



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

“EU, MODELO, MARTELO E MONUMENTO”
Um estudo sobre a autofiguração em Bruno Tolentino

NÍVIA MARIA SANTOS SILVA

Salvador
2018

Nívia Maria Santos Silva

“EU, MODELO, MARTELO E MONUMENTO”
Um estudo sobre a autofiguração em Bruno Tolentino

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciene Almeida de Azevedo

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Nívia Maria Santos
Eu, modelo, martelo e monumento: um estudo sobre a
autofiguração em Bruno Tolentino / Nívia Maria Santos Silva. --
Salvador, 2018.
231 f. : il

Orientadora: Luciene Almeida de Azevedo.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Universidade
Federal da Bahia, 2018.

1. Bruno Tolentino. 2. Autofiguração. 3. Campo literário. 4.
Polêmica. 5. Poesia. I. Azevedo, Luciene Almeida de. II.
Título.

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO

“Eu, modelo, martelo e monumento”: um estudo sobre a autofiguração em Bruno Tolentino

Nívia Maria Santos Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Aprovada em 16 de abril de 2018.

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Luciene Azevedo – Orientadora
Universidade Federal da Bahia

Prof^ª. Dr^ª. Sandro Ornelas
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Igor Ximenes
Universidade da Integração Internacional
da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Érico Nogueira
Universidade Federal de São Paulo

Prof^ª Dr^ª Alana Freitas
Universidade Estadual de Feira de Santana

*À presença incondicional das mulheres de minha vida:
minha mamis, D. Loi, e minha companheira, Day.
À memória sempre presente de meu pai: Seu Antonio.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Dona Loi, e a meu pai, Seu Antonio (*in memoriam*), por sempre acreditarem em mim.

À minha companheira, Dayane Sampaio, sem quem eu não conseguiria nem sequer iniciar essa travessia e com quem desejo passar por outras tantas.

Às minhas irmãs, Maria das Graças, Ana Paula e Isis Karinny, por serem presença nos momentos certos.

A meus irmãos, Alexandre Gesner, que me presenteou com *Os sapos de ontem*, e Adriano Wagner, pelo apoio internacional.

À minha orientadora, Luciene Azevedo, com quem pude contar em todos os momentos.

À Denise Carrascosa e a Igor Ximenes, pelas importantes colaborações no processo de qualificação.

A Marcelo Consentino e a Rodrigo Duarte Garcia, por terem me dado permissão para consultar e reproduzir documentos do Fundo Bruno Tolentino.

Ao Centro de Estudos e Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-IEL-UNICAMP), principalmente à Flávia Carneiro Leão, por me acolher no período de consulta ao Fundo Bruno Tolentino.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Leituras Contemporâneas, pelas trocas que fizemos ao longo desses quatro anos.

À amiga e leitora que o doutorado me deu, Esmeralda Barbosa Cravançola.

A Jessé de Almeida Primo, pela amizade de sempre e a constante disposição em ajudar.

A Thiago El Chami, pelas leituras e conversas.

A Pedro Sette-Câmara, por nossos encontros cariocas em meio à empreitada de escrever sobre Bruno Tolentino.

A Chris Miller e Simon Pringle, pela generosidade com que me acolheram.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de doutorado.

O monstrengo

“Tive tudo o que quis, e o que não quis também, é claro; mas ressalvo a audácia com que arranquei à pedra da desgraça uma felicidade de infeliz;

martelei pedra viva e dei-lhe a face que esculpi: tive assim, não o que quis, mas o rosto que tenho, traço a traço, fui eu que o inventei, fui eu que o fiz!

A Medusa morreu: matei-a eu e a espécie de Perseu que fiquei sendo não foi a ilustre morta que me deu.

Fui eu mesmo que fiz este monstrengo, O inútil monumento é todo meu. Eu, modelo, martelo e monumento!”

(BRUNO TOLENTINO)

Todo escritor está realizando duas obras bastante diferentes ao mesmo tempo. Uma é a linha particular que ele está escrevendo, a história particular que ele está contando [...], e a outra é a imagem que ele criou de si mesmo. Talvez a segunda tarefa que acontece por toda a vida seja a mais relevante. [...] criar uma imagem muito vívida e deixar isso para a memória do mundo é uma tarefa muito importante.

(JORGE LUIS BORGES)

RESUMO

Este trabalho consiste no estudo da autofiguração em Bruno Tolentino como uma tomada de posição no campo literário brasileiro a partir da conciliação dos estudos sobre autofiguração com a Teoria dos Campos de Bourdieu. Reconhecendo a noção de autofiguração como a produção de imagens de si que abrange tanto a presença do autobiográfico em textos literários e críticos quanto a ficcionalização da biografia pelo próprio autor, bem como sua exposição pública, parte-se do pressuposto de que é possível identificar nas polêmicas, nas entrevistas, no arquivo e nas produções poéticas de Tolentino um investimento autofigurativo. Nesse sentido, o *corpus* analisado sugere uma atuação de Tolentino sobre sua figura de poeta em busca de uma posição de maior destaque no campo literário brasileiro, possibilitando a construção das figurações de poeta *recém-chegado*, de poeta polemista e de poeta pensador em prol de seu reconhecimento enquanto “poeta maior”. A mitificação da biografia pelo próprio autor, a instauração de antagonismos com outros agentes do campo e a presença de momentos autobiográficos na produção poética e ensaística constituem em Tolentino um empenho para demarcar sua diferença no campo contra a despersonalização formalista em direção ao retorno do autor como uma instância legitimadora, instituindo novas nuances na configuração do campo literário brasileiro.

Palavras-chave: Bruno Tolentino; Autofiguração; Campo literário; Polêmica; Poesia.

ABSTRACT

This work consists in the study of the self-figuration in Bruno Tolentino as a position taking in the Brazilian literary field starting from the conciliation of the studies on self-figuration with Bourdieu's Field Theory. Recognizing the notion of self-figuration as the production of self-images that encompasses both the presence of the autobiographical in literary and critical texts and the fictionalization of the biography by the author himself, as well as his public display, one assumes that it is possible to identify in the controversies, in the interviews, in the archive and in the poetic productions of Tolentino a self-figurative investment. In this sense, the *corpus* analyzed suggests a performance by Tolentino about his poet figure in search of a position of greater prominence in the Brazilian literary field, making possible the construction of the images of *newcomer* poet, polemicist poet and thinker-poet in favor of his recognition as a "greater poet". The mythification of the biography by the author himself, the establishment of antagonisms against other agents in the field and the presence of autobiographical moments in his poetic and essayistic production constitute in Tolentino a commitment to delimit his distinction in the field against the formalist depersonalization toward the author's return as a legitimating instance, instituting new nuances in the configuration of the Brazilian literary field.

Keywords: Bruno Tolentino; Self-figuration; Literary field; Polemic; Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O começo da travessia -----	14
-----------------------------	----

1. A AUTOFIGURAÇÃO COMO PROCESSO

1.1 Eu poético e outros eus -----	22
-----------------------------------	----

1.2 A autofiguração -----	33
---------------------------	----

1.2.1 A autofiguração como tomada de posição -----	42
--	----

2. O CAMPO LITERÁRIO E O POETA *RÉCEM-CHEGADO*

2.1 O capital social e O POEMA aberrante -----	48
--	----

2.2 <i>Os deuses de hoje</i> e o poeta <i>recém-chegado</i> -----	54
---	----

2.3 Outros capitais, impasses e tensões -----	64
---	----

2.3.1 Mais um investimento autofigurativo -----	68
---	----

3. A POLÊMICA COMO AUTOFIGURAÇÃO

3.1 Nos campos da polêmica -----	76
----------------------------------	----

3.1.1 “Crane anda para trás como caranguejo” -----	82
--	----

3.1.2 <i>Os sapos de ontem</i> -----	92
--------------------------------------	----

3.2 Os anos 90 e o desprestígio da opinião -----	99
--	----

3.2.1 A polêmica em revista -----	104
-----------------------------------	-----

3.2.2 “A lorota de Ipanema” -----	111
-----------------------------------	-----

4. A AUTOFIGURAÇÃO NA FILOSOFIA DA FORMA

4.1 “O quase-menino” no “homem-poeta”-----	115
--	-----

4.2 <i>A Balada do cárcere</i> -----	129
--------------------------------------	-----

4.2.1 Matéria lida, matéria vivida -----	135
--	-----

4.3 “No Xangrilá da abstração”	144
4.4 A forma maldita	153
4.4.1 A onipresença do soneto	158

5. A RECEPÇÃO COMO UM JOGO COMPLEXO DE FIGURAÇÕES

5.1 A recepção crítica tolentiniana	163
5.1.1 A recepção crítica nos anos 90	164
5.1.2 A recepção crítica nos anos 2000	171
5.1.3 A recepção crítica <i>post mortem</i>	174
5.2. Um projeto editorial para Tolentino	177
5.2.1 O aparato crítico	180
5.2.2 Outros elementos editoriais	184
5.3 A biografia ficcionalizada: <i>Das Booty</i>	188
5.4 Um arquivo aberto a figurações	199

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim da travessia?	212
----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	215
--------------------------	-----

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quadro <i>Triple self portrait</i> , Roman Rockwell.	38
Figura 2	Capa da revista <i>Oxford Poetry Now</i> , de 1976.	60
Figura 3	Recorte de matéria do <i>Jornal do Brasil</i> .	61
Figura 4	Propaganda de curso ministrado por Bruno Tolentino.	61
Figura 5	Capa do livro <i>Teoria da Poesia Concreta</i> .	93
Figura 6	Capa do livro <i>Os sapos de ontem</i> .	93
Figura 7	Personagem <i>Amigo da onça</i> , recorte da capa de <i>Teoria da Poesia Concreta</i> .	94
Figura 8	Manuscrito, <i>Indexed book</i> , volume 1.	125
Figura 9	Manuscrito, <i>Indexed book</i> , volume 2.	126
Figura 10	Documento da prisão.	143
Figura 11	Manuscrito <i>Indexed book</i> , volume 1.	178
Figura 12	Capa da primeira edição de <i>As horas de Katharina</i> .	185
Figura 13	Capa da edição comentada de <i>As horas de Katharina</i> .	185
Figura 14	Capa do livro <i>O mundo como Ideia</i> .	186
Figura 15	Capa do livro <i>A imitação do amanhecer</i> .	186
Figura 16	Capa da primeira edição de <i>A balada do cárcere</i> .	186
Figura 17	Capa da edição comentada de <i>A balada do cárcere</i> .	186
Figura 18	Fragmento da entrevista depositada no Fundo Bruno Tolentino.	189
Figura 19	Capa do livro, versão original.	191
Figura 20	Capa da tradução brasileira.	191
Figura 21	Reprodução de um mapa astral feito por Tolentino, presente em seus cadernos no Fundo Bruno Tolentino.	192
Figura 22	Recorte da contracapa de <i>Das Booty</i> .	194
Figura 23	Manuscrito, <i>Indexed book</i> , volume 1.	195
Figura 24	Tolentino no lançamento de <i>As horas de Katharina</i> , em 1994.	206
Figura 25	Tolentino no lançamento de <i>O mundo como Ideia</i> , em 2002.	206
Figura 26	Recorte de um poema de Tolentino depositado no FBT.	207
Figura 27	Manuscrito, <i>Indexed book</i> , volume 2.	214

INTRODUÇÃO

O começo da travessia

Como figuramos o ser?
(TOLENTINO, 2006, p. 159)

Dez anos após a morte de Bruno Tolentino, percebemos que a imagem de conservador está colada ao poeta. No entanto, há, na crítica, uma ambiguidade em relação à recepção dessa marca. Alguns a retomam para reafirmar uma retórica hagiográfica, enquanto outros a aproveitam para reduzir o poeta e sua poética à condição passadista, neoparnasiana.

Em meio a essa polarização, podemos encontrar julgamentos que tanto apontam Tolentino como um dos maiores poetas da língua portuguesa, como afirma Alcir Pécora (2010, p. 9), quanto aqueles que, de outro lado, classificam sua poesia como uma espécie de música de feira (BUENO, 2007, 390). Esta tese pretende entrar nesse debate para analisar algumas imagens sobre o poeta e sua poética e apresentar uma compreensão particular sobre o poeta e sua obra na cena contemporânea.

Entendendo a noção de autofiguração como uma estratégia discursiva de produção de imagens de si presente na atuação pública do autor, na ficcionalização de sua biografia e nos indícios autobiográficos de textos literários e críticos, nossa hipótese é a de que é possível identificar nas produções polêmicas, ensaísticas e poéticas de Tolentino, assim como em seu arquivo e entrevistas, um investimento autofigurativo que ambicionava interferir em sua posição no campo literário brasileiro. Para desenvolver esse pensamento, partimos da conciliação dos estudos de autofiguração com a Teoria dos Campos de Bourdieu.

A apropriação de conceitos operatórios bourdieusianos (campo, *habitus*, tomada de posição, capital social, cultural e simbólico) nos ofereceram as ferramentas necessárias para investigar o campo literário, dando-nos subsídios para analisar seu modo de funcionamento e tensões, contribuindo principalmente para entendermos as rivalidades estabelecidas por Tolentino como forma de demarcar uma diferença no campo literário, enquanto a noção de autofiguração nos deu a possibilidade de ler a mitificação que promoveu de sua própria biografia, os antagonismos que instituiu com outros agentes do campo e a presença de momentos autobiográficos em sua produção poética e ensaística como modos de elaboração de sua figura como poeta. Reconhecendo o investimento autofigurativo como tomada de posição no campo, acreditamos que Tolentino não só entrou na disputa por uma concepção de poesia, num contexto onde existir é diferir, como também sugeria uma imagem de *poeta maior* através da qual almejava ser reconhecido.

Dessa forma, apoiando-nos no princípio de que o campo não se faz por mera casualidade, a noção de autofiguração e os conceitos bourdieusianos de campo literário e tomada de posição constituem-se instrumentos importantes para a tese que tem como um de seus objetivos caros pensar o processo de incorporação do extraliterário à esfera literária e a desnaturalização dos processos de consagração autoral.

Partindo dessas premissas teóricas, este trabalho consiste no estudo da autofiguração em Bruno Tolentino como uma tomada de posição no campo literário brasileiro. Para tanto, organizamos a tese em cinco capítulos temáticos. Investimos primeiramente em delinear para o leitor a fundamentação teórica de que nos valem para trabalharmos as figurações de poeta *recém-chegado* (quando Tolentino retorna ao país nos anos 90), de poeta polemista (ao estabelecer seus antagonistas no campo literário brasileiro) e de poeta pensador (ao defender uma *filosofia da forma* para sua produção poética). Depois de estudar cada uma dessas figurações, a tese se completa com o estudo das tomadas de posição de outros agentes do campo (críticos, editores, herdeiros, escritores, pesquisadores) que continuam atuando e promovendo intervenções nas figurações do poeta.

Para dar mais consistência a essa abordagem, uma das principais fontes de pesquisa foi a consulta ao Fundo Bruno Tolentino (CEDAE-UNICAMP), que nos forneceu documentos que atravessam toda a tese, enriquecendo o *corpus* de estudo e possibilitando a formulação de considerações indispensáveis para a produção de cada capítulo.

O *corpus* de estudo configura uma amostra da produção torentiniana que é bastante diversa. Composto principalmente por poemas retirados de diferentes publicações (*Anulação e outros reparos*, *As horas de Katharina*, *Os deuses de hoje*, *Os sapos de ontem*, *A balada do cárcere*, *O mundo como Ideia* e *A imitação do amanhecer*) e de um conjunto de documentos (correspondências, resenhas, ensaios, entrevistas, depoimentos, fotografias, paratextos de livros), a análise dos diferentes materiais contempla variáveis importantes e complementares que vão delineando o jogo complexo de figurações do autor, como tenta mostrar esta tese: do poeta *recém-chegado* ao poeta polemista, do poeta polemista ao poeta pensador e do poeta pensador à recepção crítica.

Nesse sentido, acreditamos que a abrangência e heterogeneidade do *corpus* de trabalho foram necessárias porque procuramos provar que, ao estudar a obra literária de Bruno Tolentino, sua vida literária, seus ensaios, suas entrevistas e seu arquivo pessoal, é recorrente a forma como expõe ou oculta os rastros de suas escrituras e ficcionaliza sua própria biografia em todos os gêneros, criando uma fusão entre o público e o privado, o literário e o

extraliterário. Problematizados, os poemas e os documentos têm em comum o fato de poderem ser lidos como meios de autofiguração autoral, que modulam o contato de leitores e críticos com uma figura de poeta, podendo interferir na posição de Tolentino no campo e colocando o autor no centro das atenções da cena literária.

No primeiro capítulo, “A autofiguração como processo”, procuramos esclarecer nossa compreensão acerca da noção de autofiguração e explicar como a particularizamos ao relacioná-la com o conceito de tomada de posição. Assim, os tópicos desse capítulo pretendem apresentar nosso itinerário teórico que partiu de textos clássicos sobre a criação literária, como os de Käte Hamburger (*A Lógica da criação literária*) e Hugo Friedrich (*Estrutura da lírica moderna*), para refletir sobre a peculiaridade da categoria da primeira pessoa no texto poético e especular sobre as especificidades produzidas pela imbricação do eu poético, do eu empírico e da figura de poeta nas produções tolentinianas, a partir do próprio empenho do autor em incitar e tensionar a relação vida-obra literária, através da mitificação de sua biografia.

Tentamos aprofundar essa questão no tópico intitulado “A autofiguração”, a fim de apresentar o entendimento que os críticos investigados (Molloy, Amícola e Premat) têm acerca da noção de autofiguração e a partir deles mostrar como construímos nossa própria aposta teórica e a relação que estabelecemos entre essa noção e o conceito de tomada de posição. Aí, apresentamos conceitos operacionais bourdieusianos (campo, capital, *habitus*, tomada de posição) que atravessam, explícita e implicitamente, a tese e defendemos a atuação de Tolentino no campo literário brasileiro como um investimento autofigurativo.

Seguindo as primeiras movimentações de Tolentino no campo a partir de seu retorno ao Brasil em 1993, em “O campo literário e o poeta *recém-chegado*”, segundo capítulo desta tese, empregamos os conceitos de Bourdieu como meio de análise dos primeiros investimentos de Tolentino enquanto poeta *recém-chegado* em luta pela construção de sua visibilidade. Lançamos mão da troca de correspondências entre Tolentino e outros agentes do campo literário para observar como o poeta aciona seu capital social a fim de alcançar sua primeira publicação nos anos 90, ao mesmo tempo em que revela parte dos bastidores do campo em que atua.

Dando continuidade à investigação, em “*Os deuses de hoje* e o poeta *recém-chegado*”, analisamos poemas e paratextos da obra *Os deuses de hoje* para perceber como o poeta vai modulando uma figuração como autor consagrado por meio da manipulação de seu capital social e cultural. Entendemos, então, que a obra pode ser lida como uma espécie de

apresentação de si ao campo literário brasileiro e o situa como um agente ciente das configurações do campo.

Além da manipulação do capital cultural e social, faz parte também da atitude de Tolentino enquanto poeta *recém-chegado* o estabelecimento de rivalidades em busca de distinção. Em “Outros capitais, impasses e tensões”, partindo do princípio de que a beligerância de Tolentino faz parte do antagonismo próprio ao funcionamento do campo literário, analisaremos o poema “A lei”, tentando mostrar como, por meio de seu comportamento combativo, Tolentino defendia também um posicionamento estético. Assim, no tópico intitulado “Mais investimento autofigurativo”, buscamos situar essa beligerância como uma forma de “autofiguração oblíqua” (MOLLOY, 2003a, p. 121), pois, ao marcar sua presença em oposição a outros agentes do campo literário, Tolentino, ainda que não determine, interfere na forma com a qual será identificado no espaço social (colaborando com a figuração de poeta antivanguardista, por exemplo).

No terceiro capítulo, analisamos a autofiguração de Tolentino enquanto poeta polemista em dois momentos: um no qual o poeta polemista ainda se confunde com o poeta *recém-chegado* em busca de reconhecimento no campo literário e outro no qual o poeta polemista, já tendo alcançado certo reconhecimento, coloca-se como um crítico formador.

Assim, em “Nos campos da polêmica”, buscamos desmistificar a prática da polêmica literária como algo negativo, percebendo-a não como apenas um traço da personalidade do autor, mas como uma posição estética e eletiva por meio da qual se tenta delimitar uma concepção de literatura. Para tanto, estudamos a polêmica como um gênero textual com características e finalidades que a particularizam, assim como sua presença na história da literatura brasileira até chegarmos à atuação polêmica de Tolentino nos anos 90.

Para aprofundarmos a análise desse primeiro momento da figura pública do polemista, retomamos a crítica de Tolentino à tradução de Augusto de Campos a um poema de Hart Crane e, partindo da ideia de que o polemista não eclipsa o poeta, problematizamos a produção polêmica tolentiniana, percebendo-a como uma tentativa de, através da negação, abrir espaço para a recepção de sua produção poética. No tópico seguinte, a análise se detém sobre o livro *Os sapos de ontem*, seus elementos paratextuais e poemas. Ao registrar as lutas simbólicas empenhadas por Tolentino contra o Concretismo e seus representantes por meio de suas sátiras e das matérias jornalísticas que a obra reproduz, defendemos que sua leitura expõe os bastidores da cena literária e os combates que dinamizam o campo, revelando muito das configurações do campo literário brasileiro da primeira metade dos anos 90.

O que chamamos de um segundo momento da verve polêmica tolentiniana é marcado pela ampliação de seu discurso crítico. Se num primeiro momento os alvos eram Augusto de Campos e a poesia concreta, na segunda metade dos anos 90, a mira polêmica atinge a poesia marginal e nomes associados a ela, como Ana Cristina Cesar. Assim, em “Os anos 90 e o desprestígio da opinião”, com base na análise do poema “Clown e Clones”, consideramos o contexto do jornalismo cultural para problematizar a atuação de Tolentino em um momento em que as polêmicas estavam desacreditadas. Em “A polêmica em revista”, pretendemos trabalhar a migração do crítico polemista dos jornais para as revistas literárias e como sua atuação ganha um viés pedagógico. Comentando a resenha “A lorota de Ipanema”, exemplificamos essa crítica não acadêmica praticada por Tolentino, defendendo que, por meio dela, o poeta lutava pelo “monopólio da legitimidade literária” (BOURDIEU, 1996, p. 253), a fim de orientar a formação de um público leitor e de futuros poetas.

Se, no terceiro capítulo, perscrutamos a figura pública do autor em sua atuação polêmica para defender que as rivalidades estabelecidas implicavam também uma ideia de poesia que visava deslegitimar, no quarto capítulo “A autofiguração na filosofia da forma”, nos dedicamos a delinear a poética que Tolentino reconhece e pratica, revelando sua figuração de poeta pensador a partir da análise dos poemas e dos ensaios crítico-filosóficos que escreve e que integram as obras que publica. Na tentativa de delinear a figuração de Tolentino como poeta pensador, em “‘O quase-menino’ no ‘homem-poeta’”, realizamos uma análise comparativa entre Tolentino e um de seus companheiros geracionais, Cacaso. Considerando suas obras inaugurais (*Anulação e outros reparos* e *A palavra cerzida*, respectivamente), a análise mostra que Cacaso parece alterar sua concepção de poesia, distanciando-se da poética tolentiniana, com a qual apresentava afinidades na década de 60, enquanto Tolentino mostrou-se fiel a seu programa poético desde a publicação de sua primeira obra, retomando, reescrevendo, burilando suas produções ao longo de décadas, práticas através das quais foi amadurecendo sua concepção de poesia.

Para discutir uma figuração de poeta retrógrado, facilmente associada a Tolentino, tomamos como ponto de partida a crítica à “retradicionalização frívola” feita por Iumna Simon para defender que Tolentino nem volta ao verso por inércia nem realiza uma simples incorporação da tradição, uma vez que não segue modelos, mas quer ser modelo, figurando-se como parte da tradição e por meio dela. Dando continuidade à análise de poemas do livro *A balada do cárcere* (“O espectro da rosa”, “Um prelúdio”, “O Numeropata”), tentamos provar

que Tolentino pratica uma poesia que por meio da experimentação formal e da experiência de vida apresenta-se como fonte de autoconhecimento.

Se por meio dos poemas de *A balada do cárcere*, Tolentino revela-se um poeta para o qual a produção poética é um modo de construir um programa e um posicionamento estético, fazendo de seu livro uma forma particular de pensar a poesia, nos ensaios e poemas presentes em *O mundo como Ideia*, essa figura de poeta pensador torna-se ainda mais vigorosa. Em “No Xangrilá da abstração”, apontamos, por meio da análise da produção ensaística do poeta, a reorientação de sua figura pública, abandonando sua figuração como polemista e investindo em um discurso crítico que faz de sua poesia seu próprio “drama da razão”.

Enquanto os ensaios críticos apresentam a base filosófica do pensamento tolentiniano, seus poemas são sua “Lição de modelagem”. Partindo dessa constatação, achamos imprescindível problematizar a presença do soneto no conjunto da obra tolentiniana. No tópico intitulado “A forma maldita”, queremos mostrar a prática do soneto como um desvio do *mainstream* através do qual Tolentino dá continuidade a seu programa poético e às lutas simbólicas contra o esteticismo e o desforme que apontava nas poéticas concretista e marginal, respectivamente. Reconhecendo o soneto como forma de resistência, como um levante contra a fragmentação do verso, a análise de poemas da obra *A imitação do amanhecer*, composta apenas por sonetos, é o melhor exemplo da poética tolentiniana que se realiza no trabalho de artesanato do verso, sem abrir mão de uma poesia do pensamento que figura um poeta pensador.

Assim, no segundo, terceiro e quarto capítulos investimos na problematização da diversidade de figurações assumidas por Tolentino, considerando-as também como tomadas de posição do poeta no campo literário em momentos diferentes: o poeta *recém-chegado*, o poeta polemista, o poeta pensador.

Em “A recepção como um jogo complexo de figurações”, quinto e último capítulo da tese, partimos para o estudo da ação de outros agentes que interferem na autotransfiguração autoral a partir de instâncias de legitimação diversas como jornais, revistas, editoras e arquivos literários. Assim, realizamos um recenseamento cronológico da recepção crítica de Tolentino, partindo da ideia de que a recepção crítica não apenas produz análises literárias, mediando o contato do leitor com a obra e contribuindo para a produção de seu valor, mas também pode mediar o contato do leitor com uma possível imagem de autor, muitas vezes conflitante, constituindo figurações que podem confirmar ou refutar os investimentos autotransfigurativos autorais. Consideramos assim três momentos da recepção crítica à obra tolentiniana discutidos

nos primeiros tópicos desse capítulo: “A recepção crítica tolentiniana nos anos 90”, “A recepção crítica tolentiniana nos anos 2000” e “A recepção crítica *post mortem*”.

Entendendo o lançamento póstumo das edições comentadas de *As horas de Katharina* e *A balada do cárcere* como uma tomada de posição de editores e de grupos detentores de direitos autorais, em “Um projeto editorial para Tolentino”, analisamos, considerando os elementos paratextuais (apresentações às obras, projeto de capas), como as iniciativas editoriais podem orientar uma nova recepção crítica para a obra de Tolentino e renovar figurações de autoria ou manter uma autofiguração desejada pelo poeta. Assim, cotejamos as mudanças propostas pelo novo projeto editorial com as primeiras edições das obras a fim de mostrar como o “destino editorial” dado à obra tolentiniana confirma/nega autofigurações do poeta.

O lançamento de *Das Booty*, escrito por Simon Pringle, amante de Tolentino, é entendido por esta tese como mais um lance de dados no intrincado tabuleiro das autofigurações do poeta, por isso é trabalhado em “A biografia ficcionalizada: *Das Booty*”. O romance transforma Tolentino em personagem e narra suas aventuras marítimas e com o tráfico de drogas. Prometendo uma “história real”, o romance faz emergir a figura de Tolentino como um poeta de distinção, mas também como um poeta *maldito* (homossexual, criminoso, aventureiro). Uma figuração que, apesar de já admitida por Tolentino, cria tensões com outras formas de figuração como autor para o campo, como a de poeta conservador e a de poeta convertido à religiosidade.

Assim como *Das Booty* nos coloca em contato com aspectos desconhecidos ou pouco comentados da vida de Tolentino que interferem nas (auto)figurações do autor, o Fundo Bruno Tolentino é um investimento numa posteridade que permite, por meio de seus documentos (audiovisuais, bibliográficos, digitais, iconográfico, textuais e sonoros), novas leituras do poeta, provando ser a autofiguração autoral um processo que se mantém aberto, em constante revisão e sempre suscetível a novas figurações, como as que esta tese mesma acaba provocando.

Este estudo não deixa de ser um instrumento de legitimação que age sobre a imagem de Tolentino e, ao mesmo tempo em que estuda suas figurações como poeta, as renova e amplia. Dessa forma, esperamos que a tese possa contribuir e incrementar a fortuna crítica sobre a obra do autor e intervir no debate sobre a recepção a seu nome e à sua produção poética.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. A AUTOFIGURAÇÃO COMO PROCESSO

Vão entender que sou o Fernando Pessoa daqui.
(TOLENTINO, 1996b, p. 6)

1.1 O eu poético e os outros eus

*“No poema moderno, é sempre nítida
uma tensão entre a necessidade
de exprimir-se uma subjetividade
numa personalíssima voz lírica*

*e, de outro, a consciência crítica
de um sujeito que se inventa e evade,
ao mesmo tempo ressaltando o que há de
falso em si próprio – uma postura cínica,*

*talvez, porém honesta, pois de boa-
fé o autor desconstrói seu artifício,
desmistifica-se para o ‘leitor-*

*irmão...” Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,
em doze heptassílabos, já disse o
mesmo – não, disse mais – muito melhor.*
(BRITTO, 2007, p. 9)

As questões sobre a natureza do eu poético proliferam na teoria literária e permanecem uma questão aberta nas discussões sobre a identidade e/ou a diferença entre o eu do poeta e o eu do poema. Tentar entender o jogo entre esses *eus* é seguir caminhos que acabam por nos fazer refletir sobre o conceito de literatura e, mais especificadamente, o conceito de poesia que se quer legitimar. Associar essa relação com a que ocorre na teoria romanesca entre narrador e autor é possível porque tanto o sujeito poético quanto o narrador surgiram como tentativas de responder a uma mesma pergunta: quem é o *eu* presente no texto literário? Uma pergunta para qual as respostas sempre são escorregadias e precárias.

A negativa de Jorge Luis Borges no conto “Borges y yo”, do livro *El hacedor*, “Não sei qual dos dois escreve esta página”¹ (1974, p. 781), é sintomática da controvérsia que envolve essa questão seja no texto narrativo seja no texto poético. Borges se encarrega de intensificar a problemática quando, em “Vinte e cinco de agosto, 1983”, afirma: “Somos dois e somos o mesmo” (1999, p. 426).

Os estudos sobre as narrativas literárias separam o nível ficcional de enunciação, a cargo do narrador, uma entidade discursiva, e o nível não ficcional de enunciação, o autor, entidade *real*, aquele que escreve o romance, a novela, o conto. Apesar de muitas vezes

¹ “Non sé cuál de los dos escribe esta página”

presente no senso comum e nos compêndios escolares, esse desmembramento didático entre narrador e autor, por mais que pareça elucidar a questão, não a resolve e sempre encontra novas resistências.

Como a lendária frase “Madame Bovary c’est moi”, de Flaubert, outras posturas provocativas abalam a divisão entre autor e narrador. Vale citar aqui a de José Saramago que, em seu texto “A distinção entre o narrador e o autor”, defende a ideia radical de que “a figura do narrador não existe, [...] só o autor exerce uma função narrativa real na obra de ficção” (1998, p. 26). A comparação que faz com a pintura reforça seu argumento: o pintor é o que pinta, o autor é o que narra. Para ele, o narrador é uma personagem a mais de uma história que não é a sua (1998, p. 27). Ao colocar o autor no centro da questão, o escritor português parece querer responsabilizar de novo o autor pelo texto, não delegar a responsabilidade sobre o que diz ao narrador. Em síntese, entende que “o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela traços do romancista” (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Em poesia, o imbróglio entre sujeito lírico e poeta também existe. Mesmo o lirismo sendo considerado tradicionalmente a expressão da subjetividade, a identidade entre sujeito lírico e poeta não é consensual, assim como a própria noção de subjetividade. Käte Hamburger, em seu livro *A Lógica da criação literária*, lembra que há vertentes da crítica poética que consideram a enunciação lírica como algo meramente formal, uma criação da linguagem que só existe no poema e por ele (1975, p. 195). Essa negação da subjetividade confronta a ideia mesma de lirismo como exaltação dos sentimentos pessoais e estado de alma ou como expressão do poeta por meio de uma voz lírica.

Na visão clássica, “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma” (ROSENFELD, 1985, p. 17). A lírica moderna, por sua vez, com a intencionada impessoalidade de suas poesias (FRIEDRICH, 1978, p. 37.), promove uma clivagem com a subjetividade defendida pela lírica clássica e difunde as ideias do esteticismo, abrindo espaço para uma posterior supremacia da linguagem, uma marca da modernidade inaugurada pela despersonalização baudelairiana, conforme Hugo Friedrich (1978).

Outras posturas podem ser panoramicamente trazidas aqui, como a de Theodor Adorno que afirma que “o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais” (2003, p. 66). Para Adorno, as experiências só se “tornam artísticas” quando “ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” [...]. Essa

universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social” (2003, p. 66-67). O poeta e professor de literatura Michel Collot, por sua vez, escreve acerca de uma “ilusão lírica” e da existência de uma alteridade no exercício poético, no qual no ato da enunciação o “Eu é um outro” (Rimbaud), por isso o sujeito lírico estaria *fora de si*. A ideia que Collot defende a *saída de si* do sujeito lírico, ação que esse *novo* eu poético pratica num movimento anti-hegeliano. Ao defender o *fora de si*, destitui a ideia que restringe o sujeito lírico à interioridade e o coloca como uma entidade construída em relação a uma alteridade: “Desviando-se de si, o sujeito descobre-se” (COLLOT, 2004, p. 173).

Por outro lado, muito tem se falado sobre uma “guinada subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18), que, acompanhada pela “guinada biográfica” (ARFUCH, 2012, p. 19), promoveu um retorno ao autor e ao seu contexto histórico-social como um ator importante e influente no processo de composição, isso após um período no qual o formalismo instituiu a derrocada do método *Saint-Beuve* e o primeiro estruturalismo, com o método de leitura circunscrita ao texto literário, indicou a prescindibilidade da relação entre vida e obra.

Nesse contexto, de acordo com Arfuch, o gênero autobiográfico ressurgiu com uma função determinante na autoafirmação de diferenças² (2012, p. 16-17), sendo essa uma consequência da busca constante pela presença do “eu”. E esse eu é um eu não cartesiano, que apresenta um sujeito incompleto e dialógico com uma identidade “susceptível à invenção” (ARFUCH, 2012, p. 17) e um espaço em constante formação e, por isso, sempre em construção. O retorno do sujeito não deixou marcas apenas na produção narrativa, à qual ela é mais associada, mas também na produção poética.

Na produção narrativa, as *guinadas* promoveram não só a ênfase nas produções de gênero autobiográfico, mas também o fenômeno da *autoficção*³, “uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional” (AZEVEDO, 2008, p. 31). As narrativas autoficcionais, ao lidar com os limites entre ficção e realidade de uma maneira bastante peculiar, doam novas nuances a essa discussão que vão além da distinção consagrada entre narrador e autor ou de sua mera aproximação.

Na produção poética, as *guinadas* subjetiva e biográfica reaproximaram eu poético e poeta, inclusive, trazendo novas tonalidades à instituição do eu poético, que infringe as fronteiras dos gêneros literários na direção de um poema mais narrativo, atravessado por

² Inclusive, “no reconhecimento de minorias, auxiliando as questões de gênero, étnicas, sexuais” (ARFUCH, 2012, p. 17).

³ Neologismo criado por Serge Doubrovsky em sua obra *Fils*, de 1977, em resposta a Philippe Lejeune e seu *Pacto Autobiográfico*, de 1975.

momentos autobiográficos, do qual Bruno Tolentino, dentro de suas peculiaridades, já era um praticante ao longo do século XX.⁴

Nesta tese, o impasse permanece, pois não entendemos o narrador e o eu poético apenas como elementos formais, mas tampouco aceitamos simplesmente a identidade deles com o eu empírico que escreve. A nosso ver, o conjunto da obra de Tolentino e sua atuação no campo tensionam essa problemática. Por mais que o poeta pareça buscar totalidades (a Realidade, a Nação, a Arte, a Humanidade), apresenta um sujeito diante de seus paradoxos, afetado pelo “drama da razão” (TOLENTINO, 2002a, p. 49). Em sua obra poética, jornalística e ensaística, a realidade subjetiva remete a outra realidade fingida, dramatizada e complexa, que colabora com a dissolução da distância entre verdade e invenção. A percepção é a de que Tolentino, na década de 1990, prenunciava, de um modo particular, a construção de uma figura autoral que transpassa e interliga toda sua obra, indo de encontro à despersonalização moderna e reafirmando a imagem de autor como uma instância legitimadora.

Se em algumas narrativas do século XXI encontramos um “informe biográfico completo sobre o autor” (AZEVEDO, 2017), a poesia torentiniana também traz esse “informe biográfico”. Mas a experiência de Tolentino, que coincide com os enunciados poéticos e que é comunicada por informes paratextuais e textos não literários, como cronologias e biografias oficiais, é em grande parte também fantasiada. A ficção está também em seus textos que pretendem ser não literários enquanto seus textos literários trazem marcas de sua biografia que, por sua vez, é atravessada por acontecimentos extraordinários e por sua mitomania.

No caminho oposto ao de Jorge Luís Borges, que se esforçava no “apagamento dos sinais remanescentes” (MICELI, 2012, p. 46) das experiências sociais, Tolentino empenhou-se em, desde sua primeira obra em 1963, deixar datas, cidades, nomes, epígrafes, leituras, dedicatórias, ou seja, o “bagaço de uma multifacetada experiência social” (MICELI, 2012, p. 47) em favor de uma aproximação entre vida e obra. Tal postura aponta uma atualidade do comportamento torentiniano, pois, ainda num período de apagamento da autoria, no qual a crítica se voltava mais para o texto e suas questões estéticas, Tolentino, em produções cortadas por rastros de uma “escrita autobiográfica” (MOLLOY, 2003a) e um comportamento autocentrado, investia num retorno em direção ao autor.

Diante disso, a relação vida e obra tornou-se imperativa neste estudo, mas não no sentido de um retorno ao intencionalismo e ao biografismo⁵ – que priorizavam a cena da

⁴ Poetas como Carlito Azevedo, *Monodrama* (2009), Matilde Campillo, *Jóquei* (2014), Nathalie Quintane, *Começo* (2004), e Marília Garcia, *20 poemas para seu walkman* (2007), são, mesmo que por caminhos diferentes dos de Tolentino, exemplos mais recentes.

escrita e a vida do autor por meio de uma metodologia crítica que atribuía ao autor poderes sobre sua obra e sobre o que pretendia *transmitir*, como se houvesse uma unidade –, mas sim para questionar essa relação e problematizá-la. Tolentino se nega a assumir “o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2002, p. 37). Colocando-se no centro do que escreve, fazia com que vida e obra parecessem complementares e indiscerníveis. Assim, por meio de suas produções e declarações, configurava uma narrativa que tentava reconstituir seu processo de formação e formular a imagem de *poeta maior* (universal, metafísico, filosófico) pela qual ambicionava ser reconhecido: “Sou um dos nossos poetas maiores” (TOLENTINO, 1999a).

Em Tolentino, o sujeito que emerge é muito mais complexo e ambivalente, como disse o crítico inglês e amigo de Tolentino Chris Miller⁶, “Ninguém sabe quem foi Bruno. Ele continha multidões. A mobilidade do eu era sua característica mais permanente.”⁷. Reconhecer uma imbricação entre o eu poético e a figura do poeta não é admitir uma identidade entre eles e o eu empírico. Tal entendimento pode nos proporcionar muitos rendimentos críticos acerca de seu projeto poético, para o qual importa quem fala, o autor é uma individualidade e a obra é fruto de seu esforço e gênio. Vejamos o trecho a seguir:

Eu, o poeta Bruno Tolentino,
Porque nunca me dei com tiranos
Nem com títeres, vivi ao léu,
E perambulei anos e anos
Em território alheio inglês,
Francês, yanque, italiano
Etc&tal. [...]

(TOLENTINO, 1995a, p. 259)

O discurso direto desse poema, exposto no fragmento em destaque, sugere uma relação do conteúdo do poema com a pessoa empírica que escreve, seja pelo nome seja pela concordância com dados de sua biografia. O aposto, “o poeta Bruno Tolentino”, além de revelar nome e sobrenome daquele que escreve, indica-nos sua função social, “poeta”, como se o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado configurassem uma só persona. Essa mescla parece se confirmar quando passamos do poema para os indícios autobiográficos: Tolentino de fato perambulou “anos e anos/Em território alheio”⁸. Esse informe biográfico é facilmente identificável uma vez que exposto por ele de forma recorrente em entrevistas,

⁵ Praticados por críticos literários do século XIX que têm como expoente o francês Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869).

⁶ Miller é autor do texto “Mysticism in a Foreign Language: Bruno Tolentino's *Le Vrai Le Vain*”, publicado em 2011, na revista *PN Review* em sua versão virtual e impressa.

⁷ “Nobody knows who Bruno was. He contained multitudes. Mobility of self was his most permanent characteristic.”. Trecho da entrevista do crítico inglês Chris Miller, amigo de Tolentino, concedida para esta tese.

⁸ Tolentino viveu quase 30 anos na Europa.

prefácios, aulas etc., também explorado por muitas matérias jornalísticas, como “O poeta entre dois continentes”, de João Domenech Oneto para o *Jornal do Brasil* (1994).

O trecho foi retirado do poema “A torre cabocla”, mais precisamente da terceira parte do livro *Os deuses de hoje*, chamada “Na terra provisória”. Essa última seção apresenta um tom que sugere confiança. Em outro poema, “Nihil Obstat”, o eu poético, que se apresenta como poeta e se confunde com Tolentino, classifica-o como “livro-panfleto” (TOLENTINO, 1995a, p. 264). O que é um panfleto senão um meio de divulgação de algo, de ideias a produtos, que passa informações que devem ser rapidamente consumidas? Ao chamar seu próprio livro de “livro-panfleto”, como se fosse um livro de circunstâncias, Tolentino o coloca em um patamar diferenciado, inferior aos demais. A ideia que fica é a de um livro no qual a comunicação se dá de forma mais rápida, como se falasse de uma realidade imediata e factual, situando-o “na contramão de uma literatura” (1995a, p. 264).

Tolentino chegou a afirmar que *Os deuses de hoje* é o “único livro em que, de verdade, falo de mim, sou sempre Eu que estou presente.” (TOLENTINO *apud* CASTELO, 1995, p. 8). Ele nos promete, então, uma simbiose entre o poeta Bruno Tolentino e o homem Bruno Tolentino, um autorretrato realista de si em versos. Um *Eu* maiúsculo, como se habitasse no poema uma cópia fiel de um referente real, que seria ele próprio. Como em:

E lá vou eu de novo, diacho!
Mas vou ao menos desta vez
pela melhor das razões, eu acho:
nasce-me em território inglês
um filho francês; nasce macho
e vai falar português.

(TOLENTINO, 1995a, p. 221)

Essa é uma estrofe do poema “Reincidência à boca da aurora” que também faz parte de “Na terra provisória”. Ao todo, é formado por dezessete sextilhas que se apresentam como um poema de circunstância, tipo muito praticado por Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Mário Quintana. Pelas informações paratextuais, foi escrito em Marabá, em 1986, um ano após Tolentino ter desembarcado provisoriamente no Brasil. Seu disparador é o retorno de Tolentino à Europa, causado pelo nascimento de Rafael, uma circunstância da vida de Tolentino, que o situa num tempo e num espaço muito pessoais.

O informe biográfico contido no poema é confirmado por matérias jornalísticas, as quais, enquanto momentos autobiográficos, reproduziam informações transmitidas por Tolentino. Numa introdução de uma importante entrevista concedida por ele à revista *Veja*,

comunicava-se que Rafael era seu filho mais novo que nasceu: “em Oxford, Inglaterra, onde o pai ensinou literatura durante onze anos” (MAYRINK, 1996, p. 7). A atuação pública de Tolentino aproxima o poema à “escrita autobiográfica” (MOLLOY, 2003a), construindo para si uma identidade entre o que está no poema e sua biografia, muitas vezes enfatizada pelos veículos de imprensa, que reproduziam o que lhes contava Tolentino. Já é sabido, no entanto, que Tolentino não ministrou aulas por onze anos em Oxford, e há muitas conjecturas de que Rafael não seja seu filho biológico.

O poema de circunstância seria aquele que capta um momento, feito sob o calor de um acontecimento, com um propósito bem próximo ao da crônica, como em *Mafuá do malungo* (1948) de Bandeira, no qual há o poema “Susana de Melo Moraes”⁹, que trata do nascimento da filha de seu amigo Vinicius de Moraes. Seus versos são de fato versos de circunstância, apoiados nela. Os versos de Tolentino em “Reincidência à boca da aurora” tomam uma outra direção, cedendo espaço para um sujeito fraturado, suscetível a invenções. O motivo apontado por Tolentino para que o livro estivesse “na contramão de uma literatura”, a prometida identidade entre o eu empírico e eu poético, não é totalmente cumprida. O poeta confunde criativamente as barreiras entre a verdade e a invenção, tornando mais complexa a recepção do livro¹⁰.

Pensar a aproximação entre o sujeito que fala no texto literário e o sujeito que o escreve é uma discussão que remete a uma questão ao mesmo tempo importante, controversa e irresoluta na teoria literária: a representação da realidade pela literatura. Ver a obra literária como um *locus* no qual se pode depreender uma realidade objetiva, ou, ao contrário, apostar na impossibilidade disso, entendendo a representação como uma reinvenção dessa realidade, incide, principalmente, sobre o conceito de literatura que se quer defender.

Tolentino se autotomista classifica como um “aristotélico tomista” (TOLENTINO, 2002a, p. 81), adepto de uma poesia filosófico-metafísica que dialoga muitas vezes com o cristianismo. Ele prega a existência de um “mundo-como-tal” (2002a, p. 87) que se oporia às “malhas infernais da Dama Ideia” (2002a, p. 78). Assim, na contracorrente da dissolução da categoria do real, realizaria um “arrazoado em defesa do real” (2002a, p. 87). Dentro de sua percepção, o *mundo das ideias* seria o mundo explicado, objetificado, “o mundinho sedutor e estanque do conceito” (TOLENTINO, 1995b, p. 35), um mundo de enganos, enquanto que o *mundo como*

⁹ “Susana nasceu/Na segunda-feira./E eu, que sou Bandeira,/Embandeirei eu/Esta Lapa inteira: Sus, Ana!” (BANDEIRA, 1976, p. 264).

¹⁰ Wilson Martins, por exemplo, ao criticar o livro *Os deuses de hoje*, classificou suas poesias como poesias “das circunstâncias” (1996, p. 1).

tal, pelo qual afirma lutar, seria o mundo imediato, onde há ainda espaço para as incertezas, um mundo de falhas que acomoda o imponderável e o inexplicável. Esse embate estaria concretizado em seu livro denominado, de forma ambivalente, *O mundo como Ideia*, o qual ele considera “uma versão, digamos, ensaística de uma intenção” (TOLENTINO, 2008, p. 18). *O mundo como Ideia* seria, grosso modo, uma coletânea de poemas-ensaios¹¹.

Em outros livros, apresenta o que classifica como “poemas dramáticos” (TOLENTINO, 2006b). São produções nas quais, mesclando o lírico, o narrativo e o dramático, apresenta personagens dentro de um enredo diluído em versos e esquemas rítmicos muitas vezes regulares. As personagens mimetizadas são anunciadas por ele como *alter ego* seus, Tolentino está em todas elas sem sê-las. É assim em *A balada do cárcere* e mesmo em *As horas de Katharina*, no qual mistura a abstração metafísico-religiosa à narratividade, e ainda em *Imitação do amanhecer*, livro que identifica como “a versão romanceada [do que seria *O mundo como Ideia*] de um modo de pensar e de ver as coisas” (TOLENTINO, 2008, p. 18). O instigante é que nesses livros, considerados por ele como *mais literários*, nos quais promete a máscara textual e não mais o impulso das circunstâncias, há um diálogo por vezes mais próximo com sua biografia do que em poemas de *Os deuses de hoje*, como no “A torre cabocla”, em que se nomeia e se apresenta como *ele mesmo*.

Tolentino alimenta essa complexidade. Ao mesmo tempo em que parece produzir uma poesia que se fecha no artifício, realiza uma escrita de si e quando promete uma escrita de si, recorre ao artifício. Mais ainda, incita, em entrevistas, essa relação vida-obra: “As horas de Katharina [...] concerne à busca específica de relação pessoal com Deus; assim como *Os deuses de hoje* retrata a minha relação pessoal com a pátria; já *A balada do cárcere* [...] analisa a inadequação da criatura à realidade” (TOLENTINO, 2003e, p. 7). Mesmo *O mundo como Ideia*, por mais metafísicas que sejam suas pretensões, não escapa da escrita autobiográfica (MOLLOY, 2003a), sobretudo em seus ensaios, e, mais episodicamente, em poemas como “Travessias”, no qual reflete sobre sua vida errante:

À sombra maternal do amor divino
até eu poderia repousar,
deixar-me aconchegar desde menino;

mas comecei abandonando um lar
pelos quebra-cabeças desta vida
e confundi-me e preferi cantar.

¹¹ Aprofundaremos mais essa questão analisando prefácios e poemas de *O mundo como Ideia* no quarto capítulo desta tese.

Acabei encarando a desmedida;
medi minha coragem e meu cansaço
e não lhes dei ouvidos, dei partida
[...]

(TOLENTINO, 2002a, p. 156)

Nessa relação obra e vida literária, o real e o ficcional se apresentam como categorias moveáveis, uma vez que, mesmo ficando contra aqueles que trocam o “Real pela Ideia” ou “o fato pela versão” (TOLENTINO, 2002a, p. 21), Tolentino manipula-os, tanto nos textos que se pretendem não literários como nos literários, sobretudo no que diz respeito aos informes biográficos que os atravessam. A defesa do real é um discurso que vem se somar à imagem de *poeta maior*, contrário aos desígnios formalistas/estruturalistas, contra aqueles com quem quer estabelecer uma diferença. A relação entre o eu poético e o eu empírico não se dá por meio de uma identidade incontestável nem de uma polarização dicotômica, mas se encerra em um movimento tripartido, no qual entre o eu empírico e o eu literário está a figura moldada e transitória do poeta, que é, como diria Premat, “uma instância distinta do eu”¹² (2009, p. 81, tradução nossa).

Acreditamos que existe um espaço entre o eu empírico e sua biografia e entre o eu poético e a figura de poeta que é suscetível de ser preenchido pelo empenho do próprio autor na formação de uma imagem de si e entendemos que é isso que ocorre na atuação de Tolentino. No poema citado anteriormente, “A torre cabocla”, a interpretação que o poeta traz de si (“Porque nunca me dei com tiranos/Nem com títeres, vivi ao léu,”) pretende ser uma justificativa de seu exílio e acaba por ser também uma mediação entre esse eu-poeta e o público leitor. Mesmo que os motivos do exílio digam mais respeito ao âmbito particular de sua família¹³, o poeta eleva suas causas e as coletiviza, como no poema “A caminhada ao cais”:

Pátria minha, que apostasias,
que desertas a ti mesma e dás,
como lesma ao bico voraz,
teu corpo cheio de harmonias,

tua alma jovem... Quantos dias,
quanto anos desolados vais
alimentar os teus chacais

¹² “una instancia distinta del yo”

¹³ É sabido que mais do que uma escolha de Tolentino, sua ida à Europa se deu por ordem de seu pai, Heitor Jorge de Carvalho Tolentino, por motivos de ordem íntima.

com a carne dos filhos que crias

e abandonas à desesperança!
Vou deixar-te para não te ver
atravancar o amanhecer

com balbúrdias e carnificinas,
a tragédia que desde criança
vi-te amontoar nas esquinas.

(TOLENTINO, 1995a, p. 30, grifo nosso)

É a essa imagem modulada que o eu poético se associa e também, num movimento recíproco, ajuda a engendrar, autofigurando uma imagem de poeta. Por mais que sua obra literária seja o veículo de comunicação de seus pensamentos e de sua compreensão do mundo, “O escritor é um personagem criado pelo eu” (PREMAT, 2009, p. 81, tradução nossa)¹⁴. O poeta é ele também uma obra, uma construção ficcional do indivíduo que tenta interferir na figuração que a recepção (leitores e críticos) fará de si. Tolentino realiza essa prática de forma muito criativa e frequente.

Esse investimento está presente em *Os deuses de hoje*, em que o eu poético promete ser e se apresenta nominalmente como sendo Bruno Tolentino, remetendo recorrentemente a seu exílio, “e um dia vi que tinha enfim/minha torre a meio céu do exílio” (TOLENTINO, 1995a, p. 259) e está também em seu livro lançado na França em 1971, *Le vrai Le vain, O verdadeiro e o vão*, o qual já tem como subtítulo: “um lume no exílio” (TOLENTINO, 1971), assim como em todos os outros, apresentando-se tanto de forma explícita quanto implícita, como nos citados *As horas de Katharina*, no qual o eu lírico é uma freira poeta reclusa em seu convento, ou em *A balada do cárcere*, no qual o eu lírico da segunda seção, “O Numeropata”, é um prisioneiro assassino na prisão inglesa de Dartmoor.

De forma mais patente, está também em *Os sapos de ontem*, um livro híbrido composto por ensaios, textos jornalísticos e poemas, no qual o eu satírico, de forma repetida, aponta para eventos biográficos *comprovados* no próprio livro por meio das publicações não literárias nele presentes. Matérias jornalísticas reproduzidas no livro dialogam e ratificam o conteúdo dos poemas que o integram, por intermédio dos quais uma das figurações de poeta que se podem inferir é a do poeta polemista incompreendido e isolado esteticamente¹⁵.

Todos esses *eus*, a freira poeta enclausurada, o prisioneiro, o poeta distante de sua pátria e o polemista ultrajado ao voltar para ela, investem numa imagem do exílio (banimento, degredo, desterro), que é recorrente em seus versos, “Sei que duro é o exílio e que difícil/a

¹⁴ “El escritor es un personaje creado por el yo”.

¹⁵ O livro *Os sapos de ontem* será trabalhado no terceiro capítulo.

arte de, nos pulsos tendo algemas,/escalar pedra a pedra o precipício.” (TOLENTINO, 1994a, p. 133), e não se restringe ao universo literário. Há o realce a uma narrativa do exílio também em suas entrevistas e biografia, como na seção “Cronologia” do encarte do CD *O escritor por ele mesmo*, lançado pelo Instituto Moreira Sales, em 2001, onde podemos encontrar: “1964. Com o golpe militar no Brasil, parte para Europa.” (TOLENTINO, 2001, p. 14). Ou em entrevistas como a concedida ao programa *Sempre um papo*, na qual afirma:

Ganhei o prêmio Revelação do Autor e tive que sair do Brasil logo em seguida por causa do golpe militar, eu realmente não dou pra isso [...], não quero saber se foi uma boa coisa ou má coisa, ditadura nunca presta, nunca serve pra nada [...] eu tinha que ir embora (TOLENTINO, 2006b).

A relação entre a ida de Tolentino à Europa e o início da ditadura militar sugere que o poeta foi mais um dos degredados políticos em um exílio compulsório, mas, mais do que impelido pelo regime ditatorial, partiu para o exílio voluntário por causa de questão pessoal. Milhares de exilados voltaram ao Brasil após a promulgação da “Lei da anistia”, em 22 de agosto de 1979. Ao contrário de tantos, Tolentino viajou em 1964, antes do endurecimento dos atos institucionais, e só volta a morar no Brasil em 1993.

Desentendimento semelhante ocorre com o episódio que marca seu retorno ao Brasil. Em sua cronologia oficial, omite o fato de ter sido deportado da Inglaterra, e em entrevistas frisa ter sido perdoado pela coroa inglesa e que retornou com o objetivo de resgatar o país das mãos dos usurpadores: “Quero meu país de volta” (TOLENTINO, 1996a, p. 7). Tolentino, realmente, em 1994, dá início ao que chama de “faxina cultural” (TOLENTINO, 1999a), com seus ataques ao Concretismo e à centralização da literatura em São Paulo, mas até chegar aí, ele promove uma verdadeira reorganização de seu passado.

Não citamos esses episódios cobrando um compromisso de Tolentino com a *verdade*, nem tão pouco exigindo uma referencialidade entre a obra literária, vida literária e experiência-de-vida, nem mesmo fazendo um julgamento moral, mas para apontar como os traços deixados por essa reorganização deliberada do passado sugerem uma imagem de poeta exilado que retorna para salvar a sua pátria. Esse “eu” esboçado não está na dimensão de falsidade ou hipocrisia, pois “O passado é recriado para satisfazer as exigências do presente: as exigências de minha própria imagem, da imagem que, suponho, os outros esperam de mim, do grupo a que pertença” (MOLLOY, 2003a, p. 240). Como Tolentino costumava repetir, citando o poeta Charles Tomlinson, “O artista mente para melhorar a verdade”.

O que ocorre é que, ao estudar a obra de Bruno Tolentino, sua vida literária, a atuação no campo literário enquanto polemista, as entrevistas e o arquivo pessoal, percebemos que é

manifesta a forma como expõe ou oculta os rastros de suas escrituras e ficcionaliza sua própria biografia. Percebemos também que entender essa recorrência é importante para compreender seu projeto poético e sua inserção/recepção no campo literário brasileiro. Uma vez problematizada, essa conduta pode ser vista como um investimento no campo literário através do qual pretendia firmar sua diferença, utilizando como principal instrumento a autofiguração autoral. Por meio dela, a nosso ver, Tolentino, a partir de uma visão desnaturalizada do campo literário, tentava modular o contato de leitores e críticos com sua obra e a figura de poeta por intermédio da qual pretendia ser reconhecido.

O empenho com que Tolentino se dedicou a desenhar imagens de si é o que chamaremos neste estudo de autofiguração. Sem compromisso com a realidade, por se situar na esfera do simbólico, a autofiguração, nem totalmente espontânea nem totalmente despretensiosa, é uma das pontes que unem a atuação autoral, tanto literária quanto extraliterária, às figurações que se fazem do autor. Posto isso e assumindo os riscos de realizar essa opção teórica, cabe-nos agora delimitá-la.

1.2 A Autofiguração

*O que o escritor deixa para trás não é o que ele escreveu, mas sua imagem.*¹⁶
(BORGES, 2013, p. 75, tradução nossa)

A minha biografia é interessante, meio cinematográfica, e assim é como se eu não tivesse escrito nada.
(TOLENTINO, 1996, p. 8)

Quando se fala em autofiguração três nomes da crítica literária da América Latina despontam: Sylvia Molloy, José Amícola e Julio Premat. Suas obras são indispensáveis para o estudo da autofiguração por identificarem nessa postura um rendimento crítico que revela elementos não apenas acerca da atuação autoral, mas também “o que essas fabulações nos dizem sobre a literatura e a cultura a que pertencem” (MOLLOY, 2003a, p. 14).

Sylvia Molloy¹⁷ trabalha a autobiografia enquanto gênero literário, ampliando seu conceito e partindo do pressuposto de que a escrita autobiográfica “é sempre um exercício de

¹⁶ “What the writer leaves behind him is not what he has written, but his image.”

¹⁷ Sylvia Molloy é escritora e ensaísta argentina, doutora em Literatura Comparada pela Sorbonne, França, e doutora *honoris causa* pela Universidade de Tulane, Luisiana, Estados Unidos da América, onde reside há mais de 30 anos. Ensinou na universidade de Paris, de Princeton e de Yale, trabalha atualmente na New York University, onde dirige cursos de escrita criativa. É autora dos romances e livros de ficção crítica, como *Em breve cárcel* (1981), *El común ouvido* (2002), *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) e o mais

ficção”¹⁸ (MOLLOY, 2003b). De suas produções teóricas a que trabalha mais diretamente com a noção de autofiguração é o livro *At face value: Autobiographical Writing in Spanish America*, traduzido em 2003 para o português, *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Dividido em três partes, o livro passa pela “Cena de leitura”, pela “A infância e histórias de família” e finaliza com “Memória, linhagem e representação”. Nele, Molloy alarga o conceito de autobiografia esgarçando seus limites e colabora com a compreensão da ideia de “escrita autobiográfica”, investigando a autofiguração nela manifesta, para “analisar formas diferentes de autofiguração para extrair estratégias textuais, atribuições genéricas e, claro, as percepções de si que informam os textos autobiográficos escritos na América hispânica” (MOLLOY, 2003a, p. 14).

José Amícola¹⁹, também crítico argentino, realiza estudos sobre o crescente interesse pelas autobiografias, seus limites e desdobramentos, e a valorização do *eu* na cena da contemporaneidade, dialoga com a reflexão teórica de Sylvia Molloy, sobretudo no livro: *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (2007). Partindo de Molloy, Amícola demarca a autofiguração no espaço de presença autobiográfico:

[...] se denomina ‘autofiguración’ [...] aquella forma de autorrepresentación que aparece nos escritos autobiográficos de um autor, complementando, fortalecendo ou recompondo a imagem própria que esse indivíduo formou dentro do âmbito em que seu texto se insere (AMÍCOLA, 2007, p. 14, tradução nossa).²⁰

A autofiguração apresenta nuances diferentes na obra de Molloy e de Amícola, apesar de ambos terem a autobiografia dos autores como o lugar por excelência para o seu exercício. Amícola esclarece que, em seu estudo, vai “aproveitar a capacidade de neologismo da palavra autofiguração, utilizando-a como ‘representación’, mas restringindo seu sentido ao referir-se ao caso particular das autobiografias²¹” (2007, p. 44, grifo do autor, tradução nossa), isto é, para ele, a autofiguração é a representação que se alcança por meio das autobiografias.

recente *Viver entre lenguas* (2016), e de livros ensaísticos, como *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle* (1972), *Las letras de Borges* (1979), *At face value* (1991) e *Poses de fin de siglo* (2012).

¹⁸ “Pese a su origen, en algunos casos autobiográfico, pese al uso de la primera persona, son textos ni más ni menos ficticios que otros. La escritura autobiográfica, por otra parte, es siempre un ejercicio de ficción.”

¹⁹ José Amícola é autor do livro *Astrología y fascismo en la obra de Artl* (1984), *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000) e *La batalla dos los géneros* (2003). É professor de Teoria Literária na Universidad Nacional de La Plata.

²⁰ [...] se denominara ‘autofiguración’ [...] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca em los escritos autobiográficos de um autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que esse individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito em que su texto viene a insertarse (AMÍCOLA, 2007, p. 14).

²¹ “aprovecharemos la capacidad de ‘neologismo’ de la palabra ‘autofiguración’, utilizándola como ‘representación’, pero restringiendo más su sentido al referirla al caso particular de las A²¹” (AMÍCOLA, 2007, p. 44). A palavra autobiografia e seu plural aparecem na obra de Amícola sob a abreviatura A.

Molloy, por sua vez, não vê a autofiguração, mas a autobiografia como “uma re- apresentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa” (2003a, p. 19) e não chega a delinear de forma específica seu entendimento do termo autofiguração. Citando-o de forma esparsa e utilizando-o em contextos gerais, a crítica e ficcionista argentina, em seus textos de caráter ensaístico, explica que o que procurou descobrir “não foi tanto o que o ‘eu’ está tentando fazer quando escreve ‘eu’, mas, mais modestamente, quais são as fabulações a que recorre uma escrita de si em um certo espaço, em um certo tempo e em uma certa linguagem” (MOLLOY, 2003a, p. 14, grifos da autora). A autofiguração seria assim uma estratégia de autofabulação. Molloy, em sua leitura de *Testimonios*, de Victoria Ocampo, oferece-nos alguns sinais do que pensa ser a autofiguração:

[...] embora pondo outras pessoas em primeiro plano, [o artista] retrata a si mesmo em um canto, Ocampo utiliza os testemunhos como um meio de autofiguração oblíqua: em última instância, estes textos não são menos autobiográficos que a autobiografia propriamente dita (2003a, p. 121).

Os *Testimonios* – título que Ocampo deu à reunião de seus textos em dez volumes que englobam tanto sua crítica não só literária, mas de variadas artes como a música e o cinema, assim como suas crônicas, ensaios e artigos antes publicados em revistas e jornais sobre outros escritores, como Virginia Wolf – seriam também espécies de autobiografias e, por meio delas, Ocampo estaria se autofigurando mesmo que falando do outro e a partir da voz do outro, pois nessas produções Ocampo acaba se retratando em alguma medida. Então, em *Vale o escrito*, a autofiguração é esse “retratar-se a si mesmo”, direta ou obliquamente. O termo configura um processo de automodelamento que perpassa uma pluralidade de experiências do sujeito: sua infância, sua família, suas leituras, suas memórias, sua linhagem presentes nas produções de um autor.

É por esse caminho oblíquo que, muitas vezes, a autofiguração se dá em Tolentino. Embora tenha o ensaio autobiográfico, “A oposição chamada vida”²², ainda inédito, ele não escreveu nenhuma autobiografia *ipsis litteris*, mas possui uma série de artigos e ensaios críticos e polêmicos, que, como *Testimonios*, são também meios de apresentar um retrato de si. Por isso é tão importante o alargamento do sentido de autobiográfico para escrita autobiográfica apresentada por Molloy. Nesse ponto, é imprescindível lembrar Paul de Man e seu texto “Autobiografia como desfiguração”²³ (1991), texto que Molloy convoca desde a

²² Depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

²³ Título original: “Autobiography as De-facement”.

introdução de *Vale o escrito* e com o qual Amícola constantemente dialoga, já a partir do título de seu *Autobiografía como autofiguração*.

No famoso texto, Paul de Man afirma que a autobiografia é “a prosopopeia do nome e da voz”. Por prosopopeia entende-se “dar voz ou rosto por meio da linguagem”²⁴ (1991, p. 118, tradução nossa), logo a autobiografia é figura e, enquanto figura, nunca é aquilo a que se refere, mas uma representação, uma formação de figuras retóricas. Paul de Man menciona inclusive os “momentos autobiográficos”, admitindo que qualquer texto pode ser autobiográfico ao afirmar que “todo livro com uma página com título inteligível é, até certo ponto, autobiográfico”²⁵ (1991, p. 114, tradução nossa).

Ao finalizar *Autobiografía como autofiguração*, Amícola insinua, ao lançar mão de um poema de Silvina Ocampo, do livro *Lo amargo por lo dulce*, que o autobiográfico pode estar ombro a ombro com as formas líricas²⁶ (2007, p. 285). Da mesma maneira acreditamos que na obra poética tolentiniana (lírica, satírica, homoerótica e filosófico-ensaística), bem como em seus textos críticos e polêmicos, é possível ler momentos autobiográficos, entendendo sua obra como um espaço de investimento autofigurativo.

Nesse sentido, foi muito profícua a leitura de *Héroes sin atributo: figuras de autor em la literatura argentina*, de outro crítico argentino, Julio Premat²⁷, mais especificadamente a seção “Borges: gênio, figura y muerte”. Nesse livro, Premat, ao estudar as imagens de autor em Borges (o escrito fictício, o escritor ególatra e o escritor egocida), não se restringe a trabalhar com sua prosa, mas lança mão também dos livros de poemas borgianos, como *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) e *Los conjurados* (1985), considerando os poemas também como um espaço próprio ao processo de autofiguração autoral.

[a autofiguração] compreende tanto uma incorporação mitificante da biografia nos textos, as abundantes ficções de autor que circulam neles, como a encenação de uma figura pública. Esta autofiguração, múltipla e proliferante, é então o espaço privilegiado para resolver as aporias da criação, ao estabelecer as condições de possibilidades da obra e o meio para legitimar sua identidade de escritor²⁸ (PREMAT, 2009, p. 63).

²⁴ “la prosopopeya del nombre y de la voz [...] En dar voz o rostro por medio del lenguaje”.

²⁵ “Lo que equivale a decir que todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico”

²⁶ “puede poner sobre el tapete la discusión acerca de cómo lo autobiográfico puede codearse con las formas líricas”

²⁷ Premat é professor de literatura hispano-americana na Université de Paris VIII, diretor do grupo de investigações Literatura contemporânea do Río de la Plata (LI.RI.CO), publicou *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002) e, entre outras atividades e publicações, realiza a edição crítica das novelas *Glosa* y *El entonado* de Juan José Saer para a Colección Archivos.

²⁸ “[...] concierne tanto a una incorporación mitificante de su biografía en los textos, las abundantes ficciones de autor que circulan en ellos, como a la puesta en escena de un personaje público. Esta autofiguración, múltiple e

A definição de autofiguração por Premat ajuda a pensar essa operação em relação a Tolentino por incluir rastros autobiográficos em seus textos literários e críticos e ficcionalizar sua biografia. Além disso, Premat menciona uma finalidade que será explorada por nós neste estudo: a busca pela legitimação.

Assim como Premat, Molloy e Amícola, outros críticos também se serviram do termo autofiguração. Encontramos seu uso em textos como “Borges entre autorretrato y automitografía”, de Robin Lefere; “Lecturas y autoconfiguración: Sylvia Molloy lectora de Victoria Ocampo”, de Maya González Roux; “La manifestación y después. Autofiguración y mitificación de escritor en Jorge Asís leída en clave bourdieuana”, Mario Guillermo Massini, entre outros. Nessas obras, o termo autofiguração autoral vem acompanhado por outros como: autorreferencialidade, autonovelação, autoapresentação, autorretrato, automitificação, autoexposição, autoengendramento.

Na concepção aqui defendida, esses termos são vistos como recursos autofigurativos, ou seja, maneiras de se colocar em prática a autofiguração. Tratamos a autofiguração de forma mais ampla, como se abarcasse todas elas, as quais existem em sua função. Analogicamente, se a autofiguração é o traço, cada uma delas seria o lápis com o qual esse traço é riscado. Ou seja, ao se referir a si mesmo, ao criar fabulações sobre si, ao se apresentar, ao se descrever, ao se comparar com outros autores consagrados, ao criar um mito sobre si mesmo, tanto em sua obra quanto em sua exposição pública, o autor realiza um investimento autofigurativo.

Reconhecendo a noção de autofiguração como uma estratégia discursiva de produção de imagens de si presente na atuação pública do autor, na ficcionalização de sua biografia e nos indícios autobiográficos de textos literários e críticos, diferenciamos autofiguração de autorrepresentação. Este último é um termo controverso, que pode induzir a uma ilusão de referencialidade, por poder dar uma ideia de algo já instituído, representado. A autofiguração, do modo como a entendemos, não constituiria uma imagem dada, e sim um conjunto de pistas manifestas de forma consciente ou inconsciente que mais do que trazer uma dada imagem de autor, torna-a visível e possível à recepção. Seguindo esse pensamento, discordamos de Amícola quando considera a autofiguração como uma “reprodução da imagem de si” (2007, p. 91).

A autofiguração estaria mais para uma prefiguração na mesma medida em que a

proliferante, es entonces el espacio privilegiado para resolver as aporías de la creación, al establecer las condiciones de posibilidades de la obra y el medio para legitimar su identidad de escritor.”

representação estaria para o preenchimento²⁹. Em outras palavras, a autofiguração autoral, enquanto estratégia discursiva, seria uma prefiguração não por antecipar a figuração autoral, mas sim por tentar influenciá-la. Dessa forma, a autofiguração é um investimento na construção de imagens possíveis, sem determiná-las, pois, dentro de uma perspectiva relacional, o preenchimento é realizado de forma diversa por uma recepção igualmente diversa. Essa relação se daria de forma não regulada, pois a autofiguração autoral, dentro de nossa compreensão, não supõe um real nem uma verdade, não obriga a pensar uma relação de identidade ou semelhança com o autor empírico e, na mesma medida que é incitada por suas ações, depende das escolhas da recepção para se concretizar.

Nesse sentido, a autofiguração é um artifício que torna ainda mais impensável a relação de equivalência entre representação e realidade, é uma mediação entre elas. No estudo autofigurativo, mesmo que se verifique a veracidade dos fatos, o mais importante não é se foram reproduzidos com autenticidade ou não, mas sim a problematização das finalidades e consequências de sua manipulação. Para tentar deixar mais clara a nossa proposição, vamos analisar o quadro *Triple self portrait*, um autorretrato de Roman Rockwell.



Fig. 01: *Triple self portrait*, Roman Rockwell³⁰

Vejamos: os três retratos simultâneos, que justificam o título da pintura, apresentam-se por diferentes ângulos: (a) um é o pintor de costas que seria Rockwell em ação, uma maneira

²⁹ O termo prefiguração aparece no livro *Figura*, de Auerbach, no qual a prefiguração “indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro” (CARONE, 1997, p. 7). Auerbach investiga o sentido da palavra *figura*, tanto seu surgimento quanto suas alterações diacrônicas. Ao falar sobre apropriações do termo, ele cita Tertuliano que, com sua concepção monoteísta, considerou o Velho Testamento prefigurações do Salvador: “para ele [Tertuliano] seu significado era totalmente literal e real, pois, até onde havia profecia figural, a figura possuía tanta realidade histórica quanto aquilo que profetizava (AUERBACH, 1997, p. 28).

³⁰ Fonte: <http://www.nrm.org/MT/text/TripleSelf.html>

bem heterodoxa de se apresentar em autorretratos, que pode ser vista também como uma atitude crítica; (b) outro é sua imagem refletida ao espelho, que seria o registro de sua própria imagem e (c) ainda outro, incompleto, que viria a ser o seu autorretrato propriamente dito, que difere do registro de sua própria imagem, não só por se apresentar sem os óculos, mas, sobretudo, por transparecer um aspecto mais novo do que aquele que o espelho estampa, o que denuncia a falta de compromisso das representações com a realidade

Observando mais detalhes do quadro, podemos perceber que existem, no canto direito do quadro, vários outros autorretratos. Há esboços como uma espécie de *estudo* do rosto de Rockwell, o que mostraria um processo de composição, de formação da representação, que é pensada, estudada, antes de ser executada. Podemos acrescentar ainda o livro com páginas marcadas sobre a bancada que segura o espelho, o que pode indicar pesquisa, busca por exemplos que interfeririam no registro que Rockwell fez de si mesmo, o que implicaria que o processo de produção não é meramente espontâneo. Existem ainda outros autorretratos de períodos distintos que pertencem a diferentes pintores e manifestações artísticas: Dürer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh, o que poderia indicar possíveis ressonâncias na produção de Rockwell e como ele pode retratar a si por meio do outro. O *eu* que ele apresenta não é apenas um *eu* tripartido, mas também fragmentado em várias referências.

Os elementos apresentados no quadro permitem a formação de figurações do autor. O pintor que o quadro torna possível não existe. Não importam as pretensões de Rockwell ao se autofigurar, mas que imagens podemos inferir de suas ações e quais sentidos podemos atribuir a elas, além de observarmos os bastidores, o processo de formação dessa figura.

Compreendemos que esse é o movimento que Tolentino entrega para nossa observação quando, de forma contumaz, fala de si mesmo e de outros agentes do campo com quem se relaciona ou rivaliza, produzindo vários registros que se empenham na construção de seu *autorretrato* como autor. Nesse sentido, as declarações se avolumam: (a) “Eu sou o Fernando Pessoa daqui”, que nos serve de epígrafe neste capítulo; (b) “Sou herdeiro, e me considero assim, da combatividade crítica de José Guilherme Merquior. [...] Aqui [no Brasil], com esta independência, cultura, erudição e combatividade, não tem outro que nem eu.” (1996a, p. 8); (c) “Nunca deixei de me espantar com a qualidade dos meus poemas. [...]” (1999a) e (d) “Não me importa ser celebrado lá fora. Não faço falta lá [na Europa], há muitos outros como eu.” (1996a, p. 08). Tais afirmações/provocações/autoelogios parecem justificar seu comportamento polêmico, além de enfatizar suas qualidades intelectuais e associar seu nome

e sua obra ao de grandes nomes da literatura mundial, especialmente, europeia, como ocorre em declarações como estas:

[...] quero dizer que não me avexo de tentar macaquear sobretudo Shakespeare, Dante, Eliot, Goethe, Milton, Leopardi, Yeats, Montale, Shelley, Keats, Donne, Marvell e Geoffrey Hill... E, claro, Ovídio, mas também Propertius e Catulo (TOLENTINO, 2003a, p. 35).

Sou desde a mais tenra idade um discípulo direto de Manuel Bandeira e de Cecília Meireles, que frequentavam a casa de minha tia Lúcia Miguel Pereira, biógrafa de Machado de Assis e Gonçalves Dias. Eles me levavam a sério e me corrigiam. Dona Cecília era mais generosa, mas o Manuel era muito exigente (TOLENTINO, 1994c).

Poderíamos enumerar outras tantas declarações facilmente encontradas nas várias entrevistas que Tolentino concedeu nos quatorze anos em que atuou no Brasil, de seu retorno em 1993 até sua morte em 2007. Elas ilustram seu esforço por delinear uma figura de poeta empenhado, crítico, bem relacionado, leitor, possuidor de qualidades poéticas comparáveis a de poetas consagrados³¹. Não só em entrevistas, mas também em seus textos literários, Tolentino esboçou as leituras por ele realizadas, os julgamentos que elaborou de outros autores e as ressonâncias dessas vozes em sua obra, ações que auxiliam na criação de uma figura de poeta por ele almejada.

Observemos o poema a seguir:

Camus foi meu primeiro entusiasmo,
Caudel minha melhor decepção,
Rimbaud a minha própria confusão
e Baudelaire o meu primeiro orgasmo
Mallarmé me deixava um tanto pasmo,
mas fiz minha primeira comunhão
com Bernanos, achando Gide um asno,
Proust o gênio perverso da emoção
e Sartre um ressentido. Mauriac
me dava sustos, mas foi Julien Green
quem me tirou do sério e pôs o *spleen*
do inefável em mim: tive um ataque
quando li *Mont Cinère* e *Leviathan*,
minhas flores do mal para amanhã...

(TOLENTINO, 2002a, p. 282)

O poema se chama “Galicismo da alma”, título que comunica a influência da produção europeia, sobretudo francesa, em sua produção poética. Seu conteúdo é correlato das declarações de Tolentino, reafirmando sua relação com a Europa, traçando um mapa do caminho intelectual realizado pelo poeta. A própria escolha formal pelo soneto remete à tradição. Esse eu poético, por sua vez, reporta-se ao eu empírico e sua experiência europeia, o

³¹ Veremos, em capítulos posteriores, como esse mesmo esforço pode engendrar na recepção crítica imagens depreciadoras, como a de anacrônico.

que acaba por indicar uma figura de poeta fascinado pela Europa e, assim como Borges, de “intensa ‘europeização’” (MICELI, 2012, p. 50, grifo do autor), o que marca seu empenho pelo reconhecimento não apenas como um poeta brasileiro, mas sim um poeta universal, “sou um dos líricos do pensamento na linhagem que vai de Dante e Leopardi, a Montale, Rilke, Yeats, Drummond e Fernando Pessoa” (TOLENTINO, 2013). Robin Lefere, ao falar de Borges, reconheceu a ação de se associar a grandes nomes da literatura como um processo de automitificação:

Mais importante é o fato de que a figura do autor está sendo relacionada a nomes tão grandiosos que são quase míticos (Homero, Dante, Shakespeare... e demais autores do panteão literário) e com as imagens arquetípicas do Poeta-Deus ou do Cego-sábio; ou seja, se produz o que podemos chamar um processo de *automitificação*³² (s.d., p. 192, grifo do autor, tradução nossa).

Lefere, doutor em filosofia, professor de Literaturas Hispânicas na Universidad Libre de Brusela e especialista em Jorge Luis Borges, em “Autorretrato e automitografia”, também ajuda a pensar o investimento teórico a que nos propomos aqui. O processo de automitificação ao qual se refere seria um de seus instrumentos, ou melhor, mais uma das formas de autopromoção de uma figura de poeta. O confronto de *Galicismos da alma* com as declarações de Tolentino é um grande exemplo disso, porque expõe a indiscernibilidade existente entre o eu poético, o eu empírico e sua figura de poeta: todas essas dimensões são difíceis de separar em Tolentino que alimenta a confusão engendrando um mito de si mesmo.

A partir dessas reflexões teóricas, entendemos que a expansão da autofiguração autoral para além dos limites da autobiografia, assim como a expansão da própria noção de escrita autobiográfica para além do gênero autobiográfico, é imprescindível para a delimitação do sentido que damos à autofiguração.

Ampliando as contribuições dos críticos literários aqui citados, reconhecemos a autofiguração autoral como um investimento do autor na construção de sua imagem, uma autopromoção pública em busca de sua legitimação no campo literário, por isso também uma tomada de posição. E o lugar de sua presença são os momentos autobiográficos: a entrevista, os depoimentos, as cartas, as cronologias e, vendo esses momentos autobiográficos de forma ainda mais expandida, ou como diria Molloy oblíqua, as aulas, as polêmicas, a crítica literária que produz, sua poética e, até mesmo, as inúmeras citações de outros sobre Tolentino manipuladas por ele e estampadas em orelhas e contracapas de seus livros. Isso porque, em

³² Más importante es el hecho de que la figura del autor se va emparentando con nombres tan augustos que son casi míticos (Homero, Dante, Shakespeare... y demás autores del panteón literario) y con las imágenes propiamente arquetípicas del Poeta-Dios o del Ciego-sabio; o sea, se produce lo que podemos llamar un proceso de *automitificación*.

todas essas atuações, Tolentino revela muito do que quer parecer ser, expondo-se, chamando atenção para si, deixando perceber seus gostos e vontades, dando as pistas para que a recepção possa compor um desenho possível de si como poeta.

Entendendo a autofiguração como não restrita à autobiografia, a atuação polêmica de Tolentino, sua vida literária, sua colaboração para o jornalismo cultural, sua obra literária, até mesmo seu arquivo pessoal podem ser considerados investimentos na formação de seu nome de autor. Nesse sentido, a mitificação da biografia pelo próprio autor, a instauração de antagonismos com outros agentes do campo e a presença de momentos autobiográficos na produção poética e ensaística sugere uma atuação de Tolentino sobre sua figura de poeta, uma autofiguração como tomada de posição campo literário brasileiro.

1.2.1 Autofiguração como tomada de posição

*Poetastros do Brasil
esqueçam o Fimatosan
o xarope é o Glaromil,
um ontem para o amanhã!
Misto de cinza senil
com penubis de oromã,
põe até pernas de rã
na barriga de um barril!
Asmático debutante,
se não logras ser poeta,
toma a lavagem concreta
que no espaço de um instante
sai-te do reto uma reta
moderna & morigerante.
(TOLENTINO, 1995a, p. 89)*

Enquanto Molloy, Amícolá, Premat e Lefere constituem itinerários percorridos para a concepção de uma ideia particular de autofiguração, Pierre Bourdieu, com seus conceitos operacionais, pode nos ajudar a considerar o investimento autofigurativo de Bruno Tolentino como meio de buscar sua legitimação no campo literário, entendendo-o como uma tomada de posição (BOURDIEU, 1996, p. 229), uma vez que constituiria uma ação *estratégica* dentro do campo, relacionada com as aspirações nele depositadas.

O poema que serve de epígrafe marca bem seu tom, nem um pouco amistoso, e participa a todos sua postura de ataque, como aquele que pretende aguerridamente desqualificar poetas e o movimento que representam. Essa beligerância remete à ideia de que o campo se realiza de forma relacional e os indivíduos nele atuam enquanto agentes em busca de demarcar sua posição e, para tanto, realizam suas apostas materiais e simbólicas. Nesse

espaço social de produção de bens simbólicos, os sujeitos, com diferentes capitais artísticos, disputam posições que acabam por interferir na trama de sua consagração.

A tomada de posição é tanto posicionar-se, agir, manifestar-se e tomar partido quanto significa também ocupar um lugar, tomar um lugar para si. Como diria Bourdieu, “potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’, etc.” (1996, p. 165, grifos do autor). É a partir das tomadas de posição (manifestações, manifestos, gêneros, discursos, polêmicas etc.) que se afirma a diferença, para fazê-la conhecida e reconhecida, é por meio delas que se *faz um nome*. E é por meio do investimento autofigurativo que Tolentino demarca uma diferença em relação aos demais agentes do campo, tornando-se distinto (que forma um corpo à parte, não se pode confundir com o outro) e distintivo (serve para estabelecer distinção) ao tomar partido contra determinado código de valores literários (no caso a poesia concreta e a poesia marginal) e *lutar* por um lugar no campo para si.

A autofiguração em Tolentino pode ser entendida como uma tomada de posição nos termos de Bourdieu na medida em que é um movimento que visa dar legitimidade ao poeta no campo literário. Tolentino alinhou o seu discurso crítico e estético, muitas vezes empenhando lutas simbólicas contra outros que já estavam consagrados literariamente, como os irmãos Campos. Desse modo, acreditamos que a autofiguração autoral como uma tomada de posição é uma forma desnaturalizada de pensar os domínios da literatura, já que nos utilizamos da perspectiva bourdieusiana a respeito do campo literário neste trabalho como uma possibilidade de ler autor e obra, evitando o reducionismo do determinismo social – o qual Pierre Bourdieu classifica como “explicação mecânica” e “pensamento simplista” (1996, p. 103) – e a “crença no ‘gênio criador’” (1996, p. 201, grifo do autor).

Nascido em 1930, em Denguin, na França, Pierre Bourdieu, filósofo por formação, tornou-se uma referência mundial em Sociologia, abarcando temas que vão da educação à moda, da linguística à literatura, da mídia à política etc. De seus estudos sobre o mundo social, os conceitos operatórios basilares para nosso estudo são: *habitus*, campo, capital e tomada de posição. Na conferência intitulada *Espaço social e poder simbólico*, publicada no livro *Coisas Ditas*, Bourdieu apresenta os limites teóricos que estão na base de sua pesquisa, apresentando seu ponto de vista contrário aos que optam pelo *objetivismo* ou pelo *subjetivismo*. Se por um lado o *habitus* é um conjunto de estruturas objetivas introjetadas, os indivíduos, por sua vez, são agentes, que, por meio de seus investimentos no *campo*, podem manter ou transformar essas estruturas (estrutura estruturante). Os indivíduos não só

reproduzem as estruturas, mas são eles os responsáveis por legitimá-las e, mais que isso, produzi-las.

No artigo “Campo intelectual, projeto criador” (1966), Bourdieu concebe o conceito de *campo* como um espaço estruturado de posições, o qual, desenvolvido por ele ao longo de décadas, passou a ser um conceito-base de toda a sua teoria. No livro *Distinção: crítica social do julgamento* (1979), propõe a desnaturalização da ideia do gosto³³ por meio da análise de sua base social, assim como das obras de arte, dos trajes que legitimam determinadas escolhas e não outras, criando um “campo de gostos socialmente produzidos” (BOURDIEU, 2007a, 216) que garantem os “ganhos de distinção” (BOURDIEU, 2007a, 167), que nada mais são do que o poder distintivo das posses ou consumo culturais.

A busca da *distinção* incita as lutas simbólicas pela apropriação de bens econômicos e culturais dentro do mercado de bens simbólicos, que é suscetível a mudanças no sistema de bens, o que acarreta alterações no gosto. Por isso, as propriedades distintivas são constantemente ameaçadas de vulgarização e, quando isso acontece, surgem novas propriedades distintivas ou novos modos de apropriação, fazendo com que novas lutas simbólicas sejam empenhadas pela conservação ou subversão dos princípios de classificação dessas propriedades. Ao proporcionar essa perspectiva, a teoria social bourdieusiana coloca o valor da cultura como equivalente à crença social no valor da cultura (BOURDIEU, 2007a, p. 234).

Os campos sociais são estabelecidos, justamente, a partir dessas tensões geradas pelas lutas simbólicas entre *pretendentes* e *dominantes*. Apesar de cada campo ser um campo particular com suas propriedades específicas, existem leis gerais que os regem, constituindo mecanismos universais dos campos, como a relação de força entre os agentes ou instituições engajadas, a existência de interesses fundamentais em comum e a cumplicidade subjacente a todos os antagonismos, afinal toda luta pressupõe um acordo entre os antagonistas acerca do que merece ser disputado (BOURDIEU, 2003, p. 120-121).

Em “Algumas propriedades dos campos”, exposição publicada no livro *Questões de sociologia* (1980), o filósofo e sociólogo francês dá ênfase também à agência, já que seus conceitos de *campo* e de *habitus* trabalham com a ideia não de dependência, mas sim de interdependência na relação sociedade-indivíduo. Nessa obra, aponta que estratégias de conservação (dos dominantes) e estratégias de subversão (dos pretendentes, que seriam os

³³ Essa obra realizou uma verdadeira problematização teórica da máxima internalizada por muitos de que de que *gosto não se discute*.

*recém-chegados*³⁴) tensionam as estruturas do campo, podendo promover nela mudanças resultantes da disputa entre a ortodoxia dos agentes monopolizadores de capital e a heterodoxia dos agentes detentores de menos capital. Em outras palavras, é preciso que o indivíduo (agente) entre no *jogo* e invista seus capitais em busca de seus objetos de disputa, é isso que Tolentino realiza, ele entra no *jogo*. O indivíduo não é excluído do processo, é sim imprescindível para a dinâmica da vida social, pois, apesar de o *habitus* ser um sistema de disposição de ação, é formado a partir do processo de socialização, da relação entre agentes e as estruturas sociais por eles incorporadas (BOURDIEU, 2003, p. 120).

O campo é o lugar onde essa socialização e disputas se realizam. Ele é o espaço social de bens simbólicos com relativa autonomia, onde o *capital* está em jogo. São, entretanto, diferentes tipos de capital que não se restringem à materialidade do capital econômico, o qual seria representado objetivamente por títulos bancários, dinheiro, imóveis. Em disputa, está o *capital simbólico*, que é um capital imaterial, representado pelo prestígio, pelo reconhecimento que os agentes acumulam ao longo de sua socialização. Além dele, o *capital social* e o *capital cultural*. O primeiro é constituído pelas relações sociais *úteis* que permitem aos agentes criarem uma rede de relações nos campos em que atuam. O último pode ser incorporado por meio da herança familiar imaterial ou objetivado por meio de títulos e certificados como os chancelados pelo sistema escolar.

Outra obra de muita importância para o entendimento do projeto bourdieusiano e em especial para esta tese é *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1992). Nela, Bourdieu analisa como o acúmulo desses *capitais* interfere nas *tomadas de posição*, que resultam das posições dos atores sociais e de suas disposições advindas do *habitus*. Formado a partir do processo de socialização, ele diz respeito à relação entre os agentes e as estruturas sociais que são por eles incorporadas, constituindo um sistema de disposição de ação existente na sociedade. Partindo desse ponto de vista, o *habitus* apresenta uma relação recíproca com o *campo* artístico uma vez que “[...] a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 323). E, como está ligado não só a condicionamentos históricos e sociais, mas também aos agentes que nele atuam, pode sofrer mudanças.

³⁴ “escritores mais ‘jovens’ estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os ‘antigos’ que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação recusam o que são e fazem seus predecessores mais consagrados.” (BOURDIEU, 1996, p. 271).

Bourdieu analisa Flaubert, Baudelaire e Manet para, por meio de suas obras, correspondências e *tomadas de posição*, investigar o campo literário no qual se inseriram – o campo literário francês do século XIX – e como esse campo foi constituindo sua autonomia³⁵. Assim como procurou, em *A distinção*, desmistificar o *gosto*, em *As regras da arte*, tentou desabonar a ideia de inspiração e genialidade por meio da contextualização histórica da produção artística. O que não significa dizer que para ele o artista é mero produto da estrutura. Para Bourdieu, o artista, como qualquer indivíduo em ação no campo, também goza, em certa medida, de autonomia: “Há espaço para a liberdade, sim, isso não é uma utopia” (BOURDIEU, 2012, p. 35). Baudelaire ilustra bem essa assertiva por ser visto como um exemplo de subversão, já que suas tomadas de posição heréticas ajudaram a promover modificações na tradição literária de sua época.

Obra após obra, Pierre Bourdieu foi consolidando seu pensamento, suas práticas, revisitando e desenvolvendo seu idioma conceitual, apresentando-se de forma bastante rentável para as investigações, sobretudo, no campo da Literatura, o que suscitou uma rede de seguidores e pesquisadores que se apropriam de seus conceitos operatórios, como este trabalho de teoria literária que se propõe a ser também um empreendimento teórico que estuda e investiga não só o objeto literário, mas também põe à prova a própria teoria que orienta a sua análise. Bourdieu mesmo reconhece que todo conhecimento deve ser atualizado por meio de um repetido esforço de reflexão empreendido na construção de sua vida intelectual e no embate com outros pensadores de seu tempo.

Dessa maneira, os conceitos bourdieusianos nos oferecem as ferramentas necessárias para investigar o campo literário de maneira a desnaturalizá-lo, permitindo a análise de suas tensões e funcionamento. Promovemos aqui a conciliação dos estudos de autotransfiguração com os estudos sobre o campo, pois para nós a autotransfiguração se apresenta como meio de investir no campo a fim não só de alcançar e acumular os capitais simbólico, cultural e social como também um modo de manipulá-los, numa tentativa de afetar a imagem de poeta à qual a recepção terá acesso, colocando o autor no centro atenções.

³⁵ Para Bourdieu, a autonomia alcançada pelos campos sociais é sempre relativa. Em *As regras da arte*, trabalha a ideia de “autonomia relativa do campo” (BOURDIEU, 1996, 280).

SEGUNDO CAPÍTULO

2. O CAMPO LITERÁRIO E O POETA *RÉCEM-CHEGADO*

A Lei do silêncio

[...]
Não vou me demorar;
não vão deixar:
Não vão notar que estou de volta,
mas não vão consentir tampouco
que a sombra de um poeta, essa
[espécie de louco
inaceitável na cidade dos deuses,
contamine os escombros humanos

que andaram erguendo à solta
por aqui,
por todos estes anos.
Mas vou ficar uns meses,
pois ninguém vai notar
que vou andar calado por aí,
até que este lugar
comece a me matar;
então, mais tarde, um moribundo
vai retornar ao mundo
levando na mortalha
pedaços de esperança
e ecos de uma batalha
(interior sobretudo, ou apenas)
de antemão perdida,
eu sei, mas que fazer? Coisas da vida.
[...]
(TOLENTINO, 1995, p. 50-51)

2.1 O capital social e O POEMA aberrante

*Um campo não se orienta
totalmente ao acaso.*
(BOURDIEU, 2004, p. 27)

Dois anos antes do lançamento de *Os deuses de hoje*, livro que contém o poema que serve de epígrafe a este capítulo, Antônio Candido, em carta remetida a Bruno Lúcio³⁶, em 30 de maio de 1993, que revela mais do que uma correspondência entre primos, acaba por desvelar as pretensões do poeta de ser publicado no Brasil, depois de um período de quase três décadas em terras europeias. Ainda mais do que isso, acaba por revelar o movimento do poeta, pouco tempo depois de seu retorno ao Brasil, em busca da realização desse seu propósito e muito dos bastidores do campo literário brasileiro dos anos 1990.

[...] Editar poesia continua sendo uma coisa difícil, sobretudo nessa quadra em que os editores estão se retraindo cada vez mais por causa da crise. Talvez isso influa pela preferência pela poesia microscópica, de impressão muito barata. Lembro

³⁶ Bruno Lúcio ou apenas Lúcio era a maneira pela qual Cândido e os mais próximos chamavam Tolentino.

apenas um livro recente de poemas longos e aliás não sem mérito, editado pela Nova Fronteira: *A chama inextinguível*, de Alexei Bueno, que não sei quem é. A Nova Fronteira portanto é uma possibilidade, mas em relação a ela não posso te ajudar, porque não os conheço. Se quiser posso pô-lo em contato com a melhor editora do momento: *Companhia das Letras*, cujo chefe, Luiz Schwarcz, é pessoa de nossas relações. Posso fazer o mesmo com pequenas editoras, que todavia não podem se arriscar, como *Duas Cidades* e *34 Letras*. E há possibilidade lembrada pelo João Cabral, que me parece muito boa: interessar o Pedro Paulo Sena Madureira, dirigente da importante editora *Siciliano*, que é poeta e muito inteligente. Através do João você poderia chegar a ele e eu secundaria com prazer. Pense portanto nesse começo de conversa³⁷.

Nesse trecho, podemos notar que a carta se manifesta sobre a dificuldade de edição de poesia no Brasil. Revela ainda a existência de grandes editoras que podem arriscar (*Nova Fronteira*, *Companhia das Letras* e *Siciliano*) e de pequenas editoras com possibilidade de atuação limitada (*Duas Cidades* e *34 Letras*). Além disso, evidencia a formação de uma rede de relações como meio moderador de inserção no mercado editorial. Todos eles são elementos constituintes do campo literário: as editoras, sobretudo as grandes editoras, como agente regulador e legitimador, e seus responsáveis diretos (Luiz Schwarcz e Pedro Paulo Sena Madureira), assim como aqueles que com eles se relacionam (João Cabral e o próprio Antonio Candido), formando um significativo capital social, que representa um “conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento.” (BOURDIEU, 2007b, p. 67).

Podemos perceber também o capital cultural desses agentes interferindo em suas tomadas de posição. Por Pedro Paulo ser “inteligente e poeta” pode estar mais aberto à publicação da obra de Bruno Tolentino, uma escolha que, dessa forma, seria guiada pela predileção do dirigente da importante editora pela poesia, e não apenas por uma questão mercadológica. Isso representaria uma saída para a poesia de Tolentino que, pela leitura de Candido, estaria fora dos padrões de publicação dos anos 1990³⁸.

O que vemos aí, então, são agentes atuando em busca da publicação de um livro de poemas que, afora a dificuldade normal de publicação de qualquer livro de poema, representa, nas próprias palavras de Candido, “movimentos ‘contra’” (grifo do autor):

Ele [o livro de poemas de Tolentino] é sem dúvida aberrante em relação ao que se faz atualmente no Brasil, onde (pelo menos na medida em que estou informado) a poesia se tem reduzido a poemas relâmpagos, aninhados em meia dúzia de linhas no meio da folha branca. Você propõe textos de fôlego largo, porque, neste livro, as

³⁷ Carta de Candido para Tolentino de 30 de maio de 1993, depositada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT) e nesta tese se apresenta fotocopiada na íntegra no ANEXO A.

³⁸ Essa questão será trabalhada na seção “Os anos 1990 e o desprestígio da opinião”.

peças singulares se articulam segundo um projeto que as engloba, e o que há mesmo é O POEMA, como já era o caso do livrão de sonetos que passou correndo pelas minhas mãos [...] Mas tanto no caso de João [Cabral] como no seu, movimentos ‘contra’ (grifo do autor).

Nessa outra parte da carta, vemos ainda a percepção estética que Candido tem, grosso modo, da literatura brasileira nos primeiros anos da década de 1990: a predominância do poema imediato, rápido, que gera um impacto material sobre o mercado editorial, uma vez que exige menor investimento financeiro por ser “de impressão mais barata” (objetivamente, gasta-se menos tinta, menos papel). Quiçá, Candido estivesse se referindo aos poemas que vinham na esteira dos poemas ditos *marginais* e aos herdeiros do Concretismo, já que ambos, mesmo com configurações bem distintas, tinham o apreço à capacidade de síntese, à concisão, uma consequência da influência patente que sofreram do modo de fazer oswaldiano³⁹. O livro de poemas de Tolentino, por sua vez, seria “aberrante”, desviante de tais características hegemônicas do período, extravagante, estaria na *contramão*, justamente por apresentar características opostas à síntese, pois “espraia, engorda, acrescenta”, o que configuraria o “texto de fôlego largo”, como avalia Candido. Isso implicaria materialmente um livro mais encorpado e exigiria maior investimento financeiro, em outras palavras, um livro com maior custo de produção, conseqüentemente, com preço final mais caro e com maiores dificuldades de comercialização, apontando para problemas materiais que estão além de questões literárias.

É evidente que não podemos reduzir a literatura produzida nos anos 1990 a essas palavras de Candido, nem parece ser objetivo dele, ao escrever essa carta, fazer a análise de um momento literário. Aí não se encontra necessariamente um juízo de valor nem um estudo, mas também não é simplesmente uma carta entre primos, é um documento no qual comunica particularidades observadas por ele como predominantes naquele momento literário: o “poema relâmpago” em contraste com “O POEMA”. Candido define que “O POEMA”, grafado assim em letras maiúsculas, como aquele no qual “peças singulares se articulam segundo um projeto que as engloba”, concebendo o livro não apenas como uma reunião de poemas, mas por um conjunto de poemas que se integram, interferindo no sentido e leitura uns dos outros, poemas que se associam formando um só poema ou uma espécie de projeto

³⁹ Vale mencionar que, nesta primeira metade dos anos 1990, vários livros de poemas foram lançados por poetas de momentos literários diversos, como João Cabral de Melo Neto, *Primeiros poemas* (1990) e *Sevilha andando* (1990), Ferreira Gullar, *O formigueiro* (1991), Carlos Drummond de Andrade, *Amor natural* (1992), Hilda Hilst, *Bufólicas* (1992) e *Do desejo* (1992), Alexei Bueno, *Lucernário* (1993) e *A via estreita* (1995). Entre outros, houve o lançamento de coletâneas como *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*, de Haroldo de Campos (1992), e *Despoesia* (1994), de Augusto de Campos, e relançamentos, como *A teus pés* (1992), de Ana Cristina Cesar. Ainda houve lançamentos daqueles que estrearam na década de 1990, como Claudia Roquette-Pinto, com *Os dias gagos* (1991), Ricardo Aleixo, com *Festim* (1992), Carlito Azevedo, com *Collapsus linguae* (1991) e Arnaldo Antunes, com *Nome* (1993).

arquitetônico, com início, meio e fim, e não uma coletânea de textos poéticos *abreviados*, “aninhados em meia dúzia de linhas no meio da folha branca”.

Em termos de extensão e estrutura, os livros de Tolentino identificam-se com tais características “aberrantes”. *O mundo como Ideia*, por exemplo, livro que veio a ser lançado nove anos depois desta carta, em 2002, pela Editora *Globo*, foi escrito ao longo de quatro décadas e apresenta mais de 440 páginas e centenas de poemas. Ao falar do “livrão de sonetos”, o crítico estava aludindo ao livro *A imitação do amanhecer*, cujas características seriam afins a certa adiposidade e profusão de poemas a que o crítico se refere. Finalizado 11 anos após a carta em questão, esse livro de 328 páginas é composto por 538 sonetos, que, divididos em três partes, formam uma sequência narrativa, um todo articulado. De acordo com Candido, numa carta anterior, datada de 30 de novembro de 1992, um livro “que requer muito tempo para ser lido convenientemente” apesar de parecer ser “uma realização de muita qualidade⁴⁰”.

Na correspondência de 1993, entretanto, Candido refere-se especificamente ao livro *As horas de Katharina*. Temos uma pista para essa inferência no fato de esse livro ter começado a ser escrito em 1971 e ter sido finalizado, justamente, em 1993, ano da carta, mas principalmente porque Candido diz ter lido “com muito interesse e admiração o seu [de Tolentino] *Stundenbuch*⁴¹”. *Stundenbuch* é uma palavra em alemão que significa *horas*, vocábulo geralmente utilizado para nomear o *Livro de Horas*, um livro devocional criado pela Igreja Católica Romana medieval, utilizado por religiosos ou leigos.

As horas de Katharina apresenta, ao longo de seus 166 poemas, uma unidade de assunto: os sentimentos de Elisabeth Katharina desde a sua entrada, aos 19 anos de idade, no convento das Carmelitas Descalças de Innsbruck até a sua morte, aos 66 anos de idade, no mesmo convento. Formado por poemas que funcionam de forma independente, mas também como parte de um todo, o livro é – como diz o poema abaixo – um livro-testamento:

X

Este é o testamento
da sombra sonhadora
que viveu aqui dentro
desde que caiu fora
da vida; a pecadora
que entrou por um convento
como a dor pelo centro

⁴⁰ Carta de Candido para Tolentino de 30 de novembro de 1992, depositada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT) e nesta tese se apresenta na íntegra no ANEXO B

⁴¹ Trechos da citada carta de Candido para Tolentino de 30 de maio de 1993, depositada no Fundo Bruno Tolentino no (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT) e nesta tese se apresenta na íntegra no ANEXO A.

da carne que demora
a se apagar de todo.
Este é o grito doido
que uma sombra gravou
no papel, como um voo
contínuo entre paredes.
Ah, que nunca o arremedes!

(TOLENTINO, 1994a, p. 97)

Assim como o *Das Stunden-Buch*⁴², de Rilke, ao qual remete, o “livro de horas” de Tolentino é dividido em três partes: *O longo vazio*, com 87 poemas; *O castelo interior*, com 22 poemas, e no *Carmim da Tarde*, com 57 poemas. Entrecortados por uma narrativa que os interliga, os poemas se apresentam como “peças singulares se articulam segundo um projeto que as engloba”, o que o aproxima da ideia de “POEMA” que Candido esboça, formando um livro que, na opinião do crítico, “não é fácil e resiste ao leitor superficial”, mas, ao mesmo tempo, tem um “texto cheio de magnetismo poético”.

O livro *As horas de Katharina*, pelas características frisadas por Candido, apresentava-se como um livro que contrastava com a literatura estabelecida no período, o que levou o crítico a cogitar que “Esta circunstância [sua percepção estética da configuração do campo literário brasileiro dos anos 1990] talvez dificulte a edição, a que você tão justamente aspira”. Mas a própria carta é a prova de que Tolentino agia diretamente com o intuito de minorar essas dificuldades, pois a resposta de Candido revela os interesses de um poeta que buscava auxílio para publicar no Brasil. Quer dizer, a carta é um testemunho de que Tolentino aplicou seu capital social em busca de uma publicação num campo no qual, desde a década de 1960, não atuava diretamente.

A carta de novembro de 1992 só vem a confirmar essa conclusão, pois, ao escrever que “Há cerca de 15 dias recebi do José Roberto a sua boa carta e os originais em trânsito para João Cabral.”, Candido expõe que a atividade do poeta já preparava o seu retorno ao campo literário brasileiro, fazendo seus originais circularem entre importantes agentes com credibilidade no campo. Os “originais em trânsito” aos quais a carta de 1992 alude são os do livro *A imitação do amanhecer*. Apesar desse movimento, não foi *A imitação do amanhecer* o primeiro livro a marcar o retorno de Tolentino ao campo literário brasileiro, pois ele só foi

⁴² Além da influência de Rilke, o livro apresenta influência também da poesia mística de Santa Tereza D’Ávila, S. João da Cruz e John Donne e dos poetas nacionais Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, autor do poema *Andorinha*, cujo verso foi escolhido como epígrafe do livro.

finalizado em 2004 e lançado em 2006, chegando a ganhar o 49º prêmio Jabuti de poesia 2007⁴³.

Depois de lançar mão de seu capital social e de uma rede de relações úteis, Tolentino publicou, como sua primeira edição no Brasil na década de 1990, o livro *As horas de Katharina*, pela *Companhia das Letras*, exatamente um ano depois da correspondência de 1993. Não por acaso, a editora considerada por Candido: “a melhor editora do momento [...], cujo chefe, Luiz Schwarcz, é pessoa de nossas relações.”⁴⁴

O lançamento de *As horas de Katharina* pela *Companhia das Letras* agregou capital simbólico ao retorno de Bruno Tolentino ao campo literário brasileiro. Isso porque não só foi o primeiro livro a ser lançado por ele no Brasil depois de 31 anos do lançamento de sua obra inaugural, *Anulação e outros reparos*, em 1963, pela *Massao Ohno*, mas também porque foi o primeiro lançado por uma editora que tinha representatividade no mercado editorial brasileiro uma vez que a *Massao Ohno* era uma editora de pequeno porte, sem grande capacidade de distribuição e existia mais pelo esforço pessoal de seu proprietário homônimo que financiava lançamento de jovens escritores, sobretudo na década de 1960. Esse capital simbólico, gerado pela chancela de uma grande editora, foi intensificado um ano depois, quando o livro logrou um dos importantes prêmios literários brasileiros, o 37º Prêmio Jabuti de Poesia de 1995.

Essas cartas⁴⁵, pelo conteúdo que apresentam e pelos agentes que envolvem, são lidas aqui como respostas aos movimentos iniciais de Tolentino que, mesmo dotado de certo capital social e cultural, era um *recém-chegado* ao Brasil, ainda sem publicações expressivas, que começava a interagir com outros agentes do campo, apresentando um aproveitamento importante para o estudo do campo literário brasileiro nos anos 1990 e para a própria desnaturalização desse campo, que não se constitui por mera casualidade.

⁴³ Este prêmio foi dado *post mortem*, pois Tolentino faleceu em 27 de junho de 2007.

⁴⁴ Schwarcz é o fundador da *Companhia das Letras* que, constituída em 1986, ainda hoje é considerada uma das maiores do Brasil e mantém a literatura como uma de suas linhas editoriais. Em 2011, o conglomerado editorial internacional Penguin, que se fundiu com a Randon House, comprou 45% da *Companhia das Letras*, o que ampliou sua força de atuação no mercado editorial brasileiro.

⁴⁵ Bruno Tolentino estabeleceu correspondência com outros agentes do campo literário como Antonio Houassis, Nélide Piñon, Alexei Bueno, Mário Cesariny, Paulo Coelho, editores de jornais e, até mesmo, autoridades religiosas como Dom Eugênio Sales. Várias dessas correspondências estão arquivadas no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

2.2 Os deuses de hoje e o poeta recém-chegado

[...] O grande desafio
é voltar e caber no mesmo leito,
correr em casa como corre o rio,
se esbaldar e morrer [...]
(TOLENTINO, 1995a, p. 252).

[...] mas acho
Que chega de elegias por enquanto
Há um país que é preciso por abaixo!
(TOLENTINO, 1995a, p. 257).

Foi também em 1995 que Tolentino lançou *Os deuses de hoje*. Esse livro e os bastidores de sua publicação para os quais aponta insistentemente são outros flagrantes dos primeiros movimentos de Tolentino enquanto um *recém-chegado* no campo literário brasileiro. Ele é uma longa *Canção do exílio* de Tolentino, mas que compila poemas escritos desde a década de 1960 em diversas cidades do Brasil e da Europa, antes, durante e depois de seu autoexílio (1964-1993). Assim como em *As horas de Katharina*, os poemas apresentam um eu poético confessional, mas dessa vez esse *eu* tira os paramentos da freira e se veste de Tolentino, apresentando-se na condição de um poeta que fez do exílio uma forma de vida e que se coloca contrário à ditadura militar, como visto no primeiro capítulo. No poema “Declaração de voto”, chega a chamar Costa e Silva de símio, “na coroação de um símio” (1995a, p. 47). Justifica o título do livro afirmando que a ditadura militar só foi possível “porque os militares eram uma deificação [...]”⁴⁶, sua crítica se estende para a ditadura do pensamento que, de acordo com Tolentino, perdurou mesmo com o fim do militarismo.

Desconhecendo qualquer grau de inventividade presente no livro, Wilson Martins considera a poesia de *Os deuses de hoje* não como uma “‘poesia de circunstância’, mas poesia ‘das circunstâncias’, o que é diferente e chega tarde demais em circunstâncias que a tornam anacrônica”⁴⁷ (1996, p. 2, grifos do autor) e avalia a militância de Tolentino como tardia, vendo o livro como um “Protesto retrospectivo e recuperador, sem nenhuma eficácia possível” (1996, p. 2). Para nós, no entanto, que o lemos como um investimento autofigurativo, o livro é bem instigante e foi publicado em momento adequado uma vez que nele Tolentino, unindo fato e invenção, permite-nos modular a figura de poeta *recém-chegado*, empenhando-se, a cada poema, em sua apresentação ao campo literário brasileiro para o qual

⁴⁶ Trecho da matéria jornalística “A vida política brasileira em versos” encontrada em recorte de jornal no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

⁴⁷ A questão do anacronismo como característica atribuída à obra de Tolentino pela crítica será trabalhada no quarto capítulo.

retorna, como uma espécie de filho pródigo, como podemos ler no poema “Lápides para meu pai” (TOLENTINO, 1995a, p. 249-257)⁴⁸ ou nos demais poemas de “Na terra provisória”, nos quais fala sobre seu exílio, seus mestres, suas relações pessoais, suas viagens, mapeando lugares, pessoas e leituras importantes para sua formação literária, anunciando seu retorno e se apresentando aos que o desconheciam.

O poema de abertura, denominado “Um aviso prévio”, com seus 14 versos octossílabos, é uma espécie de preâmbulo aos demais poemas por antecipar o tom sugestivamente confessional que atravessa esse “livro-mar”, trazendo revelações sobre o eu poético que, uma vez cruzadas com acontecimentos biográficos de Tolentino, denunciam uma atuação cuidadosa no campo literário. Vejamos:

*Este livro-mar que um meu primo
entendeu que andava faltando
entre as enxurradas que rimo;
esta recapitulação
dos males recentes do bando
(a que somei meus exageros,
mas sempre segundo primão
fazia falta aos brasileiros)
compilei-o de péssimo humor;
entre um e outro nhenhêhêm
e longas pausas para o café,
o cigarro etc., leitor:
Ao cabo, não sei bem o que é,
mas assim são as coisas do amor.*

(TOLENTINO, 1995a, p. 10)

O sonetinho *monostrófico* participa ao leitor os bastidores da publicação, apontando motivações para existência do livro, assim como pretensões do livro que justificariam sua existência. Mais que isso, coloca o livro na conta das “coisas do amor”, situando-o como uma entrega do poeta, como um esforço que o poeta realiza em benefício de seus compatriotas. Assim, apesar de ser um aviso prévio, não apenas prepara o leitor para o que virá, mas tenta mediar o contato do leitor com o conteúdo do livro.

Já nos primeiros versos, Tolentino começa atribuindo a um de seus primos⁴⁹, julgamentos positivos sobre o livro *Os deuses de hoje*, colocado como o livro que “andava faltando” e que “fazia falta aos brasileiros” (1995a, p. 10). Um livro que “andava faltando”,

⁴⁸ Como nos versos: “Perdão, meu pai, se fiz a minha festa/enquanto demoliam por aqui/a terra que me deste, essa floresta/ancestral que serviste e eu traí.” (TOLENTINO, 1995a, p. 249-250).

⁴⁹ Apostamos que o primo em questão é novamente Antônio Candido, pelas cartas que analisamos e por ser a ele dedicada já a primeira parte do livro “Durante o baile negro” apesar José Joaquim Dutra de Andrade, primo de Tolentino a quem ele dedicou o livro *As horas de Katharina* e creditou a responsabilidade de tê-lo buscado “às gavetas do silêncio” (TOLENTINO, 1994a, p. 5), também ser um de seus interlocutores literários.

que faz “falta aos brasileiros” não seria aquele do qual os brasileiros necessitassem, que lhes fosse significativo, um livro para preencher uma carência nacional? Tais julgamentos soam como um elogio excessivo, que no poema aparece chancelado por outro⁵⁰, o “primão”. O livro deixa entender que o primo em questão é Antonio Candido, o que atribui mais impacto ao que é dito, uma vez que, mais do que primo de Tolentino, Candido era um crítico renomado no campo.

É como se Tolentino utilizasse o poema para tornar públicas informações que apenas estavam no *backstage*, já que não há textos críticos publicados por Antonio Candido sobre Tolentino e sua obra. Assim, sabemos as opiniões do crítico sobre as produções torentinianas apenas através de sua correspondência pessoal. Esses primeiros versos ainda dialogam com as citações presentes na orelha do livro, sobretudo, com o texto de Arnaldo Jabor, o qual, entre outras considerações positivas, afirma que Tolentino “retorna ao Brasil para obra de rara importância e encerrar uma noite que durava trinta anos” (JABOR, 1994, p. 6).

Ao mesmo tempo em que investe no que poderíamos chamar de “carta de recomendação”, Tolentino confessa no poema problemas enfrentados ao longo de sua edição: “compilei-o de péssimo humor/entre um e outro nhenhém” (1995a, p. 10). O poeta, dessa forma, incita o leitor a uma relação vida-obra, como se Tolentino apontasse para os acontecimentos extraliterários que cercaram a produção e publicação do livro, praticando, assim como Lefere falou sobre Borges, “uma poética autorreferencial, entre a expressão e a autonovelação (s.d., p. 192).

Um dos *nhenhêns* que alteraram o humor de Tolentino e marcaram os bastidores da publicação de *Os deuses de hoje* demonstra a interação de Tolentino com outros agentes do campo e o caracteriza como um agente cioso dos meandros do campo literário e do mercado editorial que lhe serve de regulador. Trata-se do episódio que levou ao rompimento do poeta com Antônio Paulo Graça, professor de literatura e autor do texto “O templo poético de Tolentino” (GRAÇA, 1994)⁵¹.

Tendo aceitado o convite feito por Tolentino para escrever a apresentação do livro *Os deuses de hoje*, o professor Paulo Graça escreveu um ensaio, mas foi surpreendido por um pedido de retificação feito por Luciana Villas-Boas, à época diretora da *Record*. O texto havia sofrido alterações feitas pelo próprio Tolentino que acrescentou elogios de diversos escritores,

⁵⁰ Na matéria jornalística “A vida política brasileira em versos”, encontrada em recorte de jornal no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT), Tolentino ressaltava essa ideia, afirmando “Estava devendo ao povo brasileiro um relato sobre os anos de chumbo”.

⁵¹ Em “O templo poético de Tolentino”, Paulo Graça enaltece o livro *As horas de Katharina*, apontando sua “excelência artística” (GRAÇA, 1994, p. 2) antes de desentender-se com Tolentino.

entre os quais Samuel Beckett e Hart Crane. Os acréscimos realizados por Tolentino foram dispensados por Paulo Graça que exigiu que a apresentação fosse publicada sem modificações. Não tendo gostado da interferência do poeta, o crítico escreveu uma carta para expressar sua revolta, recebendo como resposta de Tolentino o texto “As últimas palavras de um asno”. Nele, entre ofensas e desclassificações do trabalho de Paulo Graça, Tolentino afirma:

Permita-me agora que lhe explique algo de básico, [...]: é costumeiro, *nay!* é de praxe, que os textos ditos de *apoio*, sobretudo os prefácios, orelhas, etc., sejam ponderados à luz das estratégias de lançamento e, *when deemed useful*, revistos pelo “*Editor*”, em função da estratégia de mercado a que se propõe a Casa Editora ao lançar um livro ou um autor. Esfaltei-me nessa ingrata tarefa ao longo dos meus onze anos no *boiling pot* da *OPN* (grifo do autor).⁵²

O trecho revela não apenas a vaidade de Tolentino, mas a estratégia de um autor/editor atencioso às exigências do mercado, empenhado na promoção de seu produto cultural, como uma espécie de publicitário a criar estratégias para agregar valor àquilo que pretende vender. Não por acaso, apesar de o ensaio de Paulo Graça ter sido publicado sem alterações, a orelha do livro *Os deuses de hoje*, possui além do citado texto de Arnaldo Jabor, “Tolentino traz de volta a peste clássica”, publicado em grande parte no livro *Os sapos de ontem*, mais seis frases muito elogiosas de João Moura, Antonio Houaiss, João Cabral de Melo Neto, Yves Bonnefoy, Charles Tomlinson e João Domenech Onetto. Além disso, como no poema “Um aviso prévio”, a *propaganda* poética de seu valor é reiterada pelo conteúdo de outros versos presentes em poemas dessa obra, como em “A dádiva”:

João Cabral de Melo Neto
enviou-me uma vez, num velho
exemplar d’*O Cão Sem Plumas*,
um recado-dedicatória:

“*A fulano de tal, poeta
tão cristalino nos idiomas
em que escreve, este rio espúrio
e a admiração do seu espelho*”
[...]

(TOLENTINO, 1995a, p. 231)

Ao longo dos 20 quartetos que formam o poema, Tolentino vai tentando decifrar as palavras de Cabral, a quem apresenta como “o poeta pernambucano/que conhece bem as agruras/da literatura e do exílio” (TOLENTINO, 1995a, p. 232). Como Cabral, outros tantos

⁵² O datiloscrito de “As últimas palavras de um asno” está depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

poetas figuram no livro, como: Ferreira Gullar, Auden, Drummond, Cecília Meireles, Yeats, Jorge de Lima e Rilke. Assim Tolentino vai apresentando a sua estante ao leitor e apresentando-se enquanto um leitor de poesia, chancelado pelos *melhores*.

Refutando Paulo Graça, que chamou as citações de autoelogio, Tolentino demonstra consciência de suas práticas e acrescenta mais funções pragmáticas que justificam a importância das citações no prefácio:

[...] observo-lhe que o que chama de “*auto elogios*” é, caso por caso, extraído à imprensa, de cá como de lá. Tudo perfeitamente verificável, citações portanto, e não minhas. Nada de descabido, pois, que um “apresentador” no curso de um “texto de apoio” – e não já o ensaísta no exercício daquela sua *outra* função – o veiculasse para “situar” o livro na obra do autor e este no contexto maior da tradição a que intende servir (p. 2, grifo do autor).

As frases, então, ao “‘situar’ o livro na obra do autor e ‘este no contexto maior da tradição’”, também serviriam para indicar a linhagem literária de Tolentino e os demais autores com os quais constituiu uma rede de relacionamentos. Se Tolentino enquanto editava *Os deuses de hoje* ainda era o poeta *recém-chegado*, localizar sua obra em meio a grandes nomes da literatura mundial era imprescindível para abrir espaços: funcionava ao mesmo tempo como uma espécie de certificação de sua desconhecida atividade literária e antecipava qualidades encontráveis em sua obra, servindo como um orientador de leitura que age sobre a opinião crítica, dentro do jogo de crenças instituído no campo literário.

Colocar frases de escritores e poetas consagrados, de críticos e jornalistas reconhecidos como informações paratextuais em livros literários não é uma invenção de Tolentino, claro, é uma prática do mercado editorial que visa, através da autoridade dos nomes citados, atribuir mais valor simbólico ao livro e respaldo ao seu conteúdo. Como um elemento paratextual, pode ser determinado tanto pelo editor como pelo autor, talvez seja mais raro, no entanto, a existência de casos nos quais o autor se encarrega da escolha das citações, aproveitando-as até mesmo nos versos dos poemas, como fez Tolentino.

A prática de utilizar em seus livros frases apologéticas de nomes da literatura, principalmente europeia, sobre sua obra, já estava presente no livro *As horas de Katharina*, no qual podemos encontrar a frase de Bonnefoy que também está transcrita na orelha de *Os deuses de hoje* (“Um dos melhores poetas da atualidade, ele é sem dúvida um ‘daqueles poucos’ que fazem a cultura de uma época”), e mais uma frase de Jean Starobinski e outra de Saint-John Perse em sua contracapa. Ainda observando os paratextos de *As horas de Katharina*, mais dois elementos nos chamam a atenção: a biografia da fictícia poeta freira Katharina e a biografia de Tolentino apresentada na orelha do livro. No pequeno aviso que

introduz o livro, ao qual chama de “Responsabilidades e correspondências”, Tolentino informa que:

A suposta autora destas páginas, tivesse sido encarnada numa só pessoa física, teria nascido em Veneza, aos 11 de novembro de 1861, como Elizabeth Katharina Maia von Herzogenbuch e falecido aos 29 de outubro de 1927, no Convento das Carmelitas Descalças de Innsbruck, como Sórora Katharina da Anunciação e do Suor de Sangue (1994a, p. 7).

Dessa biografia esperamos ficção, pois a freira é uma invenção de Tolentino que se apresenta como uma espécie de heterônimo com data e local de nascimento e morte, e ainda que na biografia espiritual que o livro acaba tecendo, haja de maneira desviada rastros autobiográficos de Tolentino⁵³ (como a prisão, o exílio, a religiosidade), acolhemo-la como obra literária e, por isso, sem compromissos referenciais. Já da biografia que consta na orelha do mesmo livro, a biografia do autor do livro, esperamos informações factuais sobre sua vida, sobretudo acerca de sua experiência literária. No livro, entretanto, a biografia informada pelo próprio autor é parcialmente ficcionalizada e apresenta-se enquanto investimento autofigurativo. Observemos:

Nascido no Rio de Janeiro em 1940, Bruno Tolentino publicou seu primeiro livro, *Anulação e outros reparos*, em 1963. Com o regime de 1964 estabeleceu-se na Europa a convite de Ungaretti, tendo vivido desde então na Itália, Bélgica, Inglaterra e França. Professor nas Universidades de Bristol e Essex, transferiu-se mais tarde para Oxford, sucedendo o poeta W. H. Auden, de quem foi amigo, na direção da *Oxford Poetry Now*. Publicou outros dois volumes de poesia (*Le vrai le vain*, de 1971, em francês, e *About the hunt*, de 1979, em inglês), muito bem recebido pela crítica. Vive em Marselha ao lado de sua segunda mulher e é hoje um dos autores de maior destaque no meio literário europeu.⁵⁴ (grifo nosso).

Nos trechos sublinhados percebemos a mão de Tolentino, articulando as informações de modo a mostrar um capital social, devido a sua suposta amizade com Auden, um capital cultural, uma vez que informa ter sido diretor da *Oxford Poetry Now* (Fig. 02), e um capital simbólico, já que comunica que é um dos autores de maior destaque no meio literário europeu. Todas essas informações são fabulações acerca de sua biografia. A informação de que à época do lançamento, ou seja, 1994, vivia em Marselha com sua segunda esposa contrasta com a cronologia oficial que informa seu retorno ao Brasil em 1993. Ademais, a *Oxford Poetry Now* é uma revista de estudantes, não da universidade de Oxford como parece ser e Auden nunca foi seu diretor, assim não há como Tolentino tê-lo sucedido. Sem contar que os livros que lançou na França e na Inglaterra não tiveram distribuição editorial e eram de difícil acesso.

⁵³ Coincidentemente, Tolentino morre com a mesma idade da freira Katharina, aos 66 anos.

⁵⁴ Orelha do livro *As horas de Katharina*.



Fig. 02 - Capa da revista *Oxford Poetry Now*, de 1976.

Tolentino, apesar de ter contato com grandes nomes da literatura europeia, não chegou a ser conhecido na Europa, a não ser muito pontualmente por aqueles a quem ele fazia chegar seus livros. Quem confirma essas informações é Chris Miller ao informar que

Poucas pessoas podem ter conhecido seus livros; *Anulação* era inacessível, e *Le Vrai Le Vain* e *About the Hunt* estavam efetivamente disponíveis apenas através de Bruno. Havia uma cópia de *Le Vrai Le Vain* em uma biblioteca inglesa (na Biblioteca Albert Sloman da Universidade de Essex, porque ele deu algumas palestras lá) e não havia cópias de *About the Hunt* em bibliotecas inglesas até eu apresentar uma cópia ao The Taylor Institute. [...]. Assim, a reputação de Bruno na Inglaterra foi insignificante; seus poemas ingleses foram publicados na *Oxford Literary Review* (OPN), por assim dizer, para manter a companhia de Simon⁵⁵ – eles tendiam a publicar juntos.⁵⁶

Diante disso, a biografia informada por Tolentino é parcialmente inventada por Tolentino, ficcionalizada por ele. Ele faz um jogo entre imaginação e realidade, parece *brincar* com o campo, dando referências extraliterárias que, em alguma medida, criam um mito acerca de si mesmo, o que poderia ajudá-lo em seu empenho pelo reconhecimento de outros agentes do campo. A biografia cria informações que geram notícias que são replicadas pelos veículos de comunicação que apresentaram o *release* do livro e, até mesmo, por críticos que resenharam suas obras ou que apresentam o poeta que estava de volta ao Brasil para lançar sua obra, como podemos notar na matéria de João Domenech Oneto, “Poeta entre dois

⁵⁵ Simon é Simon Pringle, autor de *Das Booty*, e companheiro de Tolentino, trabalharemos a ficcionalização da biografia de Tolentino em *Das Booty* no último capítulo desta tese.

⁵⁶ “Few people can have known his books; *Anulação* was inaccessible, and *Le Vrai Le Vain* and *About the Hunt* were effectively available only through Bruno. There was one copy of *Le Vrai Le Vain* in an English library (in the Albert Sloman Library at the University of Essex, because he gave some lectures there) and no copies at all of *About the Hunt* in English libraries until I presented a copy to the Taylorian Institute. [...]. So Bruno’s reputation in England was negligible; his English poems had been published in undergraduate magazines in Oxford (OPN, *Oxford Literary Journal*, *Oxford Literary Review*), as it were to keep Simon company – they tended to publish together.”. Entrevista concedida por e-mail a mim por Chris Miller em setembro de 2016.

continentes” (Fig. 03), na qual o jornalista informa sobre a ida de Tolentino à Inglaterra: “Veio a pedido de Auden para trabalhar em Oxford. Foi editor da revista de poesia da universidade.” (1994, p. 1) ou na divulgação de uma aula aberta ministrada por Tolentino na *Casa do saber* (Fig. 04). Dessa forma, informes biográficos que mesclam fatos e invenções acabam por adquirir indiscriminadamente autenticidade.



Fig. 03: Recorte de matéria do *Jornal do Brasil*.

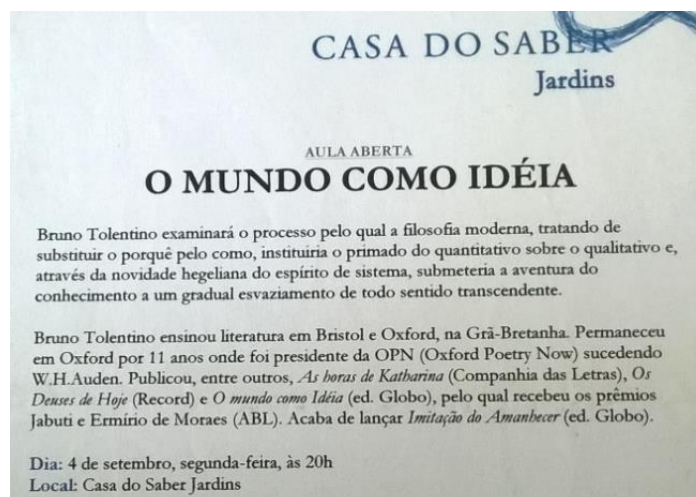


Fig. 04: Propaganda de curso ministrado por Bruno Tolentino

Essa ação deliberada é uma promoção da imagem do autor, mas não deixa de ser também certa ironia com as *leis* que regem o campo literário. Não a temos como impostura, mas como autofiguração, que se apoia no fato de que a literatura transborda do miolo do livro e atinge seus paratextos. Do texto no qual se espera a referencialidade, a correspondência entre os informes biográficos e a vida do biografado, o que temos é uma construção ficcional que auxilia a elaboração de uma imagem mítica de Tolentino, como Premat disse sobre Borges, “Nele, escrever é escrever-se, narrar-se, representar-se, intervir com sua voz e sua imagem em espaços públicos, criando e modulando um personagem⁵⁷” (2007, p. 1, tradução nossa).

O período na Europa (1964-1993) abriu uma grande lacuna na biografia de Tolentino preenchida por ele mesmo como lhe foi mais conveniente, “adaptou sua história para produzir

⁵⁷ “En él, escribir es escribirse, narrarse, representarse, intervenir con su voz y su imagen en espacios públicos, creando y modulando a un personaje.”

uma maior impressão em seus leitores e assim lograr o que aqui denomino a ‘autofiguração’ autoral”⁵⁸ (AMÍCOLA, 2007, p. 99-100, tradução nossa).

Não podemos, entretanto, chegar à conclusão rápida e generalizadora de que tudo o que contava constituía fabulação. Antes de seu retorno ao Brasil, Tolentino manteve de fato relações de amizade com alguns grandes nomes da literatura brasileira e mundial. Isto lhe garante certa vantagem, uma vez que se apresenta com determinado capital social que lhe dá lastro, mas não o tira da condição de *recém-chegado*, porque estruturalmente ainda enfrentava o processo inicial de legitimação. Ives Bonnefoy, por exemplo, confirma em entrevista concedida a Chris Miller que

É verdade que conheci Tolentino, é verdade que lhe tinha amizade [...] Durante os anos em que Bruno viveu na Europa, ele veio me ver muitas vezes, mostrou o que escrevia, chegou mesmo a enviar-me – para leitura e uma eventual publicação, mas absolutamente não pude ajudá-lo [...] – todo um manuscrito escrito em francês, excelente francês: *Le vrai le vain*. Esse livro justificava que se levasse seu autor a sério. [...] Nós conversávamos sobre os mais diversos assuntos. Sobre pintura, por exemplo. [...]. Bruno também veio a conhecer por intermédio meu, alguns dos meus amigos, como Gaëtan Picon e Jean Starobinski[...] (2011, p. 23).

A afirmação de Bonnefoy, além de confirmar que “da existência de uma relação amigável [entre os dois] não é possível duvidar” (2011, p. 23), também revela que Tolentino já na Europa fazia circular seus manuscritos em busca de publicação, o que prova seu empenho desde a juventude em ter seus livros lançados e como ele tenta fazer das relações sociais que estabelece um meio para essa realização, prática comum no campo literário.

Ainda nesta entrevista, no entanto, Bonnefoy não descarta que Tolentino fosse um fabulador: “Bruno Tolentino, um fabulador? Em Paris ele já dava a impressão de sê-lo, tão espantosas eram algumas de suas afirmações [...]. E pode ser que mais tarde, de volta ao Brasil, ele tenha dito coisas inexatas sobre nossas relações [...]” (2011, p. 23). Mas também faz uma ressalva para mostrar que Tolentino “não era sempre um mitômano no burburinho das relações de amizade” (2011, p. 24):

Bruno me convidou para passar um dia na companhia de João Cabral de Melo Neto em Berna, o que então fizemos [...] Cabral de Melo parecia nutrir uma amizade efetivamente sincera por Bruno Tolentino, e parecia conhecê-lo há bastante tempo. [...] depois veio o dia em que o jovem brasileiro – jovem e um pouco tresloucado – trocou Paris por Londres ou Oxford [...] (2011, p. 24).

Circular em meio a célebres nomes da literatura não o coloca, entretanto, como “um dos autores de maior destaque no meio literário europeu”, como afirma a biografia do livro *As*

⁵⁸ “su autor adaptó su historia para producir una mayor impresión en sus lectores y así lograr lo que aquí denomino la ‘autofiguración’ autorial”.

horas de Katharina. O que inferimos das afirmações de Bonnefoy é que Tolentino era bem articulado e obstinado, mas ainda um jovem poeta em busca de reconhecimento, de quem, afora o contato pessoal provocado por iniciativa do próprio Tolentino, Bonnefoy não teve “mais o menor sinal de vida” (BONNEFOY, 2011, p. 25).

A tentativa de alterar a apresentação do livro *Os deuses de hoje*, assim como a manipulação de seus informes biográficos no livro *As horas de Katharina*, mostra-nos que a mão de Tolentino não apenas está no conteúdo da publicação, mas também tenta estar presente em outras decisões editoriais. A participação direta dele não somente como autor dos poemas, mas também produtor do objeto livro nos faz cogitar que os livros de Tolentino, não só sua produção poética, mas o aparato extratextual que envolvem, podem ser lidos como modos de investimento autofigurativo que visam sua inserção, sua legitimação no campo literário brasileiro dos anos 90. A existência repetitiva, ostensiva e manipulada das citações e das informações biográficas não só em orelhas e contracapas, mas também em entrevistas, depoimentos, textos críticos, prefácios, posfácios, criando entre eles uma rede de informações que se confirmam, doando-lhes veracidade, é o que nos faz crer que essa prática é mais uma das marcas do empenho de Tolentino pela formação de sua imagem de *poeta maior*, um poeta de importância nacional e internacional. O ardil de Tolentino se baseava em certo pensamento de colonizado que afetava (e ainda afeta, infelizmente) os brasileiros: o que a Europa celebra será mais facilmente celebrado no Brasil.

Em outras palavras, a atitude de Tolentino, ao tomar conta de várias etapas do processo de editoração de seus livros e ao fazer circular informações biográficas nem sempre certificadas, denota uma consciência do funcionamento do campo literário e de suas regras, e mostra que, ao voltar ao Brasil, Tolentino entrou no *jogo*⁵⁹ pela legitimação, buscando uma posição no espaço social de produção cultural. A publicação de *As horas de Katharina*, assim como a premiação que logrou, atribuiu-lhe mais capital simbólico e, conseqüentemente, respaldo para iniciar as lutas simbólicas que empenhou, enquanto que a publicação de *Os deuses de hoje* situou o poeta no tempo e no espaço, justificando sua ausência de quase três décadas e seu retorno, dando a conhecer ao leitor uma figura de poeta.

⁵⁹ Entrar no *jogo* é, através da crença no valor do jogo, iniciar lutas simbólicas na concorrência pela distinção: “nome, reputação, prestígio, honra, glória e autoridade” (BOURDIEU, 2007, p. 235).

2.3 Outros capitais, impasses e tensões

A lei

*Porque inglês eu sei!
Como sei também
quando vejo um rei
que nem manto tem,
nem vergonha e nen-
hum inglês! E a lei?
A lei que eu quebrei
ao chamar alguém
de mau tradutor;
mau leitor do inglês,
mau versejador;
é a do Amém, é claro!
A lei que talvez
Mais nos saia caro...*

(TOLENTINO, 1995, p. 100)

No sonetinho que serve de epígrafe a este subcapítulo, assim como no livro *Os deuses de hoje*, o sujeito poético confunde-se com a persona de Tolentino exercício de “uma poética autorreferencial” (LEFERE, s.d.,192). Nele, o poeta menciona que quebrou uma “lei”. Não por acaso, o poema que abre este capítulo também se refere à “lei” em seu título “A Lei do silêncio” (TOLENTINO, 1995a, p. 55). Leis são criadas com o intuito de estabelecer normas que venham a controlar o comportamento dos indivíduos. Outros substantivos que podemos associar à acepção dessa palavra são: código, preceito, obrigação. Toda lei é, em si, uma regra e, enquanto imposição, uma vez violada, poderá causar sanções ao violador, que se torna, como Tolentino mesmo se automeou, um “fora-da-lei” (1995a, p. 118).

Acreditamos que os campos sociais são espaços complexos de relações, nos quais ocorre a produção de bens materiais e simbólicos pelos agentes que concorrem entre si ao mesmo tempo em que colaboram com a própria manutenção e dinâmica do campo, seguindo de forma relacional determinadas *regras* que tanto introjetam quanto transformam por meio do convívio e da socialização, isto é, pela experiência em sociedade. O espaço no qual Tolentino atuava era o campo literário, e a lei à qual o poema se refere são princípios que regem o seu funcionamento, ao que podemos chamar de *regras da arte*, como as denominou Bourdieu (1996). Como os demais campos sociais, o campo literário é um espaço estruturado, mas também estruturante de posições, cada agente atua a partir da posição que ocupa, o que influenciará a forma como se relacionará com as *leis* que o orientam, visando a sua manutenção ou mudança. Essa pode não ser uma forma unânime de se entender o campo e suas idiossincrasias, mas as práticas de Tolentino, sobretudo, sua faceta beligerante, assim

como seus ardis e a forma como “expõe a poesia como um campo de batalha” (MACHADO, 2002, p. 1), faz-nos entender que ele atuava dentro de tais preceitos.

Na posição de desvantagem na qual se encontrava, Tolentino precisava “fazer barulho” (TOLENTINO, 1996b, p. 1) para que a sua obra acontecesse⁶⁰, precisava construir sua própria visibilidade. Quando, no poema, coloca seu oponente na posição de “mau tradutor”, “mau leitor do inglês” e “mau versejador”, Tolentino opera em busca da deslegitimação do *adversário* em contraponto com ele mesmo. O poeta a quem, por meio do poema satírico, procura dessacralizar é Augusto de Campos⁶¹, agente com maior tempo de atuação no campo literário brasileiro e que, nos anos 1990, já gozava de notoriedade. Nesses versos, Campos ironicamente é tratado como “um rei que nem manto tem”. Em outras palavras, uma autoridade sem as insígnias de seu poder ou sem mérito para sê-lo, um impostor. Vale salientar, no entanto, que, apesar de tentar dessa forma deslegitimá-lo, a atitude cáustica de Tolentino acaba por atestar a posição dominante de Campos não só por reconhecer a possibilidade de uma punição para si por tê-lo depreciado (“Mais nos saia caro”), mas, inclusive, por tê-lo escolhido como opositor: colocar Augusto de Campos como alvo de suas críticas é um reconhecimento do capital simbólico que o poeta concretista conseguiu acumular nos anos de atuação no campo literário brasileiro.

A própria menção à palavra *rei* nos remete ao livro inaugural de Campos, *O rei menos o reino*. Em um dos poemas de *Os sapos de ontem*, páginas antes do “A Lei”, Tolentino realiza uma menção ainda mais direta a essa obra, pois o intitula de forma homônima: *O rei menos o reino* e, também na forma de sonetinho, ironiza “Só coroa um rei de araque:/ O rei da mediocridade.” (TOLENTINO, 1995b, p. 75).

Flagrante da dinâmica do campo literário, o livro de Augusto de Campos impôs uma rejeição à produção da Geração 45 que, à época do lançamento, 1951, representava uma concepção específica de poesia. Campos já preparava o campo para a ruptura crítica com os códigos vigentes, o que se deu, de fato, com o lançamento, dois anos depois, de *Poetamenos*, no qual poemas como “Lygia Fingers” e “dias dias dias” propõem outra forma de dispor o poema na página, outros códigos, outra prática de leitura. *Poetamenos*, como grande parte de suas obras, foi acompanhado por prefácio que não só apresentou o livro, mas explicou as técnicas aplicadas e divulgou uma nova proposta estética: o projeto da Poesia Concreta,

⁶⁰ Tolentino faz um desmentido dessa afirmação em notas no próprio *Jornal do Brasil*, alegando que suas palavras foram transmutadas pela reportagem, como se referissem a “um carreirista maquiavélico e ávido por publicidade” (1996c, p. 16).

⁶¹ O terceiro capítulo aprofundará a polêmica Tolentino-Campos.

preparando, assim, um espaço mais propício para aceitação de uma nova teoria poética, compilada no livro *Teoria da Poesia Concreta, textos críticos e manifestos*, lançado em 1965.

Três décadas depois, em 1995, ano do lançamento de *Os sapos de ontem*, livro do qual o poema “A Lei” faz parte, Augusto de Campos já tinha dezenas de livros lançados entre ensaios, traduções e poemas em grande parte reunidos no livro *Viva vaia* (1979) e no livro *Despoesia* (1994), e o Concretismo, mesmo tendo enfrentado resistência, já tinha sua posição estabelecida no campo literário brasileiro, marcando sua presença em várias instâncias de consagração como o sistema de ensino, o mercado editorial e as universidades.

Não por acaso, a expressão “lei do Amém” dá a ideia de que o alvo do maldizer de Tolentino representa uma autoridade que tem o *habitus*⁶² a seu favor, definindo-o como um agente com uma posição privilegiada e incontestada no campo, pois quem ousa quebrar essa lei, descumprindo as regras estabelecidas, pode ficar relegado à exclusão desse campo, principalmente se é um agente *recém-chegado*.

O discurso mais propagado pelos críticos especializados acerca de Tolentino é o de que seu lado polemista eclipsou seu lado poeta. Dessa forma, costumam separar o poeta do polemista e colocam o polemista como algoz do poeta, explicando assim o suposto desprezo que sua obra sofreria no campo literário brasileiro. O crítico Wilson Martins, por exemplo, em seu texto “Índoles poéticas”, publicado no caderno *Prosa & Verso* do jornal *O Globo*, chegou a afirmar que “Por suas atitudes polêmicas, Bruno Tolentino é visto menos como poeta do que como personalidade da vida literária” (MARTINS, 1996). Mais de dez anos depois, Alcir Pécora⁶³ sugeriu conclusão semelhante:

Bruno Tolentino é seguramente um dos maiores poetas da Língua Portuguesa, na era pós-João Cabral. Estranha, portanto, que tão poucos o digam, estudem, amem. Talvez porque o tenham lido menos do que suas declarações polêmicas (PÉCORA, 2010, p. 9, grifo nosso).

E no livro *A literatura brasileira hoje*, o crítico literário Manuel da Costa Pinto sentenciava que:

A recepção crítica de Tolentino foi comprometida por intervenções públicas desastrosas: depois de ter passado quase 30 anos na Europa, o poeta voltou para o Brasil no início dos anos 90 e entrou em polêmica com os concretos, escrevendo ensaios agressivos e concedendo entrevistas debochadas, sendo rotulado como retrógrado, arcaizante (COSTA PINTO, 2004, p. 36).

⁶² O *habitus* é um conjunto de crenças, um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita e explícita dentro de determinado campo (BOURDIEU, 1996).

⁶³ A recepção crítica será trabalhada no último capítulo.

A dedução a qual chegaram esses críticos, e que notamos ser muito replicada em outros muitos textos⁶⁴, no entanto, é fruto de uma avaliação apressada, pois considera apenas uma relação determinista de causa e efeito sem levar em consideração outras nuances que envolvem o comportamento dos indivíduos no campo. A ação polêmica não é argumento satisfatório para justificar o ostracismo de um escritor, ela pode, aliás, ser motivo de sua inclusão, até mesmo porque o campo de produção cultural é dinâmico e formado por antagonismos no qual a polêmica aparece como parte mesma de sua configuração.

É difícil um autor se inscrever no campo sem estabelecer seus opositores, para que através deles se demarque sua diferença. O poema “A lei”, ao mesmo tempo em que institui uma figuração de Tolentino em oposição àquele a quem critica, é uma tomada de posição de Tolentino como crítico e poeta polemista, sendo também uma forma de apresentação de si. Essa postura beligerante interfere nas relações estabelecidas no campo e pode prejudicar o reconhecimento, mas, por outro lado e a depender do contexto, pode doar mais capital simbólico e gerar grupos de seguidores. A própria trajetória do principal *rival* de Tolentino (Augusto de Campos) prova que esse é um risco que se tem que correr se se pretende alcançar alguma mudança nas regras do campo.

De 1945 aos anos 1990, o campo literário brasileiro passou por transformações sociais, econômicas e políticas, que geraram novas configurações de seu funcionamento: o momento dos governos ditatoriais e o processo de democratização; a consolidação do mercado editorial com o surgimento de grandes conglomerados editoriais como *Companhia das Letras*, *Record* e *Globo*; a implantação de um calendário regular de eventos literários com Festas, Feiras e Bienais do livro como *Flip* e *Bienal do Livro de São Paulo*; a existência de periódicos com seções dedicadas à literatura, como *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Bravo*, *Cult*, o que incentivou a profissionalização de críticos literários; a interferência do ciberespaço com os *blogs* e *sites* literários e a conseqüente maior profissionalização dos escritores que passaram a disputar presença nesses espaços que promovem a circulação e, por vezes, a legitimação de seu trabalho, pois, mesmo que seu poder regulador oscile, “a imprensa, o mercado dos livros, as revistas culturais, os salões e academias literárias [são] fatores de consagração e sociabilidade.” (PASSIANI, 2009, p. 26).

Nos anos 90, ao levantar questionamentos sobre capital cultural e o prestígio daqueles que, para Tolentino, representavam o *establishment* literário no Brasil, como faz por meio do

⁶⁴ Como neste: “Tolentino fez o que lhe cabia fazer: polemizou, criticou, falou em alto e bom som tudo que o decoro acadêmico, cioso de suas costas quentes, não tinha interesse em dizer. Foi antipatizado e combatido. Mas o boicote principal foi, e continua sendo, aquele feito à sua poesia” (MIRANDA, 2013).

sonetinho “A Lei”, o poeta materializa e divulga sua luta simbólica e tensiona as estruturas do campo literário. Tolentino entende a poesia como um *campo de batalha*, o que mostra a atualidade do pensamento bourdieusiano e sua potência enquanto condutor teórico da compreensão do fato literário, de seu contexto e de seu produtor. Se é a luta que produz a crença no valor do que está sendo disputado e é essa crença, uma vez compartilhada pelos seus agentes, que forma o próprio campo, não só a instituição de seus antagonistas, mas outros investimentos de Tolentino no campo literário brasileiro se apresentam como “condição de funcionamento do campo e produto desse funcionamento” (BOURDIEU, 2003, p. 120).

2.3.1 Mais um investimento autfigurativo

O sonetinho que viemos comentando, “A Lei”, é um entre muitos que figuram em “A retirada da lacuna”⁶⁵, terceira parte do livro *Os sapos de ontem*, composta por 55 poemas de distribuição métrica e estrófica variada. Ao lado de outros sonetinhos como “Remember!”, “*Ite missa est*” e “Ao galo”, o poema “A Lei” mantém o tom detratador e, como é próprio dos poemas satíricos, vai da caçoada à acusação, da ironia à troça, com o propósito de levar ao ridículo aquele a quem se dirige. Mas a questão é que, ao atacar com virulência seu alvo, acaba por indicar elementos que constroem uma figuração para seu produtor.

Em seus versos, não há apenas menção ao objeto de suas críticas, mas também uma figura de poeta, criando um antagonismo entre o difamado e o difamador. Tolentino é aquele que sabe inglês (“Porque inglês eu sei!”) em oposição a Campos que não tem “nenhum inglês” (“mau tradutor”, “mau leitor de inglês”). Ao ler o poema, saber ou não inglês pode parecer algo irrelevante, entretanto, contextualizado nessa disputa, representa muito mais do que simplesmente dominar ou não um idioma. Diante da posição dos agentes que nela estão envolvidos, representa um capital cultural a ser contestado ou convertido em capital simbólico.

De um lado, o alvo das críticas, Augusto de Campos, é reconhecido pelo campo literário brasileiro como importante tradutor, sobretudo em língua inglesa (traduziu, ou melhor, como prefere dizer, transcreveu obras de Ezra Pound, James Joyce, Cummings, Gertrude Stein, etc.). Do outro lado, o crítico poeta Tolentino, educado em inglês, viveu

⁶⁵ O título já marca o tom bélico, pois “A Retirada da Laguna” é um episódio da Guerra do Paraguai (1864-1870), reconstituído em livro por Visconde de Taunay (1843-1899).

décadas na Inglaterra, lançou livro em inglês (*About the hunt*, pela *Oxford Poetry Now*, em 1979), foi professor da universidade de Bristol (Reino Unido), chega ao campo literário brasileiro querendo tirar proveito desse capital cultural. Quer dizer, ambos mantinham uma relação próxima com o idioma inglês. Associar a imagem de Campos à de alguém que não domina o inglês e desclassificar seus trabalhos de tradução é depreciar um dos motivos pelos quais ele é mais celebrado no campo literário brasileiro e o meio pelo qual mais divulgou seu *paideuma*. Da mesma forma que chamá-lo de “mau versejador” é uma maneira de rebaixar seu trabalho enquanto poeta e, por meio disso, alcançar algo além: desconsiderar os valores literários que representa e defende, uma prática comum na concorrência pela legitimidade.

Nos primeiros versos de “A Lei”, ao falar “Como sei também/quando vejo um rei/que nem manto tem,”, não apenas podemos inferir um julgamento depreciativo sobre Campos, mas também vestígios de como o próprio Tolentino se coloca diante de seu oponente. O poeta constrói a imagem de que é aquele que *sabe ver*, aquele que tem capacidade de perceber, de reconhecer o que para ele é a vaidade e a presunção do outro (o “rei”). Passa a impressão de que nem todos teriam essa capacidade, de que é ele o que tem a sagacidade necessária para ser o que grita, o que denuncia que o *rei está nu*. Tendo passado décadas fora do *establishment* literário brasileiro, Tolentino seria aquele que não tinha os olhos viciados pelo discurso que ordenava as estruturas, por isso apto para expor as (supostas) fragilidades dos dominantes.

Observemos outro sonetinho, “*Ite missa est*”, o qual, ao mesmo tempo em que reforça o tom aguerrido com o qual Tolentino se lança no campo e confirma elementos do poema “A Lei”, também inscreve as marcas de uma figura de poeta:

A lei que hoje encerra
seu triste reinado
é essa, a do gado
que se curva e berra,
a lei que esta terra
quer deixar de lado,
que um povo cansado
revoga e enterra!
Fora a lei do Amém!
A missa do embuste
fındou, que ninguém
compre o que não preste
custe o que custe!
“*Ite, Missa est*”.

(TOLENTINO, 1995b, p. 100)

*Ite, Missa est*⁶⁶ é uma expressão latina que faz parte dos ritos finais para informar que a missa terminou. Pode ser traduzida aproximadamente por “Ide, estai dispensados”, e equivale hoje ao “Ide em paz”. Podemos vê-la, no poema, como a ideia de que um período se finda para a fundação de outro. Nesse novo tempo, determinada lei (“A lei que hoje encerra/seu triste reinado”) deixaria de balizar a conduta dos indivíduos facilmente influenciáveis, alienados e obedientes (“o gado/que se curva e berra”) os quais, numa mudança de atitude, não estariam mais dispostos ao instituído e passariam a exigir mudanças (“um povo cansado/revoga e enterra!”). As palavras de ordem clamadas (“Fora a lei do Amém!”), como que bradadas por manifestantes, no entanto, é uma exclamação particular do poeta, porém atribuída aos demais atores sociais (“povo”) como uma forma de despersonalizar essa vontade de mudança e colocá-la como um desejo coletivo ou, até mesmo, nacional (“A lei que esta terra/quer deixar de lado”).

O poeta almeja a mudança e, por meio de sua obra, trabalha para que ela aconteça, para que todos se percebam enganados. Perceber o engano (“A missa do embuste”), todavia, não é necessariamente se dar conta de ter sido sempre enganado, mas ser capaz de desnaturalizar crenças outrora partilhadas que faziam com que as regras fossem aceitas. Isso porque, com a instauração de novos valores, novas regras são criadas e, com isso, os agentes mudam seu lugar na estrutura social.

A própria escolha pelo poema satírico e pela forma do sonetinho também merece ser levada em consideração. O sonetinho é um conjunto de 14 versos com metro curto que, em vez do clássico decassílabo ou do nobre alexandrino, traz versos de redondilha menor ou maior, nem sempre com divisões exatas. O sonetinho, então, é e não é um soneto. Seu metro na maioria das vezes em pentassílabos ou heptassílabos⁶⁷ o aproxima mais da tradição das trovas e do metro popular do que da ideia tradicional de soneto. A concisão rítmica no caso dos sonetinhos escritos em redondilha menor (caso desses sonetinhos de Tolentino), a despeito de sua aparente facilidade, testa a capacidade versificatória do poeta por limitar mais a escolha dos vocábulos e exigir destreza sintática ao mesmo tempo em que torna o poema mais próximo à oralidade e à capacidade de memorização. Além disso, seu modo de versificar os acontecimentos, manifestando a opinião do poeta com ironia, humor e até combatividade, lembra-nos dos poemas de cordel, os quais estão longe de serem neutros e têm como finalidade, muitas vezes, convencer o leitor do ponto de vista do poeta. O poeta é aí um

⁶⁶ *Ite missa est* é também o título de um poema de Machado de Assis contido no livro *Falenas* (1870).

⁶⁷ Na obra de Tolentino, há sonetinhos de metros variados, sobretudo octossílabos, ao modo do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” de Drummond, em *Claro enigma*, lançado em 1951.

versificador que utiliza a forma como um meio de transmissão de um conteúdo com finalidades práticas: escarnecer de seus contendores e trazer o leitor para o seu lado.

A opção pelo texto satírico permite a Tolentino passar a imagem de um indivíduo dotado de humor, com ironia forte e cortante e também de poeta versátil, que poderia preencher uma lacuna na literatura brasileira, que não apresentava poeta com veia satírica tão ostensiva desde Gregório de Matos. A polivalência se mostra na variabilidade temática presente em *Os sapos de ontem* (livro do qual os poemas desta seção fazem parte) com relação, por exemplo, ao livro *As horas de Katharina*, lançado um ano antes. Do teor místico-metafísico de seu “livro de horas” para o teor crítico escrachado de seu livro satírico.

O livro *As horas de Katharina* coloca Tolentino como praticante de outro tipo de poesia que teve pouco espaço na literatura brasileira e que também foi praticado por Gregório de Matos: a poesia de simbolismo religioso, cristã, que, apesar de ter Jorge de Lima e Murilo Mendes como difusores, por meio do livro *Tempo e eternidade* (1935), geralmente, não apresenta uma recepção crítica muito favorável⁶⁸. Isto constituiria um dos pontos em comum entre esses livros (*Os sapos de ontem* e *As horas de Katharina*) aparentemente tão díspares: ambos trazem em seu bojo a prática de poemas considerados literatura menor, historicamente. Outro ponto em comum entre eles é que em *As horas de Katharina* também há diversos sonetinhos. O poema “Os cabides” (1994, p. 92-97), por exemplo, é formado por 10 sonetinhos, entre os quais, o sonetinho X, transcrito no subcapítulo “O capital social e O POEMA aberrante”, e o sonetinho VII transcrito abaixo, que acabam funcionando como poemas-estrofes:

VII

Este é um quarto vazio
que só a imaginação
povoa com um sombrio
cortejo temporão,
os cabides, a mão
que acaricia o fio
do labirinto frio,
sem Minotauro... É em vão
que cumpres tua parte
nesse idílio de morto,
coração absorto,
aqui a tua arte
é a de embalsamar-te
na múmia do meu corpo.

(TOLENTINO, 1994a, p. 95)

⁶⁸ No último capítulo, falaremos sobre a recepção que enfatiza a produção religiosa de Tolentino.

Assim essas escolhas temáticas e estéticas também são maneiras de formar uma imagem de poeta, associá-lo a certa tradição e linhagem, que se completa por meio do conteúdo, no qual Tolentino, por vezes, se autoenuncia. No poemeto a seguir, por exemplo:

(*O meu primo formou-se na USP,
já eu não:
ele mata mosquito no cuspe
e eu na mão*)

(TOLENTINO, 1995b, p. 75)

Sem título, esse poema foi colocado entre parêntese como uma espécie de digressão ou aparte. Interposto entre as subseções “A irada flor dos campos” e “O passado dos mestres”, seu conteúdo contrasta com a imagem de poeta sério e erudito que livros como *O mundo como Ideia e Imitação do amanhecer* ajudam a construir. Há uma leveza risível, um quê de burlesco, um par de rimas ricas (USP/cuspe; não/mão), certa habilidade vocabular, apresentada em versos simples de oito e três sílabas poéticas que contrapõem o poeta a seu primo. Em nossa leitura, o primo ao qual se refere é novamente seu correspondente epistolar Antonio Candido. O “mosquito”, aquilo que zune, faz zoadas, incomoda, são os concretistas que polemizaram contra Candido que, durante a década de 1940, editava a revista *Clima*.

Os irmãos Campos e Pignatari acusavam Candido, assim como todo o grupo ao qual pertencia, de conservador e apoiador da Geração 45, com a qual o Concretismo tanto rivalizou. Mais que isso, criticava a formação sociológica de Antonio Candido, classificando-a pejorativamente como “sociologismo literário”⁶⁹. Além disso, houve uma contenda, protagonizada diretamente por Haroldo de Campos e Antonio Candido, sobre o Barroco brasileiro, sobretudo sobre Gregório de Matos. Em 1989, Haroldo de Campos lançou o livro *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* num nítido contraponto ao livro de Candido, *Formação da literatura brasileira, momento decisivos*, lançado em 1959. Houve ainda outras disputas simbólicas, como a preferência de Candido por Mário de Andrade enquanto os concretistas escolheram Oswald de Andrade como poeta símbolo do Modernismo e a própria concorrência pelo legado modernista.

Então, a rivalidade de Tolentino contra os concretistas é posterior à rivalidade dos concretistas contra Candido, que, por sua vez, em seus textos críticos, produziu ressalvas a esse movimento de vanguarda. Para nós, o poema sugere que os concretistas (“mosquito”) são *mortos* pelo crítico de forma mais branda, ou seja, por meio de um discurso acadêmico (matar

⁶⁹ Entrevista disponível em < <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aquelas-que-nao-parecem-traducao-3888184.html> > Acesso jul. 2015

“no cuspe”). Já a figuração que Tolentino faz de si, por meio do sujeito poético, é a de que ele rechaça os concretistas de forma mais escrachada, ostensiva e violenta, escrevendo de forma sarcástica (matar “na mão”). Aos ensaios acadêmicos de um, o livro satírico e os ensaios polêmicos do outro.

Debruçar-se sobre os poemas em si é importante porque o próprio texto literário também é um enunciado que inscreve seu produtor e, por vezes, as próprias instâncias extraliterárias que o condicionam, comunicando sempre além. Os poemas satíricos de Tolentino não são uma atitude gratuita e neste trabalho são vistos como uma das estratégias do *jogo*, como meios de autofiguração. Isso porque, mais do que um modo de criticar o outro, é uma ação, na qual, em busca de capital simbólico, Tolentino manifesta seu capital cultural e social e acaba por revelar muito de sua figura de poeta. O que queremos dizer é que Tolentino, em momentos nos quais explora a sátira como na quadra referida acima ou nos poemas “A Lei” e “*Ite Missa est*”, ao julgar o outro, está realizando uma tomada de posição, revelando muito do que pensa e dando pistas para a formação de um desenho possível de si como autor do campo literário brasileiro. Como exposto no capítulo anterior, sua sátira apresenta momentos autobiográficos e investe no que Sylvia Molloy classificou, ao analisar *Testimonios*, de Vitoria Ocampo, como uma “autofiguração oblíqua” (2003, p. 121).

Percebemos, assim, que, mesmo no poema satírico escrito para censurar o outro, é possível notar a autofiguração de uma imagem de poeta associada a um código de valores literários: a de poeta aguerrido que usa seus recursos versificatórios para se opor ao Concretismo e a seus preceitos, quer dizer, a imagem de poeta antivanguardista, pois a rivalidade que constitui não é necessariamente contra Augusto de Campos, mas contra todo o movimento literário que representa e contra a herança que deixou, do mesmo modo que Molloy, ao falar sobre Sarmiento, constata que “As afirmações belicosas revelam [...] que o que está sendo atacado não é tanto a língua e a literatura, mas uma atitude em relação à linguagem e a literatura (2003a, p. 47).

Por essa linha de pensamento, podemos situar a autofiguração de Tolentino como polemista, ao rivalizar com outros agentes, instituindo seus antagonistas, como um investimento em uma posição no campo e, por isso, vemos aqui “a autofiguração como um espaço crítico” (MOLLOY, 2003a, p. 18). Importa advertir, todavia, que essa autofiguração se dá de forma nem sempre deliberada, pois pode surgir como efeito colateral da atividade do indivíduo no campo. Por mais que muitas vezes parta de ações interessadas, nem sempre é

fruto de cálculo ou intenção e, por mais que interfira, não é determinante da forma com a qual o agente será identificado no espaço social.

TERCEIRO CAPÍTULO

3. A POLÊMICA COMO AUTOFIGURAÇÃO

*Diz logo prudentaço, e repousado,
Fulano é um satírico, é um louco,
De língua má, de coração danado.*

[...]

*Todos somos ruins, todos perversos,
Só nos distingue o vício, e a virtude,
De que uns são comensais, outros adversos*

*Quem maior a tiver, do que eu ter pude,
Esse só me censure, esse me note,
Calem-se os mais, chitom, e haja saúde.*

(MATOS, 1989, p. 294)

*Quanto a outro traço meu, mais bem deplorável,
a língua ferina entortada pelo vício da ironia,
quando não do sarcasmo, Martin du Gard
dizia que se tratava de uma espécie de
'anjo do mal a serviço do bem'.*

(TOLENTINO, 2003a, p. 36, grifo do autor)

3.1 Nos Campos da polêmica

*Um já mia, o outro se perde
no arrebol dos pirilampos.*

Cambronne diria Merde!

Bastaria dizer Campos.

(TOLENTINO, 1995b, p. 85)

“Língua ferina”, “ironia” e “sarcasmo” são praticamente pré-requisitos para a produção de um discurso que se queira polêmico. Os poemas até aqui já comentados, “A Lei” e “*Ite missa est*”, assim como o poema “La vieille garde” transcrito acima, mostram-nos que Tolentino realmente exibia tais atributos e, pela declaração que abre este terceiro capítulo, dá a entender que essa verve crítica é um traço de sua personalidade, autofigurando-se enquanto polemista. Deter essas habilidades pode ser um facilitador da prática de ações polêmicas, entender, no entanto, a produção polêmica apenas como fruto de uma predisposição é esvaziar seu objetivo, desconsiderar o seu efeito e perder muito do que sua análise pode proporcionar.

As características elencadas por Tolentino sobre si mesmo podem até figurá-lo como um potencial polemista, mas a execução e as configurações assumidas pela polêmica, incluindo aí a escolha de seu interlocutor-debatedor, do meio de divulgação e das ideias/ideais a serem defendidos/criticados, apresentam um caráter muito mais objetivo, passível de ser estudado e problematizado para se compreender melhor os próprios agentes envolvidos nas contendas e os momentos histórico-literários nos quais atuaram. Entendemos que o indivíduo

não é apenas em si um polemista, mas assume o papel de polemista e nisso tem algum propósito.

Tolentino, ao julgar essa particularidade como “deplorável”, é como se lamentasse tê-la, associando-a a uma ideia negativa, detestável. Mas logo trata de transformar esse seu atributo *abominável*, que o faz ser um “anjo do mal”, em uma peculiaridade que pode ser aplicada de maneira virtuosa, “a serviço do bem”, colocando-se assim como uma espécie de “advogado do diabo” (WAINBERG, 2010, p. 70). Como o *advocatus diaboli* apontava a falsidade dos milagres atribuídos aos candidatos a santo, Tolentino, por meio de seu discurso polêmico e da controvérsia que instaura, figura-se como o que denunciaria o embuste daqueles que passavam pelo processo de consagração literária, sendo aquele que implantaria a dúvida quanto a seu mérito, fazendo uso das características autoatribuídas da língua ferina, da ironia e do sarcasmo contra seus *alvos*.

Observe-se, vale a pena seguir o enterro de uma obra-prima em toda sua “poética” minúcia; porque aqui, ao culminar o poema magistral de Crane, toda a ignorância idiomática e toda inépcia estilística do sr. Augusto de Campos sobem o pau-de-sebo nuas, com a crueza tranquila dos sabichões de bairro, os que não sabem que não sabem o que fazem (TOLENTINO, 1994e, p. 1).

Esse é um trecho do texto “Crane anda para trás como caranguejo”, publicado em 03 de setembro de 1994, no jornal *O Estado de São Paulo*. Com ele, Tolentino dá início à chamada “A guerra das traduções” (MILTON, 2016): uma polêmica entre Tolentino e Augusto de Campos acerca da tradução do poema “Praise for an Urn”, de Hart Crane. Vamos tomar esse episódio como representativo da forma como Tolentino constrói para si uma atuação de polemista no campo literário brasileiro, escolhendo Campos como opositor. Mas primeiro vamos fazer um breve passeio pela tradição da polêmica e observar sua presença na história da literatura brasileira a fim de apresentá-la enquanto gênero textual com características e finalidades que a particularizam. Depois, trataremos de forma mais específica a atuação polêmica de Tolentino, o que nos permitirá analisar seu processo de autofiguração como polemista.

A associação da polêmica com uma guerra remete à própria etimologia do vocábulo, pois ele tem origem na palavra grega *polemikós*, relativo à guerra. *Polemos* é a guerra e significa luta, conflito e seu combatente é o *polemistés*, o polemista. Na filosofia heraclitiana, a *polemos* é imprescindível para a manutenção da dinâmica do mundo, pois é por meio dela que tudo flui, que é possível o devir, já que o movimento é efeito da tensão dos opostos em conflito que, por sua vez, “é o pai de todas as coisas” (HERÁCLITO, 2000, p. 93). Como a

metáfora heraclitiana do arco e da lira (2000, p. 93), a lira com seu arco de cordas retesadas a produzir uma harmonia, a partir da fricção de suas cordas. Nessa linha de raciocínio, para se promover uma mudança permanente, nada pode ser pensado sem o seu oposto, não gratuitamente Heráclito foi chamado de pai da dialética.

Apesar de ter sido destituída da ideia de guerra propriamente dita, a palavra *polêmica* não deixou de nomear um tipo de confronto: um confronto de ideias. Passou a se aproximar mais do sentido de erística⁷⁰, que, também de origem grega (*eristikós*), significa disputa ou a arte da disputa. Seu nome vem da deusa Éris a qual, na Teogonia de Hesíodo, é situada como um dos “filhos da noite” e considerada a deusa da discórdia⁷¹. “Éris hedionda pariu a Fadiga cheia de dor [...], Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios, Litígios, Mentiras, Falas e Disputas.” (HESÍODO, 1995, p. 95).

Como podemos perceber, já em sua procedência, o nome erística é associado a elementos negativos e isso é confirmado pelo uso que a ele foi dado na Antiguidade grega, na qual o substantivo erística denominava o tipo de discurso dos sofistas, a técnica que usavam, sendo mais atrelado à ideia de disputa, fala e mentira que se traduzia no objetivo do sofista de vencer o debate de ideias a todo custo, mesmo que fosse às custas da verdade. Como define Schopenhauer, a dialética erística seria “a arte de discutir, e mais precisamente a arte de discutir de modo a vencer, e isto *per fas et per nefas*”, agindo “*pro ara et focis*” (1997, p. 95), quer dizer, a erística seria a arte de ter razão, independente dos meios lícitos ou ilícitos a fim de atender ao interesse pessoal do debatedor.

“De causa e fundamento de todos os seres” (TORRANO, 1995, p. 43) na visão heraclitiana, a polêmica, confundida com a erística, passou a designar um discurso malicioso que tem como desígnio mais provar as habilidades do polemista do que de fato apontar equívocos no discurso do interlocutor-debatedor. Vista assim, a polêmica não passaria de um exibicionismo infértil de seus produtores, reduzidos, muitas vezes, a sua truculência e agressividade.

Em terras brasileiras, a prática da polêmica era “ironizada por Machado de Assis⁷² como forma de debate, marcada pelo predomínio da retórica e pela irrelevância dos assuntos

⁷⁰ Arthur Schopenhauer trata da erística em seu livro *Como vencer um debate sem precisar ter razão*, também traduzido como *A arte de ter razão*, reeditado no Brasil pela TopBooks mesma editora que reedita *Anulação e outros reparos* de Tolentino.

⁷¹ “Não por acaso a deusa da polêmica é Éris. Irritada por não ter sido convidada à festa de casamento de Peleus e Thetis, jogou a fruta da inimizade entre os convidados. Seu nome latino é Discórdia.” (WAINBERG, 2010, p. 25).

⁷² Apesar de a fortuna crítica dizer o contrário, cabe lembrarmos que Machado, enquanto crítico literário, também atuou como um polemista. Suas resenhas sobre romances de Eça de Queiroz são prova disso.

tratados” (VENTURA, 1991, p. 105). Outros escritores e intelectuais reiteram essa postura contra as polêmicas, como José Veríssimo, que, mesmo não se negando a participar de polêmicas com Sílvio Romero, as considerava “estéreis por impedirem a exposição de ideias e o aprofundamento intelectual” (VENTURA, 1991, p. 117). Podemos citar ainda Flora Süssekind para quem a *vitória* nas polêmicas são obtidas

muito mais na queda de braço do que na exposição de argumentos convincentes. Mais sucesso costumam ter os que se utilizam de uma linguagem bombástica, oratória, de palanque eleitoral, do que os interessados no assunto em debate ou na pertinência da própria argumentação (2004, p. 69).

Situamos, no entanto, a polêmica enquanto um gênero do discurso que, como tal, apresenta uma forma definida e uma organização específica em determinadas culturas. Entre as peculiaridades do texto polêmico, geralmente, a linguagem é uma das que mais se destaca. Sempre incisiva e repleta de expressões depreciativas, ela é, muitas vezes, tanto agressiva quanto irônica. Esses recursos são aplicados porque a retórica é construída de modo a enfatizar a fragilidade do outro e fazer com que suas qualidades sejam desmerecidas ou eclipsadas, colocando em dúvida a capacidade de seu opositor. Com esse intento, os polemistas lançam mão de uma infinidade criativa de metáforas pejorativas e até de xingamentos. Mas há também espaço para o humor que, às vezes, suaviza alguma afirmação mais forte, tornando-a mais palatável, mas, outras vezes, intensifica-a, atribuindo ao texto um tom de galhofa que ridiculariza seu destinatário. Uma polêmica pode, no entanto, não se limitar a achincalhar seu *alvo*, mas proporcionar rendimentos críticos, sendo um meio para a defesa de um ponto de vista que rompa com um entendimento comum ou apresente uma alternativa a ele. Pode ser entendida ainda como uma tomada de posição e, no caso de Tolentino, como um elemento autfigurativo, como nos propomos a considerá-la neste capítulo.

No Brasil, as polêmicas tiveram seu auge de 1850 a 1950, chegando a ser consideradas um dos “modismos literários de grande popularidade” (BUENO, 2005, p.11). Foram tantas as contendas entre literatos e intelectuais brasileiros, que o mercado editorial lançou livros que tentam dar conta das diversas polêmicas, principalmente no período entre meados do século XIX e do século XX. *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca; *Estrutura Social da República das Letras - Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930*, de Machado Neto; *Duelos no serpentário, uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950*, de Alexei Bueno e George Ermakoff e *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*, de Roberto Ventura, são alguns deles. São livros que tratam de embates

envolvendo nomes como Machado de Assis, Sílvio Romero, Lafayette Rodrigues, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, José Veríssimo e, entre outros, até mesmo D. Pedro II. Sílvio Romero é um nome constante nessas obras, não à toa foi julgado como “uma cascável, vinda dos sertões de Sergipe, [...] [que] ameaçava a todo o mundo com a violência de sua mortífera peçonha” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 319).

Alexei Bueno afirma que, no Brasil, o “Momento inaugural [da polêmica], na regra do gênero, deflagra-se entre nós com a publicação por José de Alencar, em 1856, das oito *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, sob o pseudônimo de ‘Ig’” (2005, p. 13, grifo do autor), apesar de reconhecer sua prática antes mesmo do século XIX, com nomes como Gregório de Matos e Tomás Antonio Gonzaga.

Nessas cartas, José de Alencar transcreveu trechos do poema de Gonçalves Magalhães para *desconstruí-los*, apontando-lhes problemas métricos, vocabulares, temáticos, colocando-se contra quem, à época, era um poeta reconhecido nacionalmente. Para o jovem e ainda desconhecido autor:

Há no seu poema [de Gonçalves Magalhães] um grande abuso de hiatos, e um desalinho de frase, que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua; tenho encontrado versos com defeito de estilo e dicção, que um simples escritor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras (ALENCAR, 2005, p. 24).

Contra tais críticas se levantou o escritor Araújo Porto Alegre e o imbróglio literário se estabeleceu com réplicas e tréplicas que encontraram circulação em jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio da tarde*, *Jornal do Comércio*. Se hoje os jornais (agora não apenas impressos, mas também televisionados e *on-line*) ainda exercem influência sobre os leitores, na época de Magalhães, eram o principal difusor de ideias e um dos mais importantes legitimadores dentro do campo literário já que “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais.” (MICELI, 1977, p. 15).

Vale a pena destacar que Alencar inicia essa polêmica em 1856, quando era redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, no mesmo ano em que publica em forma de folhetim seu primeiro romance, *Cinco minutos* e um ano antes de editar seu primeiro sucesso, *O Guarani*. Isso significa que ainda era um neófito no campo literário, pois ainda não tinha sido aclamado um dos grandes romancistas brasileiros, o que só aconteceria com a publicação de *Iracema* nove anos depois, em 1865. Dessa forma, Alencar era o *recém-chegado*, aquele que estreava no campo, enquanto Magalhães já tinha lançado, em 1836, o seu *Suspiros poéticos e*

saudades, obra considerada inaugural do Romantismo brasileiro, e já gozava de prestígio nacional, sendo considerado o poeta favorito do imperador D. Pedro II⁷³.

Podemos dizer, então, que a atitude de Alencar não só inaugurou a polêmica enquanto gênero no Brasil, mas também o projetou no campo literário brasileiro do século XIX. Algo que vale ser acentuado, pois aí encontramos uma peculiaridade que notamos em polêmicas literárias: apresentar o polemista ao círculo do qual pretende participar ou mudar de posição. Além disso, como bem interpreta Bueno, “Provavelmente, mais do que uma crítica, as cartas representavam uma plataforma estética, não se sabe até que nível consciente, para a obra futura de Alencar.” (2005, p. 18).

Concordamos com Bueno quando diz que a polêmica é um meio de se lançar ideias e de se firmar uma personalidade literária que pode marcar uma época (2005, p. 13). É justamente por causa disso que tratamos a polêmica neste trabalho como muito mais do que um exibicionismo intelectual ou um discurso infecundo. Sua prática denuncia movimentos no campo literário e são importantes por apresentarem o dissenso entre seus agentes. No caso de Tolentino, o interesse está em demarcar sua diferença em seu retorno ao campo literário brasileiro. Retomando a ideia heraclitiana de que nada pode ser pensado sem o seu oposto e de que a tensão entre os opostos é que leva à mudança, não negamos à polêmica uma função social, sobretudo, no campo literário que é, de acordo com Bourdieu, “um campo de lutas” (1996, p. 263).

A menção à polêmica Alencar-Magalhães se faz produtora porque, nesse *campo de batalha*, mais de um século depois, é Tolentino quem ocupa a posição do *recém-chegado*, aquele que inicia o confronto em busca de seu *lugar ao sol*. Se observarmos novamente o trecho transcrito da Carta Primeira de Alencar, podemos perceber que estão lá atribuídas ao Visconde do Araguaia as mesmas críticas que Tolentino realiza contra o poeta concretista. Observemos: “ofende a eufonia e doçura de nossa língua” e “tenho encontrado versos com defeito de estilo e dicção” (ALENCAR, 2005, p. 24) equivaleriam, respectivamente, a “ignorância idiomática e toda inépcia estilística” (TOLENTINO, 1994a, p.1) atribuídas à tradução de Campos por Tolentino.

Essas semelhanças temáticas, assim como as semelhanças na escrita dos polemistas acontecem, pois eles organizam o discurso adequado às necessidades de uma situação comunicativa afim: a necessidade do confronto. Mas, além do texto polêmico em si, a escolha por iniciar a polêmica comunica uma atitude também semelhante, é o agente intervindo no

⁷³ Pedro II chegou a entrar na polêmica escrevendo respostas às críticas de Alencar, assinando como “outro amigo do poeta”.

campo, demarcando uma posição estética e eletiva que, vista aqui como uma tomada de posição, é uma ação em busca de capital simbólico, que, por sua vez, é o rendimento de todo capital social e cultural investido. Assumir o papel do polemista afeta a construção da imagem de autor, pois, uma vez empenhados, o capital cultural (conhecimento, informações e leituras) e social (a rede de contatos e relacionamentos) também vão sendo revelados nas disputas.

Último “deslize” do inglês de Campos: *Suburbs* na língua de Shakespeare, e certamente já nos tempos de Crane, descreve não os subúrbios como os temos por cá, periferia dos desvalidos; mas, muito ao contrário, as áreas verdejantes ao redor da cidade os *afluentes quarters* onde [...] os abastados se refugiam do pardiêiro urbano (TOLENTINO, 1994a, p. 2, grifo do autor).

Na concorrência por quem tem mais capital cultural, no caso representado por quem sabe mais a língua estrangeira, Tolentino, ao disputar com Campos quem sabia mais inglês, segue a cartilha de outras famosas polêmicas como a de Alencar que disputou com Nabuco quem sabia mais francês ou a de Sílvio Romero que disputou com Veríssimo quem sabia mais alemão (VENTURA, 1991, p. 114).

Ridicularizar o opositor, portanto, não é o objetivo central das polêmicas, é mais um meio, não o seu fim. A principal meta das polêmicas é demarcar um ponto de vista político, estético, literário, delimitar as ideias a serem superadas, assim como também quem são seus aliados e adversários, estabelecer a diferença. Tanto que o polemista não fala necessariamente para o interlocutor-debatedor, mas sobretudo para o público atento ao debate. Assim, o texto polêmico, antes de tudo, colabora com uma autofiguração em defesa de uma opinião (ou opiniões) que revela muito das escolhas de seu produtor e, conseqüentemente, de seu campo de atuação. Mas quais eram, então, as opiniões defendidas por Tolentino? Contra o que ele se empenhava?

3.1.1 “Crane anda para trás como caranguejo”

Daniel fez um esforço para me explicar a tal confusão, mas devo confessar que o assunto – uma briga entre poetas pelo jornal – me pareceu mais banal do que sua ansiedade indicava. Conforme entendi mais tarde, dias antes Augusto de Campos havia traduzido alguns poemas de Hart Crane para a Folha de São Paulo. Pouco depois, nas páginas do Estadão, um desconhecido criticara uma das traduções do Augusto, o desconhecido se chamava Bruno Tolentino, e seu texto, segundo meu amigo, era “completamente fora de si”
(ROSAS G., 2016, p. 92, grifo do autor).

O texto de Tolentino ao qual Diogo Rosas alude no trecho de seu romance *Até você saber quem é*, epígrafe para este subcapítulo, é a resenha “Crane anda para trás como caranguejo”. O capítulo V desse romance publicado em 2016 traz à tona, 22 anos depois, o texto inaugural da polêmica Tolentino-Campos. Entretanto, ao contrário do que o protagonista Daniel Hauptmann julga, acreditamos que o texto de Tolentino não era “completamente fora de si”, e sim, extraindo dele certa intemperança, tinha escopo e era, entre outros, o seu investimento para deixar de ser um *desconhecido*.

Por meio dessa resenha, inicia “um briga entre poetas pelo jornal” (ROSAS G., 2016, p. 92), a qual inaugura a chamada polêmica Tolentino-Campos, por meio de julgamentos como este:

Assim não dá! O verso vai bem, muito bem, em mãos de muita gente por este Brasil que cansou de usurpadores. Mas vai mal, muito mal, há quatro décadas com nossa dita “vanguarda”, a mais envelhecida e empoeirada vitrina terceiro-mundana (TOLENTINO, 1994a, p. 1).

Se nos poemas mencionados no capítulo anterior (“*Remember!*”, “*Ite missa est*”, “Ao galo” e “A Lei”), há o discurso polêmico por meio da sátira que realiza, “Crane anda para trás como caranguejo” não apenas os antecipa, como é o deflagrador da polêmica em si, desencadeando um abaixo-assinado a favor do poeta concretista que, provando a força de seu capital social, envolveu pensadores, poetas, artistas já estabelecidos de maneira expressiva no campo artístico e intelectual, como Marilena Chauí, Caetano Veloso e, até mesmo, João Cabral de Melo Neto, que anos atrás “parecia nutrir uma amizade efetivamente sincera por Bruno Tolentino” (BONNEFOY, 2011, p. 24) e um ano antes era indicado por Antonio Candido como alguém que poderia auxiliar Tolentino em sua primeira publicação ao retornar ao Brasil.

O tom polêmico já é anunciado de forma imediata no título: “Crane anda para trás como caranguejo”⁷⁴. A palavra caranguejo, que nele figura, não está ali por acaso, foi retirada do terceiro verso do poema “O Carib isle!”, de Hart Crane, “Near the coral beach - nor zigzag fiddle crabs” (CRANE, 1994, p. 12, grifo nosso). Ele é um dos dois poemas traduzidos por Campos e publicados no Caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 07 de agosto de 1994, com a tradução de “Praise for an urn”. A expressão popular “andar para trás” remete à ideia de recuo, retrocesso, mais que isso, de ausência de avanço, comunicando que a tradução de Campos não só não acrescenta nada ao texto de partida como ainda lhe faz perder algo,

⁷⁴ Cabe lembrar que Tolentino aplica aí uma expressão popular, afinal caranguejos não andam para trás, e sim de lado.

rebaixando-a. O título é uma crítica ao que Tolentino acredita que Campos fez aos versos de Crane: “o enterro de uma obra-prima” (TOLENTINO, 1994a, p. 1).

O título também nos remete à peça *Hamlet*, de William Shakespeare, mais especificamente à fala do príncipe da Dinamarca para Polônio, no ato II, cena II:

Hamlet: Calúnias, meu amigo. Este escravo satírico diz que os velhos têm a barba grisalha, a pele do rosto enrugada, que dos olhos lhes destila âmbar tênue e goma de ameixeira, sobre carecerem de espírito e possuírem pernas fracas. Mas embora, senhor, eu esteja íntima e grandemente convencido da verdade de tudo isso, não considero honesto publicá-lo; por que se pudésseis ficar tão velho quanto eu, sem dúvida alguma andaríeis para trás como caranguejo (SHAKESPEARE, sd., p. 563, grifo nosso).

Essa fala é dita por Hamlet enquanto fingia estar louco, comportamento que fazia parte do plano para vingar a morte de seu pai. Polônio diante do suposto disparate de Hamlet realiza uma declaração bem reveladora: “Apesar de ser loucura, revela método” (SHAKESPEARE, sd., p. 563). Nessa fala, pode estar a resposta para a escolha de Tolentino pela polêmica, pois a polêmica seria essa loucura fingida, cheia de métodos por trás de uma aparente espontaneidade. O título escolhido por Tolentino já insinuaria tal procedimento. Sob os exageros próprios de uma manifestação polêmica, o texto “Crane anda para trás como caranguejo” não é um texto fora de si, é uma análise da tradução de “Praise for an urn”, destacando seus trechos e atribuindo-lhe equívocos, e também uma resposta ao ensaio “Hart Crane, a poesia sem troféus”, escrito por Campos.

Augusto de Campos inicia esse ensaio com um juízo de valor, alçando a poesia de Crane ao patamar de “verdadeira poesia” – “Do pouco que se fala entre nós sobre verdadeira poesia, quase nada se fala de Harold Hart Crane” (CAMPOS, 1994a, p. 11) – e o situa como um poeta lírico de índole metafísica. Realiza comparações de Crane com Willian Carlos Willians e Wallace Stevens, fala sobre coletâneas publicadas após a morte do poeta norte-americano, faz afirmação problemática dos problemas familiares enfrentados por Crane com sua homossexualidade e alcoolismo e relaciona determinados acontecimentos biográficos à sua produção poética.

Mas o que mais salta aos olhos é que o texto de Campos aproxima a poesia de Crane a valores que são caros à poesia concreta, salientando o uso de aliteraões, paronomásias e jogos de palavras, destacando, sobretudo, o que ele chama de “jogo verbal anagramático” (CAMPOS, 1994a, p. 12), como o existente entre “Carib” e “Crab”. Além disso, faz uma explanação sobre o desafio que foi traduzir “O Carib Isle” e, como de costume, não deixa de citar nomes do *paideuma* concreto (Pound, Eliot e Cummings), assim como poetas que o

concretismo *redescobriu*, como Sousândrade, mencionando ainda os próprios concretistas Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Faz, assim, desse texto e das traduções que o acompanham um pretexto para reiterar e confirmar os ideais concretistas⁷⁵, o “como fazer e não fazer” (TOLENTINO, 1994a, p. 1), e, de acordo com Tolentino, arrebatou mais um poeta para seu “panteão”.

[...] uma vez mais, na *Folha de São Paulo*, o sr. Augusto de Campos ocupava, a 7 de agosto, três páginas: ao lado do panegírico de um nipote sobre sua confessa despoesia, fazia publicar dois retratos seus e um de um poeta – Hart Crane – que nos pretendia apresentar e se empenhava (?) em traduzir. Do primeiro e altaneiro designio haveria muito, muitíssimo a observar, mas vá lá; já ninguém sério se altera com a empáfia idiossincrática com que nossos conhecidíssimos mata-mosquitos culturais atrevem-se a alterar segundo suas fantasias o panteão de culturas alheias (TOLENTINO, 1994e, p. 1, grifo nosso).

Esse trecho da resenha de Tolentino oferece uma série de elementos que nos dão pistas de como lê o texto que critica. Primeiramente, a colocação do jornal *Folha de São Paulo* como uma espécie de reduto do poeta criticado (“uma vez mais”), como uma plataforma difusora das ideias concretistas. Como agravante dessa situação, vale lembrar que Tolentino publica no jornal *O Estado de São Paulo*, concorrente direto da *Folha de São Paulo*⁷⁶. Em seguida, há uma crítica ao espaço que o jornal cede a Campos (“três páginas”) e o realce para a divulgação, junto ao texto, de duas fotos do tradutor, que ganha mais relevância que o poeta traduzido, informação dada por Tolentino para provar a “empáfia idiossincrática” que atribui a Campos.

Na verdade, o jornal apresenta apenas uma foto do tradutor, mas em tamanho maior que a do poeta traduzido, e parte da segunda e da terceira páginas é tomada por poemas de Campos (“Tudo está dito” e “tvgrama I”). O amplo espaço concedido ao tradutor pode ser interpretado também como um meio de dar mais importância à tradução em si, já que Campos realizou um trabalho que chama de *recriação* em substituição à palavra *tradução*, defendendo, dessa forma, uma ideia de maior autonomia do tradutor, colocando-o também enquanto um criador, um poeta. Segundo os concretos, o tradutor não ocupa uma posição inferior em comparação ao autor do texto de partida, mas uma posição igual ou, no caso de Campos, *melhor*. Em “Hart Crane, a poesia sem troféus”, confirma-se a ideia de que a tradução pode *melhorar* o texto de partida. Ao escrever sobre a tradução “Louvor a uma urna fúnebre”, Campos afirma que o poema de Crane sai “ganhando, eu suponho, coesão estrutural e

⁷⁵ Era uma prática do Concretismo divulgar seus princípios estéticos em jornais, uma de suas grandes e influentes plataformas foi o *Suplemento Dominical* e depois o *Caderno B*, do Jornal do Brasil.

⁷⁶ Bourdieu nos lembra de que “agentes ou instâncias que são designados ou se designam para julgar e consagrar estão eles próprios em luta pela consagração” (1996, p. 248).

surpresa poética. Inclusive com o acréscimo de rimas que o original não contém” (1994a, p. 12).

A interpretação que Tolentino realiza dos elementos paratextuais ao analisar a publicação da tradução de Campos na *Folha de São Paulo* é oportuna. A crítica encontra respaldo na publicação de um texto de caráter apologético (“panegírico de um nipote”) sobre o lançamento, pela editora *Perspectiva*, da coletânea *Despoesia*, de autoria de Augusto de Campos. Intitulado “O verso como ciência”⁷⁷, o texto foi publicado na mesma página do jornal, ao lado do ensaio e das traduções de Campos. Escrito pelo poeta Regis Bonvicino – a quem Tolentino chama de “nipote”, palavra italiana que designa o sobrinho ou neto, aplicada no sentido figurado de *cria/herdeiro* do Concretismo –, o texto “O verso como ciência” se encerra com uma elogiosa afirmação: “O concretismo, sem dúvida, qualifica a obra de Augusto de Campos. Mas, independentemente dele, Augusto de Campos se fez um grande poeta.” (BONVICINO, 1994, p. 12).

Assim como o ensaio crítico de Campos e sua tradução ao poema de Crane se apresentam como pretextos para a difusão de ideais estéticos por ele defendidos desde 1956, a crítica à tradução de Campos por Tolentino é um pretexto para relativizar julgamentos como esse de Bonvicino e criar um discurso de negação, uma espécie de discurso alternativo, um contradiscurso próprio da cena da polêmica. Tolentino usa debochadamente o título da coletânea divulgada, atribuindo-lhe em um sentido pejorativo: “sua confessa despoesia”. O poeta carioca aplica o prefixo latino *des* em seu sentido mais etimológico de privação e/ou negação. Enquanto Bonvicino eleva Campos ao patamar de “grande poeta”, Tolentino o rebaixa à posição de não-poeta⁷⁸, já que a *despoesia* seria a não-poesia, como se a obra de Campos entregasse já no título que era desprovida de poesia.

O texto de Bonvicino não foi publicado por mera casualidade. Sua função era divulgar o livro que estava prestes a ser lançado, uma prática comum do mercado editorial e dos jornais. A colocação dele junto ao ensaio de Augusto de Campos e o fato de ambos terem sido publicados justamente no mesmo mês e ano no qual seu novo livro seria lançado são movimentos do campo para dar maior visibilidade ao lançamento e ao autor. Nesse caso, no entanto, ainda há outra questão a ser lembrada: no mesmo ano, 1994, Tolentino lançou o livro que marca literariamente seu retorno ao Brasil, *As horas de Katharina*, que não é mencionado

⁷⁷ Ao final desse texto ainda há uma nota sobre a antologia *Poemas*, lançada na Argentina, também de autoria de Augusto de Campos.

⁷⁸ Essa é uma conduta comum aos agentes em busca de sua inserção no campo. O *paideuma* concretista, por exemplo, era a atitude de eleger alguns poetas em detrimento de outros, na construção de cânones particulares que, ao incluir, exclui, delineando quem seria poeta ou não, hierarquizando-os valorativamente.

no julgamento de Bonvicino, ao profetizar que *Despoesia* seria: “ao lado de poesia completa e prosa de Murilo Mendes, o lançamento mais importante do ano, apesar de estarmos ainda em agosto” (BONVICINO, 1994, p. 12).

Isso pode ser visto senão como uma motivação, pelo menos como um agravante da reação acalorada de Tolentino, pois, ao desqualificar a tradução de Campos, estaria desqualificando a concepção poética que o poeta concretista defende e, conseqüentemente, sua coletânea de poemas, *Despoesia*, relativizando sua importância e o código estético-literário que a abrigava, investindo em outro conjunto de valores poéticos. Dessa forma, sua figuração de polemista é uma forma de atuar para conquistar lugar e legitimação no campo.

Ao lado dessas questões, porém, podemos dizer que Tolentino e Campos compartilham uma ideia comum: ambos celebram Hart Crane como um grande poeta. Enquanto Campos diz que “Crane é acima de tudo um poeta de versos estonteantemente belos” (1994a, p. 12), Tolentino o coloca como autor de um “poema magistral” (1994a, p. 1). Mas mesmo sua concordância é uma crítica, como em: “tudo mais de que [Campos] nos adverte é perfeitamente óbvio: *no verse is free enough for whoever wishes to do his job well*, já observava Eliot.” (1994e, p.1, grifo do autor). Nessa declaração, Tolentino situa o que Campos diz na esfera do já sabido, pois tudo o que pregou pode ser sintetizado pela conhecida frase eliotiana, quer dizer, não constitui nenhuma novidade. Assim, endossa a ideia de que o Concretismo não traz o *novo*⁷⁹, mas “se arvora a ensinar-nos *to make it new*” (TOLENTINO, 1994e, p. 1) sob a capa de um “*make-it-old-and-bad*” (1994e, p. 2). Ao seguir os ensinamentos de Pound na busca por fazer o *novo*, Campos faria sempre o mesmo, um “mostruário de cacoetes pseudo cultos lhes é tão intrínseco que já se tornou *vieux jeu*.” (TOLENTINO, 1994e, p. 1, grifo do autor).

Tolentino procura provar tais julgamentos apontando a distância entre o discurso de Campos e o que realiza na tradução propriamente dita. Por isso, propõe que “Cotejemos intenção e resultado de antemão apregoados como *job well done*” (1994e, p. 1, grifo do autor). Às críticas já realizadas ao domínio do idioma pátrio e do inglês, soma-se, assim, mais uma, a falta de habilidade na construção do verso, num trabalho de desconstrução das ideias defendidas pelo próprio Campos.

Campos promete que sua tradução é:

⁷⁹ Essa crítica quase uma década antes do texto de Tolentino já era realizada por Roberto Schwarz, que, ao analisar o poema *Póstudo*, de Augusto de Campos, afirmou: “Outros, entre os quais me incluo, verão o poema como enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana (SCHWARZ, 1985, p. 7).

[...] bastante livre, procura manter, além do sentido orgânico geral do poema, o “staccato” e o pique emotivo-conciso do original, perdendo alguns detalhes em função da preservação do ritmo, [...] inclusive com o acréscimo das rimas que o original não contém de forma a fazer da versão um poema palatável em português e não um típico vale-tudo das traduções-duplagem rotineiras (CAMPOS, 1994a, p. 12, grifo do autor).

Repassando estrofe por estrofe, ou mesmo verso a verso, Tolentino, no entanto, discorda que Campos tenha alcançado o prometido: “Tem de tudo menos de *staccato*: os versos são rijos, o ritmo vai a reboque da métrica e bamboleia ao sabor do previsível e do irresponsável, a respiração natural à fala poética sofre sufocação metronímica [...]” (TOLENTINO, 1994e, p. 1). Para ele, em vez da novidade, a tradução de Campos se mostrou um subparnasianismo, “Sem se privar de recheá-las das mais surradas do rimário oitocentescos” (TOLENTINO, 1994a, p. 1), e, apesar de prometer sair do “rotineiro”, nela, “não ocorre nada de inesperado” (TOLENTINO, 1994e, p. 1).

Ao destacar trechos da tradução e analisá-los, Tolentino não apenas procura exemplificar sua contestação, mas também, enquanto um polemista atento às regras do gênero, elabora uma produção crítica que oferece ares de objetividade a seu discurso, mitigando o que pode parecer um mero personalismo difamatório.

Campos, ao responder Tolentino, afirma que “O articulista se permite alinhar um inaudito enxurro de insultos e grosserias a meu respeito” (1994b, p. 3) e acaba cumprindo seu papel na encenação tragicômica que a polêmica instala, e, com o texto intitulado “Augusto de Campos responde à crítica”, o poeta concretista, ao modo de José Veríssimo, diz não gostar de polêmicas:

Nada mais natural e legítimo do que as diferenças de opinião no mundo das ideias e da literatura. Não se pode confundir, no entanto, divergência com violência e crítica com coice. Não é dessa forma que se enriquece o debate cultural (CAMPOS, 1994b, p. 3).

Mas, apesar da intenção amena dessas palavras, não se negou a participar dessa e de outras polêmicas⁸⁰, fazendo render o *barulho* que Tolentino pretendia fazer surgir em torno disso. Na resposta, Campos interpreta o texto de Tolentino como um “ataque de cólera ao mesmo tempo tolo, doente e cretino ou numa só palavra valise: Tolentino.” (CAMPOS, 1994b, p. 3) e não

⁸⁰ Augusto de Campos, mais que os demais poetas concretos, comprou diversas polêmicas, escreveu e ainda escreve, réplicas como *Dialética da maledicência* (1985) na qual refutava acintosamente o texto *Marco histórico* (1985), de Roberto Schwarz, acerca da publicação do poema concreto *Póstudo*. O título é uma crítica que retoma o estudo *Dialética da malandrangem*, de Antonio Candido, que, de acordo com o apelido criado por Oswald de Andrade e utilizado pelos concretistas, era um dos *chato-boys* que faziam parte da revista *Clima*: “Não podia esperar outra coisa de você [Schwarz] que sempre tem afirmado a ‘incompetência’ (para que eu seja aqui mais ameno e desarmado, leia, se quiser, ‘inapetência’, ‘indisposição’) cósmica do sociologismo ou sócio-logicismo literário, de ascendência *chato-boy* para com a poesia” (CAMPOS, 1985, p. 6, grifo do autor).

deixa de também demarcar acintosamente sua postura acerca da tradução de Tolentino: “[...] é tão risível o seu arremedo, recheado de pés quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira inexistente no original” (CAMPOS, 1994b, p. 3).

Em sua defesa, Campos reconhece na estratégia tolentiniana: “a clara intenção de injuriar-me e de tentar denegrir minha reputação de escritor” (CAMPOS, 1994b, p. 3) e, por meio de uma linguagem irônica, sarcástica, marcada por certa animosidade, não abre mão de fazer o mesmo que Tolentino: “[Tolentino é um] arrivista, salta-pocinhas internacional [...] que quer conquistar espaço a tamancadas, fazendo uso da tática surrada de provocar e difamar os seus pares mais conhecidos.” (CAMPOS, 1994b, p. 3).

Daí podemos perceber como a polêmica torna possível rastrear as tomadas de posição de seus envolvidos. A reação de Campos é o reconhecimento de que possui uma reputação literária⁸¹ e representa um esforço para mantê-la, logo visa a sua manutenção em uma posição privilegiada no *jogo* (“seus pares mais conhecidos”), é uma defesa do prestígio e reconhecimento que conseguiu acumular nas décadas de ação dentro do campo: “[...] estou certo de que não mereço a infame tentativa de linchamento intelectual de que fui vítima” (CAMPOS, 1994b, p. 3).

Nessa defesa de seu capital simbólico, assume a posição de resistência a fim de reafirmar o *poder* que alcançou, exigindo taxativamente respeito pela sua atuação nos domínios da literatura: “com mais de 40 anos de atividade poética, e mais de 40 livros publicados, dois terços dos quais dedicados à tradução de poesia, tenho bagagem literária abismalmente superior à do desprezível e obscuro articulista.” (CAMPOS, 1994b, p. 3).

O tempo de investimento no campo literário brasileiro (“40 anos de atividade poética”), os produtos gerados (“40 livros publicados”) e os capitais social e cultural que acumulou (“bagagem literária”) legitimariam sua posição no campo literário e justificariam sua posição de poeta conhecido e reconhecido no campo literário brasileiro. Tolentino, por sua vez, para Campos era um apenas um “apagado esboço de poeta e tradutor (alguém conhece?) que irremediavelmente é e sempre será.” (1994b, p. 3), ou seja, um desconhecido no campo, um “desprezível”, sem legitimidade para criticá-lo.

⁸¹ Para termos uma ideia de como sua notoriedade ultrapassou as fronteiras do século XX, em 2004, foi lançado um livro denominado *Sobre Augusto de Campos*. Sob a organização de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, o livro apresenta textos assinados por notáveis nomes da crítica literária nacional e internacional, como Luiz Costa Lima, com o texto “Duas aproximações ao não como sim”, e Marjorie Perloff, que colaborou com o artigo “Tradução de poesia concreta brasileira: a conexão francesa”.

Partindo desse pressuposto, Campos tira de si a responsabilidade de “dar resposta casuística a esse destampatório pedantesco” (CAMPOS, 1994b, p. 3). Uma afirmação típica de polemistas, pois é retórica e conflituosa uma vez que, ao mesmo tempo em que se desobriga a responder, está respondendo e cedendo ao protocolo da polêmica. Considera Tolentino um “Aspirante ressentido a poeta e tradutor” (CAMPOS, 1994b, p.3) e sua tradução um “arremedo, recheado de pés quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira inexistente no original” (CAMPOS, 1994b, p. 3). Usando o tom de autoridade, amplia sua crítica até o editor de *Cultura* do jornal que permitiu a publicação da crítica tolentiniana, João Moura Jr., querendo também deslegitimá-lo: “ele não tem nível intelectual nem responsabilidade para ocupar o posto que ocupa nesse prestigioso jornal.” (1994b, p. 3).

O silêncio do criticado marca o fim da polêmica. Agindo dessa maneira, Campos⁸² aceitou ser o par na dança para a qual Tolentino o convidou/intimou, completando a teatralidade instituída pela prática da polêmica e fez render uma tréplica de Tolentino, intitulada “Criticado prefere esbravejar a argumentar”, mais escrachado que o texto anterior: “[Campos faz] 40 anos e 40 cambalhotas para fazer-se passar por poeta” (TOLENTINO, 1994b, p. 1).

Ainda que a ação viperina de Tolentino tenha sido rotulada de “provocação grosseira e gratuita” (ANTUNES, 1994, p. 4), julgamos que a atribuição de suposta gratuidade é frágil, pois, como estamos acompanhando, sua atitude, embora apresente exageros – um dos incômodos do discurso polêmico –, não é nem infundada nem imotivada. O desenho que é possível realizar de Tolentino é o de um polemista que sabia muito bem contra quem estava falando ao escolher, entre a tríade concretista, a Augusto de Campos como seu principal antagonista.

Esse maniqueísmo gerado pela polêmica é próprio do gênero. As acusações mútuas são as mesmas: falta de domínio do idioma vernáculo, imperícia poética, inépcia na tradução, ausência de estilo. Enquanto, para Campos, Tolentino representa uma poética já superada; para Tolentino, Campos representa uma poética a ser superada. Além disso, Tolentino não era nem tão desconhecido quanto Campos queria parecer que fosse, nem o Concretismo era

⁸² Em 2016, Campos escreve contra o texto “Encontro com Oswald”, de Ferreira Gullar, com o qual mantém uma rixa que já ultrapassa décadas. Nele, Campos não foge à polêmica e afirma com sarcasmo e autoafirmação que “O poeta Ferreira Gullar abre um parêntese nas suas senilidades politicóides para voltar a provocar-me, invocando suposta conversa que teria tido comigo há mais de 60 anos, na qual eu teria falado mal de Oswald de Andrade. Assim procede para enganar os leitores, passando-se por grande amigo e conhecedor da obra de Oswald, quando mal o conheceu e nada fez pela sua reabilitação, iniciada pelos poetas concretos de São Paulo” (CAMPOS, 2016).

consensual como o próprio discurso de Tolentino queria fazer acreditar. Havia outras vozes contrárias ao Concretismo, como a de Antonio Carlos de Britto⁸³:

A vanguarda é o terceiro academicismo da poesia brasileira – depois da “Geração 45” depois da poesia de esquerda, do Moacyr Félix e Thiago de Melo. A vanguarda, Décio Pignatari, os Campos, montaram um feudo, submetendo o poeta a uma ideologia de regras de criação durante anos (CACASO *apud* MAROVATTO, 2015, p. 131).

Tolentino, por sua vez, já havia lançado um livro por uma grande editora, a *Companhia das Letras*, e um grande jornal, *O Estado de São Paulo*, havia aceitado a publicação de seu texto contra um poeta que já estava estabelecido no campo. A imagem de poeta à margem do campo literário brasileiro, que Campos atribui a Tolentino como uma forma de desmerecê-lo e que o próprio Tolentino assume em prol de uma imagem de poeta injustiçado, não se sustenta completamente diante do espaço de atuação a ele cedido por importantes reguladores do campo.

Vemos, assim, que a polêmica pode apresentar camadas de leitura diversas a depender do esforço que o leitor empreender. Em nossa análise, Tolentino realiza uma polêmica que consideramos válida porque, aparando-se as arestas da beligerância, dissipa-se o punhado de agressões motivadas pelo estilo mesmo do gênero, causa de descrédito das polêmicas, e fica uma postura crítica que investe na transformação das *disponibilidades* existentes naquele momento histórico, no qual os principais poetas concretos já gozavam de legitimidade. Essa mudança demandaria a ocupação do espaço social por outros agentes, o discurso de Tolentino o coloca como um indivíduo *disposto* a ocupar esse espaço, embora esse efeito não seja assegurado.

Não queremos colocar aqui a produção polêmica acima da poética, mas entendê-la como uma tentativa de preparar espaço para uma recepção da obra. O lançamento de *As horas de Katharina* e sua polêmica criticando Campos o situam em uma posição no campo contrária a outros *habitus* estéticos-literários. Embora Tolentino tenha trazido à cena literária debates já esmorecidos contra a poesia concreta, interessa a este estudo investigar autotransfiguração polêmica de Tolentino para analisar as negativas suscitadas pelas questões tratadas. Através da polêmica, Tolentino apresenta-se como um outro, apresenta outros valores poéticos para o campo literário brasileiro.

Contra que *disposições* Tolentino lutava é uma das questões caras a esta tese. Nesse primeiro confronto, o poeta carioca combate a incorporação da corrente teórica da Poesia

⁸³ Faremos uma relação entre Tolentino e Cacaso no quarto capítulo desta tese.

Concreta pelo campo literário brasileiro (por meio do sistema de ensino, mercado editorial, mídias e academias) que, de acordo com ele, influenciaria novas gerações ao que chama de “lobotomia do verso e do jovem” (TOLENTINO, 1994a, p. 1). Se os concretistas têm na tradução um empreendimento crítico, um projeto de tradução de poesia no Brasil por meio do qual suas bases teóricas são lançadas, influenciando a formação de novos poetas, nada mais conveniente do que colocar em xeque um dos principais motivos (a tradução) que “deram a palma e o espaço” (TOLENTINO, 1994a, p. 1) a Augusto de Campos, que, conforme o abaixo-assinado em sua defesa e contra Tolentino, é um “poeta que há quase 40 anos vem atuando como um dos marcos da discussão e do fazer poéticos em nosso meio, com uma obra que já pertence à história da literatura brasileira e dos movimentos de vanguarda em todo o mundo” (BARBOSA *et al*, 1994, p. 3, grifos nossos).

3.1.2 *Os sapos de ontem*

O espantoso, o flagrantemente artificial, pois, não era apenas que os gaguejos futuristóides de Noigandres nascessem dos ainda recentes bocejos parnasianísticos e abarrocados de três autores em nada distintos da pior mediocridade morna da dita Geração 45
(TOLENTINO, 1995b, p. 14).

Se a correspondência que Tolentino manteve em 1992 e 1993 é lida por nós como forma de preparar o seu retorno ao campo literário brasileiro e o texto “Crane anda para trás como caranguejo” de 1994 é visto como um meio de estabelecer opositores, como analisamos nas seções precedentes, publicar *Os sapos de ontem*, em 1995, por sua vez, é entendido como uma maneira de não deixar a polêmica esmaecer, expandindo-a. “No fundo, o que Tolentino fez foi deixar um documento com sua versão da briga, um texto para o futuro [...]” (ROSAS G., 2016, p. 102).

O título de *Os sapos de ontem* já é expressivo de sua potência cáustica. Sugere algo que está desatualizado. Não se pode deixar de notar, na referência ao batráquio, um diálogo com o poema de Manuel Bandeira, *Os sapos*, declamado por Ronald de Carvalho, nas escadarias do Teatro Municipal, na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922.

Clame a saparia-
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas.

(BANDEIRA, 2007, p. 170)

No célebre poema de Bandeira, há a crítica ao Parnasianismo e seu *modus operandi*. O pentassílabo em redondilhas menores externava ironia contra os “sapos”, a tríade formada por Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, e a projeção que tinham à época. Na última estrofe, os versos “Sapo-cururu, /Da beira do rio” (BANDEIRA, 2007, p. 171) retomam a cantiga popular e trazem a simplicidade que destoava do “cancioneiro martelado”, das fórmulas rígidas, do “sapo-tanoeiro”. O poema vira *hino* do Modernismo brasileiro e marca o investimento dos poetas modernistas na deslegitimação dos preceitos parnasianos.

Os sapos de ontem intenta realizar, por sua vez, a crítica àquilo que Tolentino chama de “subparnasianismo” (TOLENTINO, 1995, p. 47), ou seja, para ele, o movimento concretista por mais que tenha declarado o fim do “ciclo histórico do verso” (CAMPOS, 1975, p. 156) e proposto a supressão do verso, prometendo o novo, produzia poema de rigor formal que se aproximava, dentro de suas especificidades, do esteticismo parnasiano. Para Tolentino, Augusto de Campos, principal *alvo* do livro em questão, não passa de um “Formalista insosso” (1995, p. 61). Por causa de julgamentos como esse, *Os sapos de ontem* (fig. 06) é o traço que realça a figuração de Tolentino como anticoncretista, como antivanguardista, uma figuração realçada por parte de sua recepção crítica.

Já na capa, coloca-se em confronto com o Concretismo, por meio do formato e das cores muito semelhantes ao livro *Teoria da poesia concreta* (fig. 05), escrito por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançado em 1965 e relançado em 1975:



Fig. 05: Capa do livro *Teoria da Poesia Concreta*



Fig. 06: Capa do livro *Os sapos de ontem*

O fundo branco, o vermelho do título, a linguagem não-verbal (um com desenhos, outro com fotografias), os textos, tudo neles dialoga assim como o seu próprio conteúdo uma vez que são, antes de livros, protestos, manifestos, definição de um lugar estético, produtos

das lutas simbólicas de ambos: tomadas de posição.

Da mesma forma que Bruno Tolentino explicita sua postura e assinala seus opositores, o livro do grupo *Noigandres* representou na década de 60 um ato de resistência e luta, como pode ser percebido nos balões contidos na capa: “Há dez anos, os momirratos de Antônio tentam destruir a poesia concreta” (CAMPOS, 1975) e ainda “A realidade destruirá os falsos diluidores” (CAMPOS, 1975), o que comprova que os irmãos Campos e seu grupo também tinham uma postura beligerante a fim de demarcar seu espaço e alcançar prestígio no campo, pois nenhuma mudança é gerada sem embates. Para estar na posição de prestígio que se mantém até a atualidade, Augusto de Campos teve também que agir contra o que estava estabelecido na década de 50 do século passado, tendo como tomada de posição o rompimento com o *Clube de poesia* e a formação do movimento concretista.

Em textos publicados em *Teoria da poesia concreta*, Campos constata que seu grupo sofreu resistência: “a geleia geral fez de tudo para esmagar esse osso – a poesia concreta – sem consegui-lo. Finalmente, alguns dos seus fabricantes apontaram o dedinho (única coisa que eles têm de duro) contra nós e nos acusaram de terrorismo cultural” (CAMPOS, 1975, p. 6). Porém, desse conflito literário, seu grupo, a seu ver, sai vencedor: “O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões de nosso passado literário” (CAMPOS, 1975, p. 7).

Tolentino também pretendia alterar o contexto da poesia brasileira e pôr outros autores em circulação, realizando uma revisão do passado literário. Há outros elementos paratextuais que evidenciam essa relação entre os livros citados. A folha de rosto de *Os sapos de ontem* traz o mesmo desenho (fig. 07) apresentado na capa do *Teoria da poesia concreta*:



Fig. 07 - Personagem
Amigo da onça, recorte da
capa de *Teoria da Poesia
Concreta*

O desenho é o personagem *Amigo da onça*, criado por Péricles de Andrade Maranhão. Publicado, primeiramente, na Revista *Cruzeiro*, o personagem é um experto em constranger seus interlocutores e, através de sua ironia, emitia sua opinião e os desmascarava. Bem

simbólico do que pretendiam, polemicamente, Campos e Tolentino em seus respectivos livros à época de seus lançamentos.

A capa do livro *Os sapos de ontem*, além das ilustrações, traz uma foto de Augusto de Campos, de Hart Crane e do próprio Bruno Tolentino, e o nome do livro vem acompanhado de um subtítulo: “A polêmica Tolentino-Campos” e, em fontes maiores, logo abaixo do subtítulo, há a expressão popular “É pau puro”, que lembra o título de um dos livros de Jaguar⁸⁴. Ainda mais abaixo, uma frase retirada do já citado texto de Arnaldo Jabor sobre Tolentino: “Tolentino traz de volta a peste clássica”, texto que foi reproduzido em partes na contracapa do livro⁸⁵. Ainda há na capa um trecho da tréplica de Campos contra Tolentino, versos do poema “Unsigned, from the bayond” (TOLENTINO, 1995, p. 93) no qual dramatiza a voz de Crane e um trecho do texto de Tolentino contra Campos.

Os sapos de ontem traz ainda a lista de cinco livros já publicados por Tolentino, além de uma dedicatória bem expressiva: “Aos resistentes da primeira linha, aos verdadeiros poetas de São Paulo, no espírito de I Coríntios: 13 dedico, solidário, esta faxina” e um trecho de *Celebration of Discipline*, de R. J. Foster, entre outras epígrafes e dedicatórias. O tom combativo resumido pela palavra “faxina” da dedicatória principal ou pela expressão “É pau puro!” contida na capa antecipa o teor polêmico dos textos críticos e poéticos que compõem o livro. A expressão “verdadeiros poetas” aponta o empenho de Tolentino em deter “o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor” (BOURDIEU, 1996, p. 253). Assim, o excesso de informações fornecidas pelos elementos paratextuais do livro antecipa seu conteúdo e orienta a leitura, interferindo em sua recepção e abrindo a possibilidade para sua figuração de poeta-polemista.

Acompanhando as cartas pessoais a que tivemos acesso no Fundo Bruno Tolentino (CEDAE), o texto “Crane anda para traz como caranguejo” e o livro *Os sapos de ontem*, é possível notar no conjunto de atuações de Tolentino certa continuidade que coloca em prática um programa poético, aproximando sua produção crítica à sua obra literária. Há momentos em que sua produção crítica e polêmica, ao deslegitimar determinados valores poéticos,

⁸⁴ O livro *É pau puro*, de Jaguar, foi lançado pela editora Círculo do livro, em 1982, é uma seleção de dez anos de atuação do autor no jornal *Pasquin* que traz, além de cartuns, uma crônica, com um conteúdo repleto de humor e sarcasmo.

⁸⁵ Vale lembrar que esse texto já tinha sido reproduzido na orelha do livro *Os deuses de hoje*, cf. subcapítulo 2.2.

mistura-se de forma homogênea à produção poética. Seus poemas satíricos, como os sonetinhos já destacados, são as composições que mais explicitamente nos levam a essa dedução⁸⁶. Eles tornam indiscerníveis as categorias de poeta e polemista, ou seja, não há um e o outro, o poeta é o polemista e vice-versa.

Como afirma Glauco Mattoso “apesar de ter sua relevância subestimada pela análise literária dita ‘séria’, o gênero satírico é intrínseco à poesia desde os seus primórdios” (2017). Lançado pela editora Diadorim, *Os sapos de ontem* apresenta o poeta satirista e surge para dar outra materialidade ao embate Tolentino-Campos, atribuindo novas nuances, inclusive literárias, à polêmica. Com a transferência para outro suporte (do jornal para o livro), os textos perderam a temporalidade própria dos textos jornalísticos, passaram a ter outro tipo de apelo ao público e ganharam em significado. Isso porque a polêmica que estava dissolvida em dois jornais, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, cujos textos foram publicados em datas diferentes ao longo de meses, aparece compilada, em outra conjuntura, criando outra narrativa, a partir da organização que o próprio Tolentino deu aos fatos com suas omissões e acréscimos. Não podemos esquecer o tratamento editorial e os citados elementos paratextuais, exaustivamente explorados por Tolentino, que interagem com o conteúdo do livro e ampliam seu sentido.

A organicidade interna do livro faz dele mais que uma coletânea de textos, o torna um todo ordenado, como é típico das produções tolentinianas, formado por quatro seções, com textos dispostos em colunas, tentando imitar sua plataforma de origem, como um pastiche do jornal. A primeira parte, denominada “A farsa como história”, apresenta um longo ensaio crítico que retoma e expande a polêmica, com exemplos, comparações e análises que intentam fundamentar melhor as críticas realizadas na resenha “Crane anda para trás como caranguejo”, reproduzida na segunda seção, “O princípio do fim”. Na segunda parte são reproduzidos também um poema concreto de Augusto de Campos, o poema *Praise for an urn*, de Hart Crane, a tradução de Tolentino para esse poema e ainda a tréplica de Augusto de Campos, o abaixo-assinado contra Tolentino (cf. 3.1.1) e outros textos que surgiram como subprodutos dessa discussão. A terceira seção, “A retirada da lacuna” é a parte poética do livro, com dezenas de poemas satíricos que têm como alvo não só Augusto de Campos e os concretistas, mas também aqueles que assinaram o abaixo-assinado, como podemos ver nesse poema no qual contesta a assinatura de Gal Costa:

1. A FLOR

⁸⁶ Acreditamos que sua obra lírica e sua obra poética-ensaística também podem ser lidas e cotejadas à sua postura crítico-polêmica, como veremos no quarto capítulo.

Minha querida Gal Costa,
como entender o seu gesto?
Assinar um manifesto
pró-censura?! Você gosta
só do censor ou de bosta
concreta também? não presto,
vá lá, mas por que o protesto
em um lugar de uma resposta?
Por que recorrer à lei,
e a lei de imprensa?! Porque
ponho a nu um sapo-rei?
Me admiro de você
(que até hoje admirei)
Sendo flor num tal buquê

(TOLENTINO, 1995, p. 108).

A forma aí, como na maioria dos demais poemas do livro, assume a função de suporte para seu discurso não poético, para sua autodefesa, através da qual se mostra como um versejador que sabe manipular os versos, nesse caso heptassílabos, como lhe apraz. A opção novamente pelo metro curto do sonetinho ligado à exigência de concisão e à musicalidade própria da forma escolhida se mostrou adequada como meio de enunciação de sua sátira. Em *Os sapos de ontem*, entretanto, os poemas satíricos não são só pretextos para o que quer dizer, mas uma maneira mais palatável de *traduzir* seu discurso crítico, tornando-o mais inteligível.

No poema “A flor”, Tolentino julga negativamente a atitude de Gal Costa. Não é uma sátira humorística, é uma sátira moralizante, que, na realidade, mais denuncia a ação da cantora do que fala com ela. Mais faz dela, por causa de sua ação, tema do que interlocutora. Nesse caso, o efeito cômico de algumas sátiras é substituído pelo apelo emocional, externado pelo tom de surpresa: “Me admiro de você/ (que até hoje admirei)/ Sendo flor num tal buquê”. Por outro lado, o poema também é uma queixa a respeito do abaixo-assinado. Ao desqualificá-lo como “manifesto pró-censura”, desqualifica também todos aqueles que o assinaram, colocando-os na conta de censores.

O abaixo-assinado, além de criar terreno fértil para as reações de Tolentino, acabou sendo uma resposta muito além da esperada, um tanto desproporcional e que tornou a “briga entre poetas” (ROSAS G., 2016, p. 92) um acontecimento extremamente revelador dos bastidores do campo de produção cultural brasileiro. O envolvimento de artistas e outras personalidades que nada tinham a ver com a discussão iniciada e que gozavam de prestígio em outros campos indica um movimento de mobilização do capital social de Augusto de Campos. Capital social que fugia à esfera do debate sobre questões estético-literárias e entrava nos meandros do prestígio social, a fim de deslegitimar a crítica de Tolentino por meio

da força que aqueles nomes representavam simbolicamente na cultura brasileira.

Os sapos de ontem lembram ainda que o campo é relacional e a amizade/inimizade também faz parte das relações que nele se estabelecem. A terceira parte se encerra com um poema que atenua o tom satírico e a agressividade e dá espaço a certa tristeza causada pela consternação. Dedicado a Marly de Oliveira, poeta e, à época, esposa de João Cabral, o poema “Carta aberta a Marly” é um conjunto de 25 quintilhas no qual o satirista afiado cede espaço para o poeta decepcionado e injustiçado por constatar que o nome de Marly está no abaixo-assinado.

[...]
Talvez saibas então quanto custa
o que fazer, Marly, da maneira
mais leviana e mais injusta:
apunhalar (ou foi brincadeira)
um amigo e uma vida inteira

(TOLENTINO, 1995b, p. 113)

“Carta aberta a Marly” é também, como em “Um aviso prévio” e “A dádiva”, mais um dos momentos para o poeta figurar-se como amigo de grandes nomes da literatura brasileira, como Drummond, Bandeira, Cecília Meireles e o próprio João Cabral, reforçando a ideia de que também tinha sua rede de relacionamentos, um capital social a ser considerado: “Uma longa fraternidade/que além de nós dois incluía/bem mais: Carlos Drummond de Andrade,/o Manuel, Ruth Maria/e Dona Cecília, que um dia/ [...]” (TOLENTINO, 1995b, p. 109).

Depois de mostrar a figuração satirista de Tolentino do burlesco e crítico ao sentimental, *Os sapos de ontem* é encerrado por uma quarta parte, formada pelo conjunto de sete sonetos denominado “Responsabilidades”, na qual muda o tom do discurso e, atenuando o cunho satírico, demonstra sua insatisfação com o Brasil, “um país postiço” (TOLENTINO, 1995b, p. 117), ideia reforçada no livro *Os deuses de hoje* e recorrente no discurso crítico de Tolentino, que amplia assim suas contendas do âmbito particular para o coletivo. O livro satírico, ao registrar o embate Tolentino-Campos, revela os bastidores da cena literária e as tensões aí estabelecidas por meio de lutas simbólicas que dinamizam o campo, sendo também produto das configurações do campo literário brasileiro dos anos 1990.

Após *Os sapos de ontem*, Tolentino amplia o alcance de seu discurso polêmico, cuja poética constituiu uma alternativa àqueles que não se identificavam com a rigidez formalista do Concretismo, passando também a renegar a aparente espontaneidade da dita Poesia marginal: “É preciso arquivar e esquecer Leminskis e Anas Cs, Cacasos, e Gugus, confusos e confrades.” (TOLENTINO, 1999d, p. 45). Para Tolentino, não valia nem o esteticismo

objetivista do *poema em si* de um, nem a informalidade subjetivista do outro. Dessa maneira, as polêmicas de Tolentino afirmam uma postura a respeito de seu projeto poético que aponta para uma *reabilitação* do verso, concretizada em seus poemas líricos de cunho metafísico-filosófico, cuja *lição de poesia* encontrou na polêmica seu manifesto.

3.2 Os anos 1990 e o desprestígio da opinião

*Gentinha arrogante!
Tão cheia de si
que este mesmo instante
crê que manda aqui.*

*Mandam é no Mamais!
onde o arrivista
engata-se atrás
do minimalista*

*no trem-da-alegria
das banalidades
para nulidades
ao molho do dia,*

*o inchado tablóide
onde os otavinhos
cortejam os carinhos
do intelectualóide*

*e dão caixa alta
ao clown e seu clone:
'travesseiro insone'
no Mamais! não falta...*
(TOLENTINO, 1995, p. 84)

Para entendermos mais precisamente a proposta toleentiniana, temos que esclarecer qual era o habitus estético-literário vigente no momento de maior intervenção de Tolentino no campo literário brasileiro, quais as disposições dos anos de 1990. Isso porque a polêmica ultrapassa a esfera particular do autor e sua obra e acaba por ser também um traço representativo de sua época (VENTURA, 1991, p. 77), mas essa mesma época também interfere na forma de percepção da polêmica (e do polemista) que pode sofrer diferentes interpretações a depender das alterações no sistema de disposições do espaço social que, por ser estruturante, sofre a interferência de seus agentes em ação. Por isso, apesar das relações entre a atitude polêmica de Alencar e Tolentino (como vista no subcapítulo “Nos Campos da polêmica”) serem pertinentes por provar determinado protocolo da polêmica, no que diz respeito a suas peculiaridades e procedimentos, vendo a polêmica enquanto gênero, cabe

observarmos a configuração do momento histórico no qual Tolentino atuou, pois o contexto do funcionamento do campo era distinto. Tanto que, se para Alexei Bueno, no Romantismo, “inicia-se o que podemos chamar de período clássico da polêmica no Brasil.” (2005, p. 13), para a crítica literária Heloísa Buarque de Holanda, os anos 1990 foram marcados por certa indolência cuja marca principal seria o “desprestígio das históricas polêmicas literárias” (2001, p. 16).

Em 1957, Tolentino começou a escrever seus primeiros poemas e exerceu a função de revisor do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, atividade que o aproximou de Mário Faustino, de Ferreira Gullar e do jornalismo cultural. Três anos depois, já tinha escrito o livro *Seteclaves*, com o qual logrou o prêmio Revelação do Autor de 1960, motivo de sua primeira polêmica literária.

Seteclaves foi acusado de ser fruto de um plágio e também de não ser o primeiro livro do poeta, o que poderia levar a sua desclassificação. Sua defesa foi inesperada, pois Tolentino alegou que o livro anterior, *Infinito Sul*, apesar de estar com seu nome na capa, era uma compilação de poemas de poetas diversos: Celina Ferreira, Afonso Félix de Souza, Waldir Ayala e Moacyr Félix, ou seja, esse sim *plagiado* e por isso não poderia se constituir como seu primeiro livro. Dessa forma, *Seteclaves* seria seu livro inaugural e inédito, estando apto a receber o prêmio atribuído pela comissão julgadora constituída por Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Lêdo Ivo. Saindo vencedor das acusações, durante dois anos, Tolentino fez alterações no livro e mudou seu título para *Anulação e outros reparos*, vindo a lançá-lo em 1963⁸⁷. Um ano após o lançamento, Tolentino foi viver seu exílio voluntário na Europa, deixando o Brasil já com uma polêmica estampada nos jornais⁸⁸.

Na Europa, ministrou aulas na Faculdade de Artes de Bristol (1968), lançou livros em Paris, *Le vrai le vain* (1971) e, em Oxford, *About the hunt* (1979), participou de revistas literárias, *Oxford Poetry Now* e *The Oxford Literary Review*, foi acusado de tráfico de drogas, preso e condenado a 11 anos de prisão. Sabe-se que cumpriu parte da pena, de 1987 a 1993, uma parte dela em *Dartmoort*, até ser deportado da Inglaterra para o Brasil. Durante esse período europeu, ainda ganhou em terras brasileiras o prêmio Casimiro de Abreu⁸⁹ (1974) e veio pelo menos uma vez ao Brasil, em 1985. Só voltou de fato para sua terra natal quase 30 anos depois, não tendo acompanhado de perto o desdobramento do Concretismo, e os

⁸⁷ Esse livro passou ainda por novas revisões e foi lançado novamente pela Topbooks em 1998.

⁸⁸ O jornal *Correio da Manhã*, do dia 09/12/1960, noticiou o ocorrido, o recorte do jornal pode ser consultado Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

⁸⁹ O prêmio foi concedido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro à obra inédita *Antologia de poemas 1961-1974*, de Tolentino.

movimentos que o sucederam, como o Poema Práxis, Processo, nem o movimento engajado dos CPCs, muito menos o “boom do poema fácil” (LEMINSKI, 1997, p. 58), a chamada Poesia Marginal.

O poema que inicia este subcapítulo, “Clown e Clones”, é outro poema de *Os sapos de ontem*, sendo mais um produto literário do embate que marca o recomeço de Tolentino no campo literário brasileiro, a polêmica Tolentino-Campos. Assim como Campos criticou o editor do *O Estado de São Paulo* à época por dar abrigo a um neófito, na sátira “Clown e Clones”, Tolentino calibrou a mira na direção do veículo de comunicação que foi porta-voz dos textos do poeta concretista.

As quadras em redondilha lembram a moda dos desafios dos repentistas em seu propósito de exaltar as qualidades do repentista e de subestimar o *adversário* e os primeiros cordéis⁹⁰. Também remetem às redondilhas de Camões, que, com humor e ironia, além de tratar de temas caros ao período quinhentista, tratava de assuntos pessoais e desavenças como na “Volta 101”, na qual o poeta português se dirige a D. Antônio, senhor de Cascais, que prometera a Camões seis galinhas e apenas lhe dera meia:

Cinco galinhas e meia
deve o Senhor de Cascais;
e a meia vinha cheia
de apetites para as mais

(CAMÕES, 1953, p. 99)

As quadras de Tolentino, por sua vez, miram em cheio o caderno *Mais!*, do *Folha de São Paulo*, onde foi publicado o texto “Hart Crane, a poesia sem troféus” e todo o desdobramento da polêmica, inclusive o abaixo-assinado contra Tolentino e ainda textos como o do Arnaldo Antunes (“seu clone”), “Preconceito contra os Campos se repete há 40 anos” (1994), e o do Décio Pignatari (outro “clown”), “A morte anunciada da poesia concreta” (1994), que vieram em defesa de Augusto de Campos.

“*Mamais!*” tanto remete ao verbo *mamar* conjugado na segunda pessoal do plural (vós mamais), no sentido conotativo de quem quer tirar proveito, ter benefício sem mérito, abusar de seus direitos, quanto a um neologismo irônico que *brinca* com o nome do caderno do jornal em questão *Mais!*, ridicularizando-o. Assim, esse poema satírico não é só uma crítica a um poeta (“clown”), seu grupo (“Gentinha arrogante”) e a um código de valores poéticos (“minimalista”), mas também satiriza os proprietários e diretores de jornais (“otavinhos”) e o

⁹⁰ Vale lembrar que, apesar de os primeiros cordéis se apresentarem em quadras, suas estâncias passaram a ser mais comumente sextilhas e décimas e o verso preferencial é a redondilha maior.

jornalismo cultural do momento. Os adjetivos enumerados na terceira estrofe (“trem-da-alegria”, “banalidades”, “nulidades”, “molho do dia”) trazem uma crítica aos conteúdos dos cadernos culturais que, na década de 1990, para Tolentino, mais se assemelhavam a “tabloides”, palavra associada pejorativamente a um tipo de jornalismo sensacionalista que preza mais o entretenimento ou conteúdos sem relevância.

Além disso, apontar o “tabloide” como um bajulador do “intelectualoide” faz lembrar a crítica ao alto grau de especialização ao qual chegou o jornalismo cultural que foi, gradativamente, substituindo a crítica de *rodapé*, considerada *impressionista* pela crítica mais acadêmica e especializada. Posturas como essa retomam a polêmica da década de 1950 entre Afrânio Coutinho e Álvaro Lins⁹¹. O autor de *No hospital das letras* (1963) atacava o que chamou de *Impressionismo* em defesa da *Nova Crítica*.

O embate entre a *Neocrítica* e o *Impressionismo* reformulou o jornalismo cultural quando, aos poucos, a crítica representada por Lins e seu grupo foi perdendo espaço para a praticada por Coutinho, o que também pode ser entendido como um reflexo não só da contenda entre os dois intelectuais, mas, sobretudo, da implantação dos primeiros cursos de Letras e das novas disciplinas de Teoria Literária. Tolentino, ainda um “*young poet*” (MERQUIOR, 1963, p. 7), estava no Brasil nesse momento e pôde acompanhar a introdução desse novo *modus operandi* da crítica literária e a instauração do movimento concretista e neoconcretista no Brasil.

Meu encontro com Bruno Tolentino se deu em plena segunda exposição concreta⁹². Não admira que tenha sido um choque: um choque de duas adolescências lidas, mal diferidas e intolerantes. Bruno tinha feito de sua ida à exposição uma batalha contra todas as obras e todos os autores do movimento [...]” (MERQUIOR, 1998, p. 23).

Em 1956, o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* abria espaço para a produção de Mário Faustino, Ferreira Gullar e da tríade concretista, chegando a publicar manifestos da Poesia Concreta e Neoconcreta⁹³. Enquanto o *Suplemento literário* de *O Estado de São Paulo* tinha entre seus colaboradores ex-integrantes da revista *Clima*, como Antonio

⁹¹ Essas críticas vêm ganhando espaço no cenário literário atual. Há, por exemplo, livros que retomam a polêmica Coutinho-Lins, como o do professor João Cezar de Castro Rocha, *Crítica literária: em busca do tempo perdido* (2011) e que homenageiam Álvaro Lins, como o livro *Sobre críticos e críticas* (2012), organizado por Eduardo César Maia, que selecionou artigos de Lins publicados na imprensa brasileira.

⁹² Curiosamente, no prefácio da primeira edição, lê-se: “em plena segunda exposição neoconcreta” (MERQUIOR, 1963, p. 7, grifo nosso). Um exemplar da primeira edição está arquivado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

⁹³ O *Jornal do Brasil* foi plataforma dos preceitos da poesia concreta, publicando textos como “A moeda concreta da fala”, de Augusto de Campos (texto depois publicado no livro *Teoria da poesia concreta*). Em março de 1959, foi lançado por Gullar o Manifesto Neoconcretista no “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil*, o que motivou Campos e Pignatari a deixarem de colaborar com o *JB*.

Candido e Lourival Machado. Esses suplementos apresentavam linha editorial distinta e marcaram o jornalismo cultural da época, deixando espaço para uma crítica que de um lado dava mais atenção a aspectos formais do texto e de outro explorava mais seu aspecto sociológico, ambos, entretanto, com forte presença acadêmica e linguagem especializada.

Essa tensão culminou na década de 1960, considerada por Daniel Piza a “mais memorável do jornalismo cultural brasileiro” (2007, p. 37), com uma maior profissionalização dos suplementos e surgimento dos cadernos de cultura, como o *Caderno B*, do Jornal do Brasil, que, assim como o *Suplemento Dominical*, era comandado pelo poeta Reynaldo Jardim até 1964, ano do Golpe Militar. Era esse o cenário do jornalismo cultural no momento em que Tolentino deixou o país.

Ao voltar ao Brasil, Tolentino encontra o *Caderno Mais!* do jornal *Folha de São Paulo* e o jornal *Folha on-line*, nos quais havia espaço também para a literatura. O jornal *O Globo*, que já editava o *Segundo Caderno* e, em 1996, coloca em circulação seu primeiro suplemento literário, o *Prosa & Verso*, além de suplementos que existiam antes da década de 90, como o *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* e o *Caderno 2* de *O Estado de São Paulo*.

Ao se deparar com textos publicados que ainda promoviam os preceitos do Concretismo, tal qual como ocorria à época em que era colaborador do *Jornal do Brasil* na década de 1950, Tolentino reagiu, alegando que não havia ali nada de novo, apenas “banalidades”, “nulidades”, repercutidas em “caixa alta”, de forma repetida (*clonada*), há décadas. Sua atitude quer reeditar os debates que existiam no Brasil dos anos 50, tanto com relação ao dissenso diante da Poesia Concreta quanto com relação ao confronto entre a abordagem mais científica, seja ela sociológica ou formalista, e a abordagem mais humanista e subjetiva, recuperando discussões sobre a função e as prerrogativas do crítico cultural, enquanto mediador e formador de opinião, de juízo crítico.

O espaço para o debate, entretanto, no contexto dos anos 1990, estava esvaziado. A maioria dos críticos que encarnavam a estampa de combativos já havia morrido, como o próprio Álvaro Lins, falecido em 1970, Otto Maria Carpeaux, em 1978, e José Guilherme Merquior, em 1991. Suas características mais marcantes eram a erudição, o ecletismo, o domínio de vários idiomas, o conhecimento das demais artes, sobretudo, as artes plásticas e a música, a realização de apreciações baseadas em suas leituras literárias e seu conhecimento de mundo.

Na esteira da deslegitimação da crítica humanista que ocorria há décadas estava também o descrédito em relação às polêmicas. As mudanças nas linhas editoriais dos cadernos

de cultura que passaram a substituir os ensaios pelas reportagens culturais, com menor peso da opinião, e a introduzir, em suas publicações, produções que assinalavam o processo de pulverização das fronteiras entre *alta cultura* e *baixa cultura*, contribuíram para uma maior abertura do jornalismo cultural em relação à cultura de massa. Nesse contexto, o crítico que assume para si o poder sobre o certo e errado, o bom e o ruim perde espaço⁹⁴.

A ausência de um lugar para a polêmica envolve todos esses fatores, pois ela está atrelada ao espaço (não só físico) cada vez mais escasso nos jornais para a opinião, para a crítica não-especializada, para o crítico como um mediador cultural. Em meados dos anos 1990, não havia satisfatoriamente no jornal impresso uma estrutura que suportasse o ensaísmo e muito menos a atuação do crítico humanista e opinativo que Tolentino parecia querer recuperar. Diante disso, podemos entender porque Holanda afirma que a década de 1990 foi marcada pelo “desgaste progressivo na tensão constitutiva das forças e oposições” (2001, p. 16) e percebemos porque, de uma só vez, ao insistir em retomar essas questões, Tolentino ia, à sua revelia, dando espaço à figuração de poeta anacrônico, atribuída a ele por parte da crítica que o acusa de um retorno a formas tradicionais e de resistência à novidade⁹⁵.

Tolentino vinha na contramão do *poeta 90*⁹⁶, que forma uma geração de poetas que não estavam dispostos ao debate, ao enfrentamento da diferença, com “uma nova produção que procura escapar do atrito, circular sem oposições, liberar canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crítica.” (HOLANDA, 2001, p. 15-16). Mesmo não inaugurando um movimento, não lançando uma revista-manifesto nem fundando um grupo, Tolentino apareceu como uma voz dissonante e, indo de encontro a essas *disposições*, colocou-se como um agitador em um ambiente *pacificado*.

3.2.1 A polêmica em revista

*O espetáculo do empate [nas polêmicas] é público,
mas geralmente não é frontal. [...] O choque é
indireto, geralmente através da mídia.*
(WAINBERG, 2010, p. 62)

⁹⁴ Um dos últimos representantes desse tipo de crítica foi Bárbara Heliodora (prima de Tolentino), que iniciou sua carreira em 1957, no jornal *Tribuna da imprensa*, colaborou com o *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, na década de 1990 estava na ativa no *O Globo* e só encerrou sua carreira no jornalismo cultural em 2013, sempre atuando como uma crítica de teatro polêmica e temida, o que lhe rendeu o apelido de a *Dama de ferro* do teatro brasileiro.

⁹⁵ Exploraremos a relação de Tolentino com a tradição no quarto capítulo.

⁹⁶ Forma como a antologista Heloísa Buarque de Holanda denomina os poetas que lançaram sua primeira obra nos anos 1990, no seu livro *Esses poetas* (2001).

A colaboração de Tolentino para o jornalismo cultural se iniciou de forma esporádica. Na segunda metade dos anos 1990, entretanto, sua presença no jornalismo cultural tornou-se mais constante com o surgimento de revistas⁹⁷ do segmento cultural. O momento era apropriado para o lançamento de revistas, impulsionadas pelas leis de incentivo à cultura, pelo marketing cultural e contava com as expectativas de um público carente de um jornalismo cultural mais encorpado e de linha editorial mais definida.

Tolentino encontrou nas revistas um espaço oportuno para a publicação de sua produção crítica já que, seguindo um caminho oposto aos jornais, nelas ocorria o restabelecimento do espaço para o ensaísmo e para a crítica não especializada. Nesse contexto, a *Bravo!* passou a ser o periódico privilegiado por Tolentino como veículo de comunicação adequado para ser sua tribuna. Por isso, primeiro falaremos sobre a migração do crítico polemista dos jornais para as revistas literárias, para depois falarmos como ele usou essa plataforma ampliar a mira polêmica e atingir também a poesia marginal.

A *Bravo!* era uma revista cultural sofisticada, com caro projeto gráfico e impressão esmerada. Além de agenda de shows e espetáculos, dossiês temáticos e páginas dedicadas ao ensaio e à resenha crítica, muitas de suas colunas eram assinadas por artistas que escreviam sobre arte em geral, pautados em sua própria experiência artística. Existia na *Bravo!* uma abertura para o não-jornalista, para o não-especialista e, conseqüentemente, para as ideias pessoais, para a publicação de textos opinativos. Isso tudo fazia da *Bravo!* um terreno fértil para a polêmica de Tolentino.

Pertencente à Editora D'Ávila, a *Bravo!* estava preocupada em ressaltar parâmetros da cultura erudita, estabelecendo uma barra separadora entre a cultura e o entretenimento, insistindo numa dualidade já desbotada em outros veículos de comunicação. Por isso, acabou sendo vista como elitista e conservadora. Dois adjetivos que também se colaram à imagem de Tolentino.

João Gabriel Lima, um dos diretores de redação da revista *Bravo!*, em entrevista concedida à pesquisadora Lígia Vieira, afirmou que, na primeira fase da revista⁹⁸, momento no qual a publicação era editada por Wagner Carelli, a *Bravo!* era uma “revista que falava de

⁹⁷ “[...] o circuito que começa a ser aberto com o lançamento de revistas culturais institucionais, como *Poesia sempre*, ou comerciais, como a *Cult e Bravo!*” (HOLANDA, 2001, p. 13). A *Poesia Sempre* (1993), criada pela Biblioteca Nacional, apresentava páginas dedicadas a contos, entrevistas, dossiês temáticos e, como o próprio nome indica, à produção poética nacional e internacional. As revistas *Bravo!* e *Cult*, ambas lançadas em 1997, mesmo não tendo a poesia como gênero preponderante, cediam páginas para sua publicação e também mantinham seções de crítica e de opinião.

⁹⁸ João Gabriel Lima divide a existência da revista *Bravo!* em quatro fases, a primeira sem abertura para o entretenimento e as demais com uma linha editorial mais flexível, vale ressaltar que as duas últimas fases a que se refere Lima, a revista estava sob o comando da Editora Abril (2003-2013).

cultura e não falava de televisão, música popular e cinema comercial” (LIMA *apud* VIEIRA, 2011, p. 150) e concluiu que o discurso do editor da revista “deixava implícito que ele tinha em mente a existência de dois tipos de cultura, uma cultura mais popular e uma mais erudita, e a *Bravo!* seria um veículo para essa cultura erudita.” (LIMA *apud* VIEIRA, 2011, p. 150).

Nesse ponto, há uma confluência de posturas entre o veículo e o articulista, pois Tolentino também era um defensor da separação entre cultura e entretenimento. Em entrevista concedida à revista *Veja*, declara: “É preciso botar os pingos nos *is*. Cada macaco no seu galho, e o galho de Caetano é o show biz. Por mais poético que seja, é entretenimento. E entretenimento não é cultura.” (1996a, p. 8). Dois temas que, desde aquela época, já apresentavam limites bem instáveis e até hoje causam controvérsia por causa da dificuldade cada vez maior de dissociar cultura de mercado.

A *Bravo!* foi um canal de divulgação das ideias de Tolentino porque havia uma afinidade no que tange à orientação ideológica da revista e à posição do poeta sobre a arte e sua ideia de cultura⁹⁹. Com um espaço volumoso para a agenda cultural e informações culturais, a revista tinha na seção “Ensaio!”, na qual Tolentino colaborava com a coluna “O verbo do poeta”, uma das principais partes de seu conteúdo ensaístico-crítico e nela abria espaço para a realização das críticas acintosas não só de Tolentino, mas de seus outros colaboradores¹⁰⁰.

Marcelo Coelho, em “*Bravo!* é revista de bordo com ensaístas de mau humor”, identifica negativamente uma postura semelhante nos articulistas dessa seção: “Quase todos se colocam ‘contra o mercado’. Há um espírito de contestação, de polêmica, de insulto no ar” (COELHO, 1998, grifo do autor). Era o espaço que Tolentino precisava para dar continuidade à revitalização da polêmica no campo literário brasileiro.

A aceitação da *Bravo!* no mercado foi imediata, superando a expectativa de seus próprios criadores. Wagner Carelli, em entrevista à revista *Continente*, afirmou que “Nós pensávamos que ia vender pouco, 5 mil exemplares. E nossa primeira tiragem foi de 40 mil exemplares.” (2016). Disfarçada de agenda cultural, sem limites de página, os textos dos colaboradores da seção “Ensaio!” pertenciam ao terreno sutil da opinião, eram publicados sem cortes e figuravam nas primeiras páginas da revista:

⁹⁹ Isso antes de ela passar a ter uma linha editorial mais *pop*, como revela seu nº 70 no qual estampa a capa o cantor e compositor Zeca Pagodinho.

¹⁰⁰ Ariano Suassuna é outro exemplo de colaborador das seções da *Bravo!* que defendia a oposição Cultura X Entretenimento, colocando-se contra, por exemplo, ídolos *pop* como Michael Jackson.

Bruno foi editor, imagina você ter uma revista que tinha Bruno Tolentino como editor! A ideia toda era que sem se comprometer, sem ceder absolutamente nada na qualidade da sua avaliação, da sua crítica, do seu conteúdo, você poderia fazer um produto vendável (CARELLI, 2014).

Ao apresentar um artista, comentar um livro ou falar de acontecimentos literários, Tolentino continuava a se dedicar a deslegitimar aqueles que destoavam de seu projeto poético e que, em sua opinião, alcançaram a consagração ou estavam a caminho dela sem que para tal contassem com o devido mérito literário. Os textos da *Bravo!* permaneciam como pretextos para a divulgação de sua opinião sobre o fazer poético, para defesa de sua postura estético-literária, a defesa do que Tolentino acreditava ser a *verdadeira* poesia.

Dessa forma, esses textos ora recuperavam ora antecipavam muitas das críticas contidas em outras de suas produções publicadas em outras plataformas, como nos suplementos literários de jornais diários e em entrevistas, em depoimentos e nos prefácios e posfácios de seus próprios livros de poesia, uma estratégia que colaborou para que o discurso crítico instaurado por Tolentino garantisse também uma figuração para o autor.

O texto “A S. Paulo-come-ideia: A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne” ilustra bem esse movimento de Tolentino. Escrito para a seção “Ensaio!” da revista *Bravo!*, essa matéria promete falar do livro de ensaios de Luís Augusto Fischer, “Para fazer a diferença”, mas aparenta mesmo ser um pretexto para Tolentino revisitar críticas já realizadas por ele ao Primeiro Modernismo e à Poesia Concreta: “pança da suposta sapiência: os sapos de ontem já não coacham nem coagem hoje” (TOLENTINO, 1999b, p. 25).

Nesse texto, contra Mário e Oswald de Andrade, Tolentino decreta: “Tratar suas obras, todas falhadas, como ícones totêmicos e fazer de Erico Veríssimo e Simões Lopes Neto ‘passadistas seculares’ [...] é roteiro de chanchada.” (1999b, p. 26, grifo do autor). Contra os concretistas, considera sua poética uma herança desse Primeiro Modernismo, que seria uma “Forma ideológica de substituir o bolo pela receita” (1999b, 1p. 26). Critica, sobretudo, o Modernismo oswaldiano recuperado pelo próprio Concretismo, deixando a análise do livro de Fischer para segundo plano.

Outros julgamentos semelhantes a esses foram publicados de forma recorrente em diversas de suas colaborações para própria *Bravo!*, especialmente entre 1997 e 2000. Assim é possível perceber que a *Bravo!* não foi apenas um canal para críticas contumazes de Tolentino, mas também um veículo utilizado para ampliação de seu discurso crítico, pois é na *Bravo!* que Tolentino encontra o lugar propício para sua tentativa de revitalizar a polêmica e com ela a opinião no jornalismo cultural, mas, mais que isso, o lugar que encontra para falar de poetas que estavam fora do catálogo e também para se colocar contra um outro modelo

estético-literário que vinha sendo consagrado por meio de reedições de obras, teses e dissertações acadêmicas e pela conquista de um maior espaço no jornalismo cultural: a poesia marginal.

Tolentino passa a investir contra a chamada *geração mimeógrafo*. Na resenha “Berimbau de Barbante”, por exemplo, rechaça o livro *Envio meu dicionário, cartas e alguma crítica*, de Paulo Leminski e Régis Bonvicino (editora 34/1999). Com o título debochado, o texto de Tolentino faz uma objeção a uma escolha estética que para ele é marcada por “Dicção rala, ideias curtas, cultura de almanaque” (TOLENTINO, 1999d, p. 45). Na sua opinião, tais características dão ao fazer poético de Leminski um caráter “axiomático” e “vazio” (1999d, p. 45), mais próximo do imediatismo do entretenimento, do mercado publicitário do que da poesia. Mais que isso, para Tolentino, Leminski não passa de um *pocket poet*:

[...] arritmia crônica, berimbau de barbante, rationale de bar, *ethos* de radialista, estética de violão, filosofia de publicitário, ritmos de mingau, versalhada instantânea e rimas de muleta: eis a receita de dezenas de milhares de *pocket poets* à la Paulo Leminski [...] (TOLENTINO, 1999d, p. 45).

Um modelo poético que Tolentino, da mesma forma que fez com o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade e com o Concretismo, rebaixa a uma receita, a uma fórmula de que substitui a poesia propriamente dita, e que a seu ver não poderia ser legitimado. Partindo desse pressuposto, Tolentino, ao utilizar o espaço concedido pela revista à resenha, aponta a necessidade de deixar determinados poetas caírem no ostracismo (Mário, Oswald, assim como Leminski, Anas C., Cacaso), ao mesmo tempo em que, em tom professoral, demarca seu cânone: “É preciso em seguida ler com toda a calma o que, da Arcádia Mineira ao Condor baiano, de Gonçalves a Manuel Bandeira, de Drummond a Cabral e de Cecília a Adélia, por aqui se escreveu com toda atenção [...]” (TOLENTINO, 1999d, p. 45).

Afirmações como essa mostram que Tolentino, ao recusar alguns nomes da literatura brasileira, abonava outros. Na seção “Livros”, de *Bravo!*, fez sua aposta, por exemplo, em Alberto da Cunha Melo¹⁰¹, enaltecendo o livro *Yacala*: “O pernambucano Alberto da Cunha Melo renova e amplia a poesia maior do Brasil com um magistral canto narrativo em mais de 1.500 octossílabos” (1999e, p. 138). Nesse julgamento, pode-se perceber um juízo de valor (“renova e amplia a poesia maior do Brasil”), e uma escolha estética que vão ao encontro da

¹⁰¹ Cabe lembrar que recentemente foi lançado pela *Record*, mesma editora que vem relançando os livros de Tolentino, o livro *Poesia completa*, de Alberto da Cunha Melo.

própria poética tolentiniana marcada pela narratividade, como no elogio ao “canto narrativo”, “magistral” de Cunha Melo.

A menção à quantidade de versos octossílabos enaltece o labor versificatório, colocando os versos metrificados como algo ainda a ser reconhecido e enaltificado, por isso destacado já na chamada de seu ensaio. Cabe lembrar que o poeta pernambucano é o criador de uma forma fixa chamada de *retranca* e que, alguns anos depois dessa matéria jornalística, Tolentino seria o responsável por escrever o posfácio do livro de Cunha Melo, *Dois caminhos e uma oração*, lançado em 2003, no qual indica: “Leiam e confirmem, meninos, eu li, vi e ouvi o caso mais espetacular de alta poesia narrativa em nossa lira [...]” (TOLENTINO, 2003b, p. 347).

Tolentino em *Bravo!* diz que “Cunha Melo amplia a lição cabralina, resumindo e expandindo sua própria arte a ponto de tornar irrefutável sua definitiva presença entre os grandes de nossa lírica” (TOLENTINO, 1999e, p. 138). Através de colocações como essas, Tolentino investe na legitimação de Cunha Melo, chamando para si a autoridade de dizer quem é ou não poeta, ou como disse Bourdieu, “quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor” (1996, p. 253).

Antes mesmo da matéria “A tentação de Yacala”, publicada pela *Bravo!*, Tolentino já havia anunciado o livro *Yacala* na seção “Notas”:

O Ano Domini de 1998 terá abalado o calendário poético do país. Primeiro Adélia Prado, mais cintilante que nunca em *Oráculos de maio*. No mês passado, o novo Ferreira Gullar, *primus inter pares*, com um sensacional negativo do retrato do artista quando grande; em *Muitas Vozes*, o mestre do passado a limpo ressurgiu firme, enxuto, essencial. E eis que agora vem-nos chumbo grosso e outro fino, a fortíssima mistura de Alberto da Cunha Melo, nossa terceira grande voz pós-cabralina. Aguardem seu monumental *Yacala* (*homem* no dialeto banto), pela Ed. Gráfica Olinda. [...] (TOLENTINO, 1999d, p. 104, grifos do autor).

Tolentino não apenas fala de Cunha Melo, mas aproveita para revelar mais de suas preferências poéticas: Ferreira Gullar, um dos dissidentes da poesia concreta e um de seus mais habituais críticos, e Adélia Prado, que realiza uma poética de negação dos ideais concretistas, como em “A formalística”, poema no qual apresenta versos como “O poeta cerebral tomou café sem açúcar” (PRADO, 1991, p. 380). Enquanto Augusto de Campos polemizava com Ferreira Gullar e Haroldo de Campos negava a poética de Adélia Prado¹⁰², Tolentino, em textos da *Bravo!*, elegia Gullar, “o primeiro entre os seus iguais”, e Prado, “a poetisa do ritmo, do instante e do precário indizível” (TOLENTINO, 1999f, p. 56).

¹⁰² Em entrevista ao programa Roda viva, em 1996, Haroldo de Campos, ao ser perguntado acerca de sua postura sobre a poesia de Adélia Prado, respondeu: “Não é uma poesia que a mim interesse”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U>> Acesso em nov. 2016

O elogio público de Tolentino a Ferreira Gullar, a Adélia Prado e a Alberto da Cunha Melo não pode ser lido apenas como uma predileção pessoal, é uma tomada de posição contra determinados códigos literários. Uma posição só se define em relação à outra e a maneira como Tolentino realiza essa abordagem colabora para sua figuração como poeta polemista ao mesmo tempo em que inscreve seu nome de autor como um poeta formador, aquele que veio dar “o recado ao jovem artesão do verso no pórtico do novo milênio” (TOLENTINO, 1998a, p. 64).

A formação e a divulgação de seu cânone particular seria uma maneira de oferecer aos novos poetas outras referências literárias, distintas das privilegiadas pelo *paideuma* concretista, firmando mais uma vez sua diferença e estabelecendo uma distinção, ou seja, a atuação crítica é mais uma ação integrada à legitimação de seu nome de autor, de sua poética e dos valores que a constituem. Tolentino assume para si a missão quase pedagógica de orientar as escolhas estéticas dos jovens poetas, agindo como um crítico *humanista*. *Humanista* em oposição ao crítico formalista ou ao crítico especializado e no sentido de ser um crítico que pretende apresentar uma dimensão educativa à medida que demonstra preocupação com orientar a experiência estética do leitor, por meio do exercício do poder de indicar o certo e o errado, o bom e o ruim e influenciar gostos, desempenhando a função de moderador cultural.

O texto “A S. P.-como-ideia” ilustra bem essa atuação. Nele, há declarações como esta: “O modernismo que mudou o país não se fez em São Paulo, mas no resto do Brasil, em Minas, no Nordeste” (TOLENTINO, 1999b, p. 26) e esta “ainda não existe uma grande literatura paulista” (TOLENTINO, 1999b, p. 26). Ambas sugerem outro mapeamento da literatura nacional e um conseqüente desejo de alteração de seu cânone, apresentando a ambição de reescrever aquilo que até os compêndios escolares já tinham consolidado. As opiniões polêmicas de Tolentino investem na desqualificação de ideias já incorporadas pelo campo literário brasileiro.

Os traços do crítico *humanista* aparecem em todos os demais textos de Tolentino para a *Bravo!*, não só nos citados “Berimbau de barbante” e “A tentação de Yacala”. Todos eles baseiam-se na potência da opinião, abstenho-se da análise propriamente dita, e apresentam certa erudição e ecletismo, demonstram domínio de idiomas e conhecimento sobre artes em geral. No lugar da análise dos elementos estruturais da obra literária e de um estudo quase científico e de rigor metodológico, os textos críticos de Tolentino tinham por características

mais marcantes a força expressiva de sua retórica e os posicionamentos, frequentemente, polêmicos, criando antagonismos.

A problematização da combatividade retórica da atuação de Tolentino nos mostra uma coerência entre sua intervenção polêmico-jornalística e seu projeto poético. Na esteira do crítico humanista, está o investimento na preservação de seus próprios valores literários, que se realizam no trabalho do verso, sem abrir mão de uma poesia do pensamento¹⁰³ (filosófica, metafísica etc.), contra os extremos do esteticismo objetivista, que identificava na poesia concreta, e, como veremos a seguir, contra a informalidade subjetivista da poesia marginal.

3.2.2 “A Lorota de Ipanema”

A resenha “A lorota de Ipanema”, publicada por Tolentino na revista *Bravo!*, não só ilustra a prática da crítica não-acadêmica e de caráter formador e firma sua crítica aos poetas associados à poesia marginal, como também aponta para um segundo momento de sua polêmica, no qual Tolentino não apenas trocou de suporte (dos jornais para as revistas), mas também já se situava dentro de um processo de legitimação, gozando de certo reconhecimento no campo, o que lhe dava espaço para exercer o “monopólio da legitimidade literária” (BOURDIEU, 1996, p. 253).

Diferentemente dos *press-releases* meramente informativos e impessoais ou das resenhas de viés laudatório ou neutro, Tolentino em “A lorota de Ipanema” continua a atacar com virulência polêmica, em um momento no qual as “Antigas querelas entre engajados e não-engajados, concretos e não-concretos perdem o antigo interesse.” (HOLANDA, 2001, p. 15). O texto pretende ser uma resenha do livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar (editora Ática/Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1998), mas é menos resenha que retaliação a uma escolha estética que Tolentino considera de “maturidade poética contestável” (1998a, p. 61). Caracteriza Ana C. como um engodo, uma mentira, tal como já o fizera com Campos e Leminski, negando-a enquanto poeta no momento em que Ana C. ressurgiu no campo literário por meio de relançamentos de seus livros e de lançamentos de produções sobre sua poesia, como a tese de doutorado *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, de Maria Lucia de Barros Camargo, e a biografia *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*, de Ítalo Moriconi, 1990 e 1996, respectivamente.

¹⁰³ Como veremos no quarto capítulo.

Como muitas produções que visam instaurar polêmicas, “A lorota de Ipanema” causa certo desconforto (WAINBERG, 2010, p. 72), como no trecho em que Tolentino faz menção ao suicídio de Ana C., “Lá para os fins daquela década, não só os critérios, mas os entes se precipitavam” (TOLENTINO, 1998a, p. 64).

O subtítulo da resenha já traz em si um julgamento, a poesia de Ana C. é “uma dispersão de miçangas confessionais” proposta como “literatura perene e de alta qualidade” (1998, p. 64). Aí é notável não só o modo depreciativo com o qual metaforiza a poética de Ana C., mas também fica evidente a rejeição à crítica literária pelo modo como vinha considerando a obra da poeta carioca. Ainda no subtítulo, a expressão temporal “em pleno centenário da morte inescusável de Cruz e Souza” (1998a, p. 64) leva-nos a uma oposição entre a importância de Cruz e Souza e a visibilidade dada à poeta carioca, voltando a atenção para o Dante Negro, precursor do Simbolismo no Brasil, em prejuízo do valor da poética de Ana C.

A obra de Ana C. é caracterizada como “fricotes poéticos” e “Inconsequências travestidas de incompletude” (TOLENTINO, 1998a, p. 64), como um fazer poético que “contenta-se em perseguir as impressões digitais do irrelevante no informe” (TOLENTINO, 1998a, p. 64). Ao atribuir tais características a Ana C., Tolentino a coloca no rol dos *pocket poets*, considerando sua poética pouco densa, de cultura amena e superficial, na qual o imediatismo prevaleceria ao trabalho estético. Opinião que destoava do tom elogioso que a crítica atribuía à autora e que remete, ironicamente, ao poema “a lei do grupo”, no qual Ana C. avalia os poetas/poemas dos anos 1970:

a lei do grupo

“todos os seus amigos
estão fazendo poemas bobagens ou poemas minutos”

(CESAR, 2013, p. 333)

A crítica tolentiniana não tem como alvo único a poeta carioca, mas a própria “lei do grupo”, ou seja, as disposições que norteavam a produção literária de seus contemporâneos. Por mais que a crítica literária dos anos 90 tenha sido “unânime em classificar o texto de Ana Cristina como excêntrico em relação ao tipo de poesia que notabilizou a sua geração e que passou para os manuais de literatura sob o rótulo de ‘poesia marginal’” (MORICONI, 1996, p. 8, grifo do autor) e por mais que a própria Ana C. fosse uma crítica (ainda que eventual) do fazer literário dos anos 1970, ao deslegitimar a “deusa da zona sul” (TOLENTINO, 1998a, p. 64), Tolentino a colocava como ícone de sua geração, o modelo a ser deslegitimado.

A ideia de uma poética da espontaneidade, demasiadamente coloquial e despreziosa, é vista por Tolentino não como um recurso literário ou uma escolha estética, mas como um descuido poético, uma inabilidade, fruto de uma rapidez irresponsável e de uma ideologia da publicidade. Embora a poética de Ana C. por um lado negue a espontaneidade enquanto critério e por outro demonstre “falta de afinidade e intimidade com o projeto concretista” (VIEGAS, 1998, p. 99), para Tolentino, não passava de uma “Versão canônica do banal e do gratuito¹⁰⁴” (1998, p. 65). Seu coloquialismo exacerbado, entrecortado por gírias da década de 70, era visto por Tolentino não como marcas de uma escolha linguística, mas sim de um desleixo no uso da língua: “Verso a verso a *Obra* é um diário juvenil de óculos *Ray Ban* vazado no ipanemês dos anos 70” (TOLENTINO, 1998a, p. 64).

A rivalidade alimentada por Tolentino entre seu projeto poético de um lado e a poesia concreta e a marginal de outro revela seu empenho contra dois dos *habitus* literários que ainda atuavam na década de 1990 e já tinham deixado *herdeiros*: como a relação de Arnaldo Antunes com o Concretismo e a relação do Centro de Experimentações poéticas (CEP) 20.000, criado por Chacal e Guilherme Zarkos, com a poesia marginal. Em outras palavras, contra o formalismo do poema ao qual basta o uso da linguagem como um fim em si, contra o que Tolentino chama de “linguagem-totem” ou “coisificação da linguagem” (TOLENTINO, 1995b, p. 11), e contra seu extremo oposto, o informe e o empobrecimento da linguagem “a favor da seriedade que se jogou pelas janelas da autoindulgência” (TOLENTINO, 1998, p. 65). Tolentino apresenta-se como uma terceira via, mas ao contrário do que diz Heloísa Buarque de Holanda, essa terceira via não “adere pacífica e ‘tecnicamente’ à volta das formas clássicas e modernas da poesia” (2001, p. 21, grifo da autora), como veremos no próximo capítulo.

Ao rivalizar contra Campos e Ana C., Tolentino incitou tensões e retomou polêmicas esmaecidas, insistindo em se colocar no campo utilizando estratégias que não eram mais vistas como válidas para os anos 90, numa briga pela autoridade de definir o que é ou não literatura, quem é ou não poeta. Atuando como um agente em busca do confronto, Tolentino, não apenas reforçava sua imagem de polemista, mas também se figurava como o paladino da verdadeira poesia, contra o que julgava ser falsos modelos poéticos que deturpavam o jovem poeta e o direcionava a caminhos equivocados do fazer poético.

¹⁰⁴ Vale lembrar que a escolha de Ana C. como poeta homenageada pela Flip de 2016 suscitou polêmicas que nos remetem a questões levantadas por Tolentino no fim dos anos 1990, atualizando-as. Felipe Fortuna, por exemplo, escreveu uma matéria para a seção “Opinião” do jornal *Folha de São Paulo*, na qual questiona a escolha de Ana C. como homenageada da Flip, chegando a afirmar que a “Escolha de Ana Cristina Cesar é marco do desprestígio da literatura brasileira” e que “Álbuns de fotografia deverão ser lançados para realçar a pequena obra literária.” (FORTUNA, 2016, p. 5).

QUARTO CAPÍTULO

4. A AUTOFIGURAÇÃO NA FILOSOFIA DA FORMA

*Perdão pela imprudência, vou depressa demais!
Tenho uma longa história a contar e é preciso
dosar-me, recordar que nunca economizo
o que me empresta a Musa. Para voltar atrás
é sempre bom notar como canta o fugaz:
dissimuladamente rápido. Há um aviso
logo à entrada de um parque de lá: “O Paraíso
não tem pressa e te espera...”. o lembrete mordaz
volta a me recordar a medida, o compasso
a seguir com cuidado, caso vá-me acercando
a um tordo que encontrei ali mesmo, boiando
degolado num tanque: não tanto agora o pássaro
quanto o enigma me chama, me faz notar que eu ando
com mais pressa que o canto, que lhe atropelo o passo...*
(TOLENTINO, 2006a, p. 35)

4.1 O “quase-menino” no “homem-poeta”

*De uma forma geral, o poema [“Poética”] atua
com as “palavras difíceis”, lapidariamente
construído com grande contração sintática, como
no Cântico do condenado, lembrando a poesia
forte e bem travada de Bruno Tolentino.*
(MERQUIOR, p. 14, 1967)

Este ponto da tese marca uma virada em sua abordagem, pois se no terceiro capítulo investigamos a figura pública do autor em sua atuação polêmica, defendendo que as rivalidades estabelecidas implicavam também uma concepção de poesia que visava deslegitimar, neste capítulo, “A autofiguração na filosofia da forma”, nos dedicamos a delinear a poética que Tolentino reconhece e pratica, revelando sua figuração de poeta pensador, possível por meio da análise de poemas e de ensaios crítico-filosóficos presentes em suas obras literárias.

O livro *O mundo como Ideia* é formado por um conjunto de ensaios¹⁰⁵ que se propõem a esclarecer o processo de composição da obra literária tolentiniana, mas, escrito em primeira pessoa, é tão centrado no *eu*, que acaba por delinear um processo de construção do próprio poeta. No ensaio “Envoi”, Tolentino sugere que sua figura de poeta começa a se desenhar desde os “dias de intensa perplexidade juvenil”. No “quase-menino daqueles dias” estava o “homem-poeta de hoje” (2002a, p. 88). As declarações aludem ao verso de William Wordsworth: “o menino é pai do homem”¹⁰⁶ e chamam à lembrança o jovem Bruno Lúcio

¹⁰⁵ Falaremos mais sobre o conjunto de ensaios no subcapítulo 4.3, “No Xangrilá da abstração”.

¹⁰⁶ Frase que intitula o capítulo XI, do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

que começou a escrever aos 17 anos de idade e o liga ao Bruno Tolentino, poeta que, à época do ensaio, já tinha dedicado 44 anos de sua vida ao fazer poético. Ao fazer essa relação, Tolentino insinua uma correlação entre o “quase-menino” de *Anulação e outros reparos* com o “homem-poeta” das últimas produções, colocando-se como um poeta em coerência com seu projeto inicial. Para entendermos a formação dessa figura de poeta, vamos investigar esse percurso em relação à poética de outro contemporâneo, Cacaso.

A epígrafe deste subcapítulo foi tirada da nota introdutória que o crítico José Guilherme Merquior produziu para *A palavra cerzida*, livro inaugural de Cacaso, quando, nos idos 1960, ainda era Antônio Carlos de Brito. Nesse trecho, Merquior se refere à terceira parte do livro, “A palavra de dois gumes”, mais especificamente ao poema “Poética”, que o introduz. Suas palavras tentam articular a poesia de Cacaso à de Tolentino, o que pode vir a causar estranhamento àqueles que conhecem o poeta mineiro mais por livros como *Beijo na boca* (1975) ou *Na corda bamba* (1978) e o poeta carioca por livros como *O mundo como Ideia* (2002) e *A imitação do amanhecer* (2006). O cotejamento da trajetória de ambos, entretanto, mostra-se uma forma de desenhar melhor suas escolhas poéticas e, através de suas semelhanças e, sobretudo, diferenças, os efeitos dessas escolhas nas obras produzidas. Em outras palavras, Cacaso, enquanto um companheiro geracional com um livro inaugural que dialoga com o de Tolentino, pode ser uma ponte para se entender melhor o programa poético tolentiniano.

Merquior escreveu não só a nota introdutória de *A palavra cerzida* (1967), mas também o prefácio do primeiro livro de Tolentino, *Anulação e outros reparos* (1963), mantido na versão atualizada e ampliada de 1998. O crítico carioca mais do que fiador desses *young poets*, manteve um vínculo de amizade, tanto com Tolentino quanto com Cacaso, que se converteu “num interesse permanente de cada um de nós pelo que o outro escreve” (MERQUIOR, 1963, p. 7).

Assim, apesar da estranheza que pode vir a causar a aproximação entre Cacaso e Tolentino, ela é possível, e não apenas por seus primeiros livros terem sido lançados no Rio de Janeiro, na mesma década, por editoras de pequeno porte (*Massao Ohno* e *José Álvaro editor*) e sob a chancela do mesmo prefaciador, mas também pelo contato que ambos tiveram com Merquior, que, embora jovem¹⁰⁷ como os poetas, transformou-se numa espécie de

¹⁰⁷ Aos 20 anos, Merquior já assinava uma coluna crítica no *Jornal do Brasil* a convite de Reynaldo Jardim. Aos 24 anos, lançou *Razão do poema* (1965), seguido de *A astúcia da mimese* (1972) e *Formalismo e a tradição moderna* (1974), livros nos quais reúne ensaios que abarcam a arte em geral e a literatura em particular, emitindo ideias sobre a teoria literária, a crítica e a estética, as quais já começavam a demarcar sua posição antimarxista e antivanguardista, pensamentos tomados por ele como formas de dogmatismo. Essa postura merquioriana foi

mentor intelectual de ambos.

Notamos, por exemplo, uma aproximação entre Cacaso e Tolentino no discurso contrário ao poema concreto e ao estruturalismo, presente tanto nos textos críticos como em poemas como “Estilo de época”¹⁰⁸ de Cacaso e “O diagnóstico”¹⁰⁹ de Tolentino. São poemas que revelam o traço polêmico existente em ambos, e também do próprio Merquior, como é patente em textos como “O estruturalismo dos pobres e outras questões” (1975).

Mas a aproximação que podemos estabelecer entre Tolentino e Cacaso vai além. Em seus livros inaugurais, podem ser encontradas correspondências formais, comprovadas pela presença de estruturas poéticas modelares, o soneto e o sonetinho, como em “Cinco sonetos a Orfeu” (TOLENTINO, 1963, p. 41-42), tradução de sonetos de Rainer Maria Rilke¹¹⁰, e em “Alucinações” (CACASO, 2012[1967], p. 233-241), e quadras, como em “Uivo” (TOLENTINO, 1963, p. 65) e em “Obrigação” (CACASO, 2012[1967], p. 192). Quanto ao conteúdo também é possível observar aproximações, como a referência mitológica, em “Cinco sonetos a Orfeu” (TOLENTINO, 1963, p. 41) e “Gravuras da Sta. Marina” (CACASO, 2012[1967], p. 220-221), no qual aparece a figura da Medusa tão presente na obra torentiniana¹¹¹.

Outras semelhanças podem ser destacadas como a alusão à música, como “Ária”¹¹², (TOLENTINO, 1967, p. 54) e “Ária para cravo e flauta” (CACASO, 2012[1967], p. 200). As temáticas tradicionais, como amor e morte, em poemas como “Madrigal para um amor” (CACASO, 2012[1967], p. 201) e “Canção de aniversário” (TOLENTINO, 1963, p. 69), também estão presentes nos dois livros inaugurais, que chegam a apresentar poemas com o mesmo título como “Anulação” (TOLENTINO, 1967, 15-16) e “Anulação” (CACASO, 2012[1967], p. 185), além da ressonância do Modernismo, sobretudo de poetas como Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond. Como o próprio Merquior julga em *A*

reafirmada posteriormente em livros¹⁰⁷ como *As ideias e as formas* (1981) e em outros ensaios como “A crise do paradigma formalista” (1986) e “Sobre a doxa literária” (1987).

¹⁰⁸ “Havia/os irmãos Concretos/H. e A. consanguíneos/e por afinidade D.P./um trio bem informado:/*dado é a palavra dado*/E foi assim que a poesia/Deu lugar a tautologia/(e ao elogio à coisa dada)/em sutil lance de dados:/se o triângulo é concreto/já sabemos: tem 3 lados.” (CACASO, 2012[1974], p. 153).

¹⁰⁹ “Não, irmãos, nem o caçula/nem o sapo primogênito/tem qualquer talento ou gênio,/tem só ambição, só gula. [...]” (TOLENTINO, 1995, p. 74).

¹¹⁰ Na primeira edição de *Anulação e outros reparos*, a informação de que “Os cinco sonetos de Orfeu” são uma tradução de poemas de Rilke é omitida.

¹¹¹ A Medusa, apesar de não figurar na 1ª edição de *Anulação e outros reparos*, é uma figura mitológica muito presente na obra de Tolentino, como no poema “Espírito da letra” (TOLENTINO, 1995, p. 67), de *A balada do cárcere* e em vários poemas de *O mundo como Ideia*, nos quais a Medusa aparece como uma das metáforas para a sedução dos conceitos. Na 2ª edição de *Anulação e outros reparos*, lançada pela TopBooks numa versão revisada e ampliada, em 1998, a figura da Medusa aparece no poema “Elegia Obsessiva XI” (TOLENTINO, 1998, p. 111) e em “Uma romã para 1997” (TOLENTINO, 1998, 265).

¹¹² Na 2ª edição de *Anulação e outros reparos*, esse poema passou a ser chamar “Ária para centauro”.

palavra cerzida: “o aproveitamento da lição modernista é evidente” (MERQUIOR, 1967, p. 12). Outra característica compartilhada por ambos era a presença da data e do local de composição, o que situava o poeta no tempo e no espaço e doava certa personalização à composição poética.

RUMOR

Escuta o tempo queimando
dia e noite, noite e dia
aquela dor que dóia
e agora já não dói tanto.

Escuta o tempo crestando
com sua fogueira fria
aquele jardim que havia
defronte daquele banco.

Escuta o tempo mudando
a pedra, o ar, a agonia,
tudo que ainda resistia
com seu desespero manso.

Escuta o tempo passando
Ai! ampulheta vazia,
cinza que sobrevivia
– e apagando, e apagando.

Rio de Janeiro, 1958 (CACASO, 2012[1967], p. 198)

(TOLENTINO, 1963, p. 25)

PRESSÁGIO

O esquife rondava
os campos do sono,
e o tempo abolia
as vestes de adorno.

O vento compunha
um rito sem dono
no chão coroado
de incenso e retorno.

Quem via saltarem
os corpos servidos
de valas sagradas

em rumo dos portos?
Os círios respondem:
É tempo dos mortos.

Rio de Janeiro, 1964

Nos poemas acima, por exemplo, ao informarem que foram escritos no Rio de Janeiro em 1958 e em 1964, respectivamente, Tolentino e Cacaso apontam para certa “unidade de poesia e pessoa empírica” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Esse ato aparentemente simples de datar os poemas foi problematizado por Hugo Friedrich, que em seu estudo sobre *As flores do mal*, interpretou a ausência de datas na obra baudelairiana como uma forma de deixar escapar a biografia do poeta, uma marca da despersonalização da lírica moderna em contraste com a prática romântica, como a de Vitor Hugo (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Nesse sentido, a opção por registrar a cidade e a data ou não nas composições poéticas pode fazer parte também de uma escolha estética. Dentro da proposta estética de Cacaso, a ausência de datas e locais em suas produções posteriores parece apontar para a desindividualização para a qual caminhou o espírito coletivista da poesia marginal, como veremos posteriormente. Já Tolentino manteve a prática como forma de particularização de suas composições, dando ênfase ao gênio individual. Assim, em Cacaso, que promoveu desvios de rota em seu programa poético, essa marca desaparece nos próximos livros, enquanto se mantém presente nos demais livros de

Tolentino, agindo como um de seus instrumentos de figuração através do qual mapeia lugares por onde passou, sugere amizades e ordena cronologicamente sua obra.

Vejam os poemas: “Rumor” é ruído como é também murmúrio, burburinho; “Presságio” é profecia como é também prenúncio, sinal. Ambas as palavras podem ser o indício de que algo está para acontecer. Apesar de não serem sinônimas, podem estar circunstancialmente na mesma zona semântica como ocorre nos poemas em destaque, ou seja, os títulos se comunicam. As quatro quadras do poema de Tolentino, não rimam o segundo com o quarto verso como tradicionalmente se escrevem as quadras, como é o caso das quadras à moda popular, como as quadras “Guitarra”, de Cecília Meireles, ou as “Quadras ao gosto popular”¹¹³, de Fernando Pessoa. Em Tolentino, elas apresentam uma rima dupla (ABBA), que vai se desdobrando de uma estrofe para a outra, formando uma repetição interpolada de sons nem sempre consonantais. A existência da rima toante que não é apenas um refugo cabralino, mas que remete à poesia ibérica, espanhola, anterior ao Modernismo, ocorre em todas as estrofes como nos pares crestANdO/bANcO mudANdO/mANsO. Predominantemente em redondilha maior, nos versos, o ritmo apresenta sílabas tónicas em posições variadas, como o arranjo 2 - 4 -7, do primeiro verso (Escuta o **tempo** queimando), e o 2 - 5 -7, do sexto verso (com **sua fogueira fria**), por exemplo.

Em “Rumor”, o tempo queima, cresta, muda e passa, e o verbo no imperativo, “Escute”, ordena ou sugere ao leitor que preste atenção nessas ações do “tempo”, que muda os turnos, atenua as dores, transforma o que parecia incólume: “a pedra”; o intocável: “o ar”; faz passar o momento que antecede a morte: “a agonia”. O tempo que passa é materializado pela imagem óbvia da ampulheta vazia. A efemeridade de tudo sob a ação dele (o tempo) é o assunto que move o poema que se abre queimando, ainda vivo mesmo que consumido pelo fogo, e se fecha apagando, ou seja, extinguindo-se, cessando, como a própria vida diante do mundo-come-tal que se tornaria um *leitmotiv* da poética tolentiniana. Inescapável não nos lembrarmos de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões, mas com um teor mais triste, apesar de as quadras apresentarem uma musicalidade mais alegre, menos séria/nobre do que a forma do soneto camoniano.

Em Cacaso, as quadras também são uma constante desde *A palavra cerzida*. Os quatro primeiros poemas desse livro, que formam a seção “O lado de dentro”, são quadras à moda tradicional da rima entre o segundo e o quarto verso. É o que acontece em “Pássaro incubado” (2012, p. 174), “Explicação do amor” (2012, p. 175), “Gameleira” (2012, p. 176) e “O galo e

¹¹³ Conjunto de mais de 100 quadras produzidas por Pessoa e publicadas postumamente.

o dia” (2012, p. 177). Com relação à posição da rima nas estrofes, Cacaso produzia quadras mais ao gosto da tradição do que Tolentino. Quanto à fonética, um aspecto que os une é a presença constante da rima toante. Em “Explicação do amor”, Cacaso rima IANçaA/brANcA; crestA/primA; frAcO/prAtO; sUstO/mUrO. Sua rima assonante entre o segundo e o quarto verso faz uma notável relação com *Quaderna*, de João Cabral, título que já comunica sua intenção formal. Publicado em 1960, o livro é composto majoritariamente por quadras, o poema com que Cabral o inicia, “Estudos para uma bailarina andaluza”, apresenta-se assim: “*Sua dança sempre acaba/Igual que como comEça,/Tal esses livros de iguais/Coberta e contracobErtA:*” (1960, p. 11). Poderíamos dizer que as quadras Cacasianas reverberam as quadras cabralinas.

Em “Presságio”, Cacaso apresenta quadras em função do sonetinho, formado por versos de redondilhas menores. Vale destacar, inclusive, que essa é uma das formas recorrentes em *A palavra cerzida*: “A morte de Augusto Frederico Schmidt” (2012[1967], p. 193-194), “Engenharia” (2012[1967], p. 195), “Psicologia do eterno” (2012[1967], p. 217), “Elementos” (2012[1967], p. 218), “Destruição” (2012[1967], p. 219), entre outros, são todos sonetinhos. O soneto formado por uma medida curta, geralmente cinco ou sete sílabas poéticas, podendo até admitir outras variações métricas, é uma constante também no conjunto da obra de Tolentino. É possível encontrá-los em *As horas de Katharina* (1994), *Os deuses de hoje* (1995), *A balada do cárcere* (1996) e *O mundo como Ideia* (2002). Tanto Drummond, como em “Sonetinho do falso Fernando Pessoa¹¹⁴” (2015, p. 223), quanto Vinicius de Moraes, como em “Poética I” (1957, p. 69-70), foram praticantes dessa forma.

O “Presságio” de Cacaso traz, assim como o “Rumor” de Tolentino, o tradicional tema da morte. Esquife, vestes, rito, incenso, corpos, valas, mortos são palavras que dão o tom fúnebre ao poema. O tempo também se apresenta, é ele que abole, ou seja, anula, apaga. Os substantivos sintetizam em si o sentido dos versos, são os próprios prenúncios, ou melhor, presságios de que nos fala o título, os presságios da morte, da morte que ressuscita. Assim como nas quadras, Cacaso, nos quartetos que formam o sonetinho, rima apenas o segundo com o quarto verso e novamente de forma toante, sem prejuízo da musicalidade dos versos, que, em redondilha menor, são como decassílabos segmentados em duas linhas. A atmosfera do poema é lúgubre e arrematada pelo verso sombrio: “É tempo dos mortos”. Tanto em um como no outro, há uma aspiração a uma poesia intelectualizada e de ares filosóficos com uma

¹¹⁴ O poema faz parte de um dos livros de Drummond mais admirados por Tolentino, *Claro Enigma*, e há um poema inédito de Tolentino chamado “Outro sonetinho do falso Fernando Pessoa”, que pode ser consultado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

voz poética ainda muito marcada por seus antecessores, entre os quais cabe destacar, Drummond e Cabral. Os poemas “Rumor” e “Presságio” provam que a aproximação entre os dois incipientes poetas, em seus 23 anos, à época de seu primeiro lançamento, é possível. O cotejamento entre esses poemas nos possibilita afirmar que a poesia intelectualizada de ares filosóficos já estava no primeiro Tolentino e também em Cacaso. Veremos, no entanto, que, nesse último, essa figuração poética se desfaz em prol de outro projeto estético.

Tolentino já revelava certa tendência ao poema extenso, como em “Anulação”, (1963, p. 16-17), “Arcabouço” (1963, p. 33-34), “Fuga” (1963, p. 63-64), “Aliança” (1963, 67-68) e ao poema narrativo, como em “Daguerreotipo” (p. 75-76) e “Canção da maioridade” (1963, p. 57-58). O conjunto de sonetos, que passa a ser uma de suas marcas, assim como a tradução, também se faz presente, como no citado “Cinco sonetos a Orfeu” (1963, p. 41-42). O verso alongado, cujo melhor exemplo é “Vigília” (1963, p. 93), antecipava o quê de prosaico muito presente em seus livros, sobretudo, na série de dodecassílabos que formam todo o livro *A imitação do amanhecer* (2006). Sem contar o uso constante de encadeamentos, característica que, já presente em seu livro primeiro, é intensificada nos posteriores, como no intenso e belo poema *Ao Divino Assassino*, acrescentado na 2ª edição de *Anulação e outros reparos* (1998). Está no primeiro *Anulação e outros reparos* um Tolentino que, apesar de se apresentar mais lírico e aberto à comunicação, já antecipava a feição metafísico-filosófica de suas últimas produções poéticas, como no conjunto de sonetos de “Imitação da música” (2002a, p. 387-443)¹¹⁵, do livro *O mundo como Ideia* (2002).

Cacaso, por sua vez, intensifica a “contração sintática” (MERQUIOR, 1967, p. 14) notável em suas escolhas métricas, e, ao contrário de Tolentino, que opta por uma seriedade¹¹⁶ cada vez mais grave às suas produções, vai abandonando o lirismo tradicional de palavras cerzidas em prol de uma produção literária na qual é nítida a fuga aos padrões de composição, a paródia, o lúdico, o informe. Marovatto, em seu livro *Inclusive, aliás* (2015), ressalta “a distância formal, em todos os níveis literários, que separa este livro de estreia do restante do projeto marginal que deu notoriedade a Cacaso como poeta e crítico de primeira ordem de sua geração” (2015, p. 18).

¹¹⁵ Podemos notar também que os livros ganham cada vez mais extensão. Aos 51 poemas que formam o primeiro *Anulação e outros reparos* são acrescentados, na 2ª edição, dezenas de outros, entre os quais 32 sonetos que formam o “Primeiro movimento” (1998b, p. 101-116) e o “Segundo movimento” (1998b, p. 117-132). O livro de 95 páginas passa a ter, em sua *edição definitiva*, 298 páginas.

¹¹⁶ Não pode ser desprezada, no entanto, a veia histriônica de Tolentino que perpassa toda a sua obra, como no próprio *O mundo como Ideia*, basta mencionarmos poemas como “A Santa Reparata deixa Florença” (2002a, p. 147). Quando nos referimos à seriedade de Tolentino, não queremos dizer que lhe falte humor, e sim estamos falando sobre a gravidade que ele atribui a tudo o que faz.

Na comparação de um primeiro Tolentino, ainda Bruno Lúcio Tolentino, com um primeiro Cacaso, ainda Antônio Carlos de Brito, é possível notar no último uma linguagem já menos classicizante, e sua tendência maior à poesia cabralina já apontava para uma condensação poética aumentada em suas obras subsequentes. O movimento é inverso ao de Tolentino: enquanto o poeta carioca ampliava o teor intelectual-filosófico de seus escritos, o poeta mineiro aderiu ao poema-piada, ao poema de circunstância, ao poema-frase. Essas mudanças podem ser evidenciadas nos poemas sintomaticamente intitulados “Poética”, contidos em seu primeiro (*A palavra cerzida*) e em seu último livro (*Mar de Mineiro*):

POÉTICA

Alguma palavras,
este cavalo que me vestia como um cetro,
algum vômito tardio modela o verso.

Certa forma se conhece nas infinitas,
a fauna guerreira, a lua fria
encrustada na fria atenção.

Onde era nuvem
sabemos a geometria da alma, a vontade
consumida em pó e devaneio.
E recuamos sempre, petrificados,
com a metafísica
nos dentes: o feto
 Fixado
entre a náusea e o lençol.

Meu poema me contempla horrorizado

(CACASO, 2012[1967], p. 202).

POÉTICA

Academia Brasileira de Letras de
Forma
Academia Brasileira de Letras de
Câmbio

(CACASO, 2012 [1982], p. 27).

O poema que traz a “metafísica nos dentes” cede espaço para a crítica a uma das instâncias reguladoras do campo literário, a Academia Brasileira de Letras, e ao que ela representa. Enquanto a primeira “Poética” de Cacaso se dobra metalinguisticamente, a outra se projeta para fora, numa desaprovação de outras poéticas, fazendo o jogo Forma/deforma. A Academia de Letras de Forma é a academia que “deforma”, ou seja, desfigura, corrompe, adultera. O poeta coloca-se à margem desse *modus operandi*, elegendo uma outra poética, ou seja, uma poética não oficial, por isso dita *marginal*, na qual as formas convencionais já não ditariam as regras. O conteúdo crítico do poema de Cacaso parece revelar uma atitude de emancipação em relação ao pensamento de Merquior, que, em 1982, mesmo ano de publicação do livro *Mar mineiro*, foi eleito para ocupar a cadeira 36 da ABL.

Na comparação do poema “Poética” de 1967 com o “Poética” de 1982, são

perceptíveis alterações na forma (enquanto o primeiro “Poética” está mais próximo do Alto Modernismo, o segundo está mais próximo do Primeiro Modernismo); no teor (de metalinguístico-filosófico passa a ser crítico-irônico) e na linguagem (no poema de 1967 é mais metaforizada e sofisticada e no de 1982 é mais lúdica e irreverente). O “Poética” de 1982, ao criticar a ABL, indica ainda outro distanciamento em relação a Tolentino, agora no que diz respeito à relação deles com a Academia Brasileira de Letras. Enquanto Cacaso passa a investir na deslegitimação da ABL, Tolentino é por ela laureado com o Prêmio Abgar Renault, em 1997, e com o Prêmio Senador Ermírio de Moraes, em 2003. Na ocasião deste último, proferiu um discurso no qual afirma seu interesse em se tornar um dos imortais da academia:

É a segunda vez que ocupo esta tribuna, e pensei muito, desde então, na possibilidade de vir a ocupá-la um dia, mas certamente não em circunstâncias como esta. Não creio que exista um único escritor brasileiro que não tenha a aspiração de integrar-se a esta Casa de algum modo (2003c, p. 105).

A poesia de Tolentino, por corresponder à “de um poeta *clássico* que ama e cultiva a forma como valor imagético concreto, nela unitariamente fundindo o sensível e o intelectual, a palavra e o seu conteúdo significativo” (REALE, 2003, p. 96), dialogava com esse desejo. Por sua vez, a poesia com a qual a obra de Cacaso começou a dialogar era aquela que Heloísa Buarque de Holanda, identificou à “renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo” e à “recusa ao convencional” (2007, p. 13)¹¹⁷. Aí se encontra a principal distância entre Cacaso e Tolentino. O poeta que se propõe a escrever uma poética ou uma *ars poetica* procura demarcar de alguma forma sua ideia de poesia. A “Poética” de 1982 de Cacaso se apresenta de maneira distinta da de 1967 justamente por ser representativa do momento em que a relação de Cacaso com a poesia e de sua poesia com o mundo sofria modificações.

Tolentino também publica sua poética, mas a intitula de *Ars poetica*. A escolha pelo título latino *Ars poetica* dialoga com Horácio, o qual, ao retomar e atualizar algumas das lições aristotélicas em sua *Carta ao Pisões* (*Epistola ad Pisones*, 18 a. C.), chamada só depois por Quintiliano de *Ars poetica*, produz um poema no qual, ao teorizar sobre seus conhecimentos sobre poesia, criação literária e a formação de poetas, defende a ideia de que a poesia verdadeira é aquela que vem do trabalho e do esforço, realçando a importância da técnica na criação e recriação poética, princípios que são defendidos no fazer poético tolentiniano. Tolentino tomou tais ensinamentos como procedimentos de escrita: (1) “censurai

¹¹⁷ Quem iria imaginar que anos depois poetas da antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, em 1976, pudessem um dia ser empossados como imortais da Academia, como ocorreu com Geraldo Carneiro?

todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo” (HORÁCIO, 1984, p. 97); (2) “Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte” (HORÁCIO, 1984, p. 97). A menção a Horácio a partir do título pode ser vista como um modo de remeter também a essa lição, de comunicá-la, desenhando melhor a ideia de poeta que Tolentino legitima.

ARS POETICA

Sobre o vidro do tempo essa fogueira
de ângulos, essa análise, esse corte
preciso de motivos, a açucena
medida dos conceitos, esse dobre.

Essa celebração de violência
no adro da beleza viva corre
entre palavras camuflando a pena
da cinza protelada em que se morre.

Tudo pousa no fundo e o limo cobre
e lenta descrição de esquecimento
deriva junto ao pó com que se sofre
e a hera seca o muro e a seiva dentro
mas certo incêndio solitário pode
de seu vitral sem face dar no tempo.

(TOLENTINO, 1963, p. 48)

ARS POETICA

Toda a complexidade do cristal:
iridescente, múltiplo, concreto;
ponto de intercessão sempre indireto
das vertigens da língua e do real,

articulado como um esqueleto
que lembrasse o da rosa de coral,
seus brancos, suas sombras, o soneto
eu só o entendo assim: colhido e mal

colhido desfolhando-se inquieto
como as cintilações que andam no sal.
O vórtice do ambíguo, ou do incompleto,

nunca se abre de todo e seu sinal
é essa fulguração, o não-objeto,
o poema, esse incêndio de cristal.

(TOLENTINO, 2002a, p. 210).

O poema *Ars poetica* de 1963 foi publicado novamente, com mudanças autorais, em 1998 na edição definitiva de *Anulação e outros reparos*. É possível ainda encontrar outra versão escrita na década de 1980 num manuscrito presente em seu caderno de prisão (Fig. 08). As diferentes versões do mesmo poema revelam um processo de rasura e reescritura por décadas, prática constante de Tolentino que seguia a lição horaciana de burilar um mesmo poema, fazendo da escrita um processo constante de recomposição, ao contrário de Cacao que escreveu grande parte de sua obra num intervalo de oito anos (1974-1982).

O *Ars poetica* de 2002 não é uma versão do de 1963, e sim outro poema, que dialoga com ele e lhe dá continuidade, como se o atualizasse. Ao cotejá-los, percebemos uma continuidade de forma (o soneto tributário do Alto Modernismo), de teor (metalinguístico-filosófico) e de linguagem (metaforizada e sofisticada). A publicação de 2002 traz, no entanto, uma intensificação dessas características, como a linguagem mais elaborada e um maior apuro formal, como no esquema rímico interpolado e alternado de rimas perfeitas, consoantes em A e B, ao contrário das preponderantes rimas imperfeitas, toantes do poema de 1963.

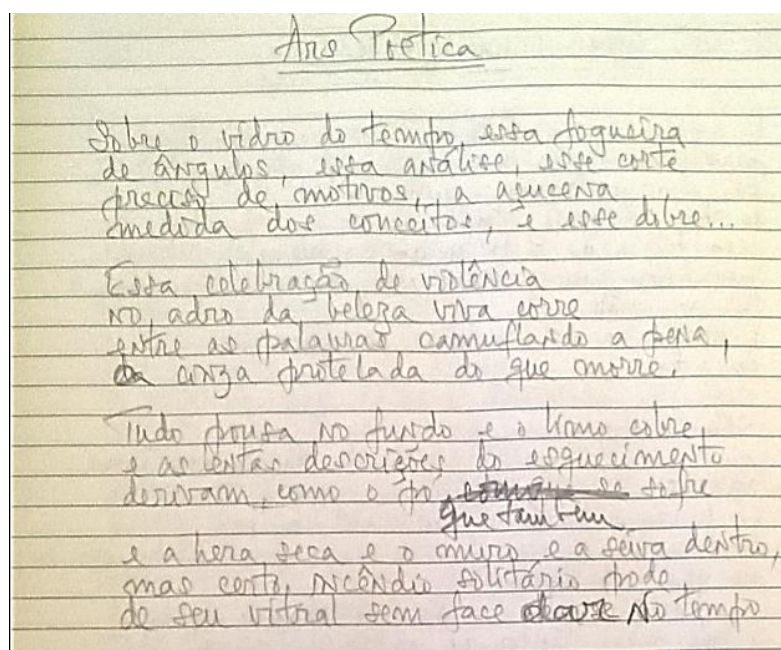


Fig. 08 – Manuscrito, *Indexed book*, volume 1.

Em relação ao conteúdo dos poemas, há neles uma preocupação metafísica, a reafirmação da arte, da literatura, mais especificamente, da poesia como aquilo que nos ajuda a protelar a morte, aquilo que pode “dar no tempo” ou “atar o tempo”, torná-lo inábil, impedindo-o de produzir mais “cacos”, fragmentos, fragilidades, o que o faz dialogar também o poema “Rumor”. Em “Ars poetica” de 1963, o poema é “certo incêndio solitário”, isto é, uma agitação violenta, uma excitação, aquilo que toma, um entusiasmo que ocorre de forma isolada, na solidão, podemos dizer que é uma construção/reconstrução individual, no sentido mesmo de próprio, particular, privado. Na “Ars poetica” de 2002, o poema continua a ser um incêndio (uma inquietação, um conflito), mas agora é “esse incêndio de cristal”, ou seja, o que continua a ser algo que propaga (o incêndio), mas também que pode ser controlado, o cristal é o que abrandava esse fogo, que pode ser o gelo, a neve, algo sólido, concreto, que tem várias faces. As elucubrações presentes no poema de Tolentino publicado aos seus 23 anos são retomadas e reelaboradas no poema publicado aos 62 anos, apresentando uma sequência de forma e conteúdo que aponta uma continuidade na concepção de seu fazer poético. Os poemas de Cacaso, por sua vez, mudam de matéria e de forma, indicando uma reviravolta nos valores poéticos por ele defendidos e praticados.

Nos cadernos de prisão de Tolentino ainda é possível encontrar mais uma arte poética, dessa vez denominada “*Ars poetica canis*” (Fig. 09), ainda inédita. Mais *livre* que as demais, saindo do soneto para o sonetinho, seu conteúdo figura um poeta inato no qual o fazer poético

se realiza com naturalidade.

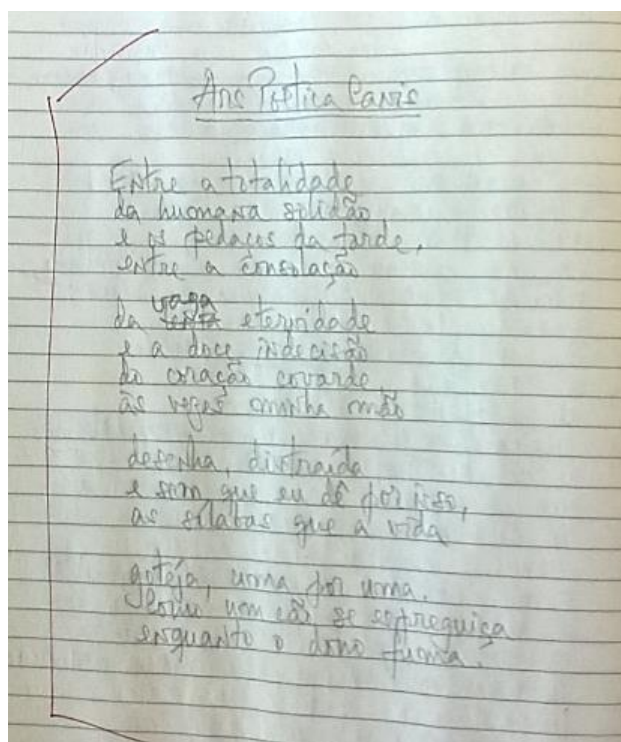


Fig. 09 – Manuscrito, *Indexed book*, volume 2.

A ótima imagem contida nos versos “minha mão/desenha, distraída e sem que eu dê por isso,/as sílabas que a vida/goteja, uma por uma./Como um cão se espreguiça/enquanto o dono fuma” coloca o poema como fruto de uma distração, como algo irrefletido. Ao contrário das *Artes poéticas* anteriores, seu conteúdo leva a uma ideia de espontaneidade e facilidade, que dialoga com afirmações de Tolentino dadas em aula: “Eu me tornei um sonetista do cacete, porque sei fazer o negócio chupando picolé, andando de bicicleta”¹¹⁸, como um exercício desprezioso do fazer poético. Deparamo-nos aí com duas figurações ambíguas, se por um lado Tolentino quer destacar o empenho com que labora os versos retomando-os, reescrevendo-os, também investe na imagem de alguém que, apesar de não ter nascido pronto, nasceu poeta. O poema não é só produto do esforço e da repetição, mas é um exercício que também exige talento, aptidão.

Essa ambiguidade é sentida também no confronto entre forma e conteúdo do poema. Apesar de seu conteúdo colocar a composição poética longe da ideia horaciana do trabalho poético como um empreendimento, a forma fixa escolhida denota um trabalho de composição, pois está dentro de uma forma pré-elaborada, o sonetinho, que nesse caso apresenta uma estrofação com um esquema métrico (versos hexassílabos) e esquema rímico (ABAB ABAB

¹¹⁸ Trecho da aula de Tolentino intitulada “A máquina do mundo”, na qual explana sobre Carlos Drummond de Andrade, depositada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

CDC EDE¹¹⁹), que o desnaturaliza. Como disse Antonio Cícero “As formas que o poeta se obriga a seguir, quer as tenha inventado, quer as tenha encontrado prontas – têm o sentido de obrigá-lo a trabalhar para além do que se lhe dá espontaneamente, para além da inspiração.” (2017, p. 63). Há um trabalho formal, por mais que o conteúdo de “*Ars poetica canis*” negue, ao naturalizar o fazer poético. Esse contrassenso entre forma e conteúdo termina por constituir uma instigante tensão, que evidencia outro paradoxo sobre o qual a figura de poeta de Tolentino é formada. Tolentino se autofigura como um poeta capaz de escrever “poemas no ar”¹²⁰ tamanha habilidade/facilidade que tinha de compor, mas, ao mesmo tempo, mostra-se como um poeta dedica-se por décadas na concretização de um único poema, produto tanto do talento quanto do empenho individual, o poema é o “incêndio solitário”.

Em contraponto, Cacaso passa a ver o poema como uma construção coletiva, o *poemão*. Holanda no posfácio de *26 poetas hoje* lembra que Cacaso dizia que a poesia daquele momento, da qual era um incentivador, “não é um movimento literário. É um poemão. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos.” (CACASO *apud* HOLANDA, 2007, p. 261). Seguindo o mesmo pensamento, em *Não quero prosa*, Cacaso diz que os poemas dos anos 1970 eram parte “de um mesmo poema maior, que todos estivessem escrevendo juntos” (BRITO, 1997, p. 52). O primeiro livro de Cacaso depois de *A palavra cerzida*, *Grupo escolar*, surgiu de um empreendimento coletivo, o grupo Frenesi¹²¹. Depois, também num processo colaborativo, integrou a coleção *Vida de artista*, “uma coleção que podia sempre continuar, aglutinando novos poetas” (PEREIRA, 1981, p. 283).

Num caminho oposto ao que percorria Tolentino, Cacaso, ao propor o poema como uma construção coletiva¹²², sugere o apagamento da individualidade, que chega a se materializar em seu livro *Segunda classe*, de 1975, escrito a quatro mãos com Luís Olavo Fontes, sem identificação da autoria de cada poema¹²³:

¹¹⁹ Vale salientar a criativa solução encontrada por Tolentino ao rimar “ISSo” com “preguiça”

¹²⁰ Trecho da aula intitulada “A máquina do mundo”, na qual explana sobre Carlos Drummond de Andrade, depositada no Fundo Bruno Tolentino.

¹²¹ O grupo *Frenesi* editou, além de *Grupo escolar* de Cacaso, *Motor* de José Carlos Pádua, *Passatempo* de Chico Alvim, *Corações veteranos* de Roberto Schwarz e *Na busca do sete estrela* de Geraldo Carneiro, todos lançados juntos na livraria *Cobra Norato*, no Rio de Janeiro.

¹²² Esse projeto não recebe unanimidade, de acordo com Marovatto, Chacal, considerado “marco-zero de toda geração marginal” (2015, p. 101), foi um de seus principais críticos e Waly Salomão posicionou-se “opostamente aos escritores do poemão” (2015, p. 105).

¹²³ Na edição de *Lero-Lero*, conjunto das obras de Cacaso, os poemas foram discriminados.

Quer dizer, como eu tinha um prazer enorme em fazer o poema, [...] como tinha o convívio, [...] e o bate-papo [...] e mostrava poesia, comentava, isso que a gente fazia e fez durante muito tempo [...] Então o convívio incentivou muito esse tipo de coisa também (CACASO *apud* PEREIRA, 1981, p. 285).

Enquanto o trabalho poético de Tolentino se desenhava como o empenho do indivíduo doava talento, tempo e esforço, escrevendo e reescrevendo, ao longo de anos, Cacaso, ao falar da coleção *Vida de Artista*, revela que imaginou “uma coleção que saísse imediatamente também, porque eu estava escrevendo sem parar [...] tanto que fiz dois livros no ano seguinte” (CACASO *apud* PEREIRA, 1981, p. 284). De um lado, Tolentino, um “homem do mundo” apontava o gênio individual como base do fazer poético. Do outro, Cacaso, “um homem do grupo”, participava ativamente do espírito da produção coletiva de sua época.

Tolentino não se absteve de tomar uma posição diante da trajetória poética de Cacaso, afirmando que Antônio Carlos de Brito, ao “passar a escrever besteiras com o pseudônimo de Cacaso¹²⁴” (TOLENTINO, 1994c), passou a ser um dos falsos modelos poéticos que deturpavam a imagem do jovem poeta. Enquanto que Tolentino, nos quase 40 anos que separam a publicação de 1963 da de 2002, manteve e tonificou as bases de sua poesia primeira, dando sequência a um programa poético coerente com o que classificou como “projeto em mim’ desde o fim dos anos 50” (TOLENTINO, 2002a, p. 87). Seus poemas indicam que estava no “quase menino” com sua “perplexidade juvenil” o germe do poeta pensador que continuava se dedicando a seu “ofício de sombras” (TOLENTINO, 2002a, p. 256).

As características temáticas e formais da obra de Tolentino assinaladas aqui em contraponto às de Cacaso desvelam que a poesia tolentiniana se realiza no trabalho individual de artesanato do verso ao mesmo tempo em que privilegia o conteúdo filosófico-metafísico, aspectos que confirmam a oposição estabelecida pelo poeta polemista contra o esteticismo, do qual acusava a poesia concreta, e contra a informalidade, atribuída à poesia marginal. Apesar de não se resumir a isso, o fato de pensar sua obra poética dentro dessa concepção de poesia abre espaço ainda à figuração tolentiniana de poeta conservador. Veremos, no entanto, que sua obra poética, apesar de comprometida com seu projeto poético inicial, apresenta nuances que a atualizam diante da cena da contemporaneidade.

¹²⁴ Cacaso cita Tolentino em um de seus textos em parceria com Heloísa Buarque de Holanda, “Esse verso de pé quebrado”, mas não chega a emitir juízo de valor sobre ele: “Há o caso de Bruno Lúcio Tolentino, que vive fora do Brasil, mas que lançou aqui recentemente *Um Lume do Exílio*, publicado na França em edição bilíngue” (BRITO & HOLANDA, 1974).

4.2 A balada do cárcere

*Nós fazemos parte da grande tradição do Ocidente
logo de saída. Nós já saímos com Camões
atrás. Tinha Camões, Gil Vicente,
Sá de Miranda, aquela maravilha toda
(TOLENTINO)¹²⁵*

Uma figuração de poeta atrelada a Tolentino é daquele que “parou no tempo [...]. Completo refratário, adjetivo ao qual pode se unir o de retrógrado”¹²⁶. Para Érico Nogueira, para além dessa avaliação depreciativa, “Tolentino encarna e entroniza uma inequívoca tendência classicizante na poesia brasileira pós-cabralina, tendência essa que, de resto, só tem recrudescido desde então.” (2014, p. 93). O classicizante não se confunde aí com o retrógrado, enquanto o primeiro alça Tolentino à categoria de poeta modelar, este último o coloca apenas como um passadista obsoleto, subestimando sua capacidade de recolocar a “tendência classicizante na ordem do dia” (NOGUEIRA, 2014, p. 102).

Nos artigos “Situação de Sítio” (2008) e “A retraditionalização frívola, o caso da poesia” (2015), a professora Iumna Simon defende a ideia de que o fenômeno da retraditionalização está ainda em curso na poesia contemporânea. Para Nogueira, Tolentino, com sua poética classicizante, “ajudou a construir o cenário da poesia brasileira atual” (2014, p. 102). Ele seria, assim, um dos pilares desse processo de retraditionalização na poesia. A retraditionalização proposta por Simon, no entanto, é tratada pejorativamente como frívola e estaria ancorada em alguns critérios, entre os quais: (1) a falta de formulação de um projeto poético; (2) a ausência de discurso crítico e (3) a existência de um complexo de inferioridade.

A ideia de retraditionalização frívola marcaria uma oposição entre uma tradição *válida* e uma tradição *desnecessária*. Para Simon, o Concretismo “alimentou durante décadas a chama do vanguardismo e sempre assumiu ‘a tradição da ruptura’” (2015, p. 217), colaborando para uma tradição válida. Assim, o paideuma concretista (Homero, Dante, Mallarmé, Pound, Cummings, etc.) estabelece uma interlocução útil com a tradição. Esse retorno à tradição, chamado de transnacional, formado também por poetas brasileiros, como Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto pelo projeto concretista seria, então, uma retomada da “tradição viva”, motivada por um programa poético de renovação, segundo Simon (2015, p. 217).

¹²⁵ Trecho da aula de Tolentino intitulada “A importância da poesia”, depositada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹²⁶ Trecho do texto “O problema de Tolentino”, de autoria de Eduardo Levy, encontrado nos arquivos de Tolentino depositados no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

A questão, entretanto, é que esse resgate da tradição é parte de um projeto legitimador do próprio concretismo, que considera anacrônica, retrógrada e reacionária uma outra apropriação da tradição que não se transforme na poesia concreta. É como se o Concretismo tivesse esvaziado as possibilidades de renovação da tradição e qualquer outra exploração do cânone fosse “entendida como uma identificação subalterna a tendências e movimentos do passado” (SIMON, 2015, p. 215). Em outras palavras, a análise de Iumna Simon é oportuna se os desígnios do Concretismo forem considerados faróis da análise da poesia contemporânea.

Mesmo fora da cartilha concretista, no entanto, a mobilização do passado cultural e literário na obra tolentiniana não se reduz ao “gosto provinciano pelo artesanato do verso” (SIMON, 2008, p. 133) nem à irrefletida incorporação do cânone. Como vimos até agora, Tolentino (1) formulou um projeto poético, (2) empreendeu discursos críticos e (3) apresentou-se em pé de igualdade com grandes nomes da tradição. Por sua atuação e produções, a *retradicionalização* apresentada por Tolentino não tem caráter frívolo, mas sim consciente e interessado. Os expedientes por ele utilizados não produziram textos *à moda* da tradição, mas a partir dela, numa tentativa de formar uma dicção própria, construir sua “Lição de modelagem” (TOLENTINO, 2002a, p. 91), de modo que é preferível tentar entendê-lo a menosprezar sua poética.¹²⁷

A maneira como Tolentino usa as formas tradicionais em seus livros mostra um investimento autoral em testar as possibilidades da forma, as variações estróficas, rimáticas, rítmicas, além de explorar temas, indo do teor lírico ao filosófico, do amoroso ao metafísico, do religioso ao satírico, chegando ao erótico e homoerótico, entrelaçando a matéria do lido e do vivido. A literatura tolentiniana não se reduz “a recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade” (SIMON, 2008, p. 134), e sim retoma o passado literário de forma crítica, investindo num debate estético, o que doa nuances à *retradicionalização* que põe em prática.

Um dos livros nos quais podemos estudar o uso peculiar que Tolentino faz da tradição cultural e literária é *A balada do cárcere* (1996), que recebeu o Prêmio Cruz e Souza de 1995. *A balada do cárcere* é hierarquicamente colocado pelo próprio Tolentino em uma posição inferior a outros livros seus: “na economia de minha ambiciosa *Opera omnia*, não

¹²⁷ Há leitores e entusiastas do projeto poético de Tolentino, muitos deles poetas que vêm conseguindo visibilidade na literatura contemporânea com publicações e premiações nacionais. Érico Nogueira foi finalista do *Jabuti* em 2015 pelo livro *Poesia bovina* e em 2011 pelo livro *Dois* e ganhou do Prêmio Governo de Minas Gerais de 2008 pelo *O livro de Scardanelli*. João Filho ganhou o Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Biblioteca Nacional em 2015 pelo livro *A dimensão necessária*. Wladimir Saldanha foi semifinalista do Prêmio Oceanos em 2016 pela coletânea de poemas *Cacau Inventado*.

seria de todo capcioso classificar esse livrinho de *marginalia*” (TOLENTINO, 1995, p. 20). *A balada do cárcere* é, em nossa perspectiva, entretanto, um de seus livros mais bem acabados, no qual conseguiu alcançar a extensão exata, não se deixando levar por certa prolixidade que afeta seus livros prediletos, o ontológico *O mundo como Ideia* e o instigante *A imitação do amanhecer*, no qual ele mesmo reconhece: “é preciso/ dosar-me, recordar que nunca economizo/o que me empresta a Musa” (2006a p. 35).

Dividida em três partes, *A balada do cárcere* é bastante *sui generis*. À medida que vamos lendo, apesar de ser entrecortada pela tradição cultural e literária, percebemos uma menor presença do que se convencionou chamar de balada¹²⁸. Há poemas narrativos e bastante musicais, mas apresentados em sua maioria por meio de outras formas poéticas, entre as quais o (sempre presente) sonetinho e a terça-rima. A forma fixa privilegiada é o soneto, o qual tradicionalmente não se confunde com a balada, uma vez que, mesmo tendo a musicalidade como característica compartilhada, cada uma dessas formas líricas mantém suas especificidades. O que o soneto se esforça para condensar, a balada permitir estender¹²⁹.

Em *A balada do cárcere* de Tolentino, essa separação não se dá. É como se os poemas, entre os quais os sonetos, fossem estrofes de uma grande balada, *A balada do cárcere*, assim no singular. Quer dizer, o livro não é um livro de baladas, ele todo é uma grande e única balada. Tolentino não segue paradigmas do gênero, e o que permanece da tradição das baladas é a narratividade e a musicalidade bem como a singeleza de versos em redondilha maior, como em “Um prelúdio” (1996b, p. 27), que é um sonetinho. Mas é uma balada formada também pelo clássico decassílabo, como em “A vida toda de costas” (1996b, p. 114-119), que é formado por dez sonetos.

Essa mistura entre a simplicidade e o aprumo é notada também na linguagem que apresenta, como já avaliou Alcir Pécora no prefácio de *As horas de Katharina*, “aspecto misterioso, cultíssimo e, ao mesmo tempo, quase canhestro, senão simplório” (2010, p. 16). Alerta semelhante fez Marcos Siscar ao escrever acerca do livro *Imitação do amanhecer*: “O

¹²⁸ A balada é uma composição da lírica tradicional, que apresenta gênero misto por reunir elementos de poesia dramática, lírica e narrativa. Apesar de cultivada enquanto forma fixa pela poesia francesa no século XV, muitas vezes, foi caracterizada pela espontaneidade e pela liberdade formal, como pode ser encontrado em vários poetas românticos, como Schiller e sua balada “A luva”. No Brasil, as baladas foram revisitadas algumas vezes por poetas modernistas, obedecendo à musicalidade e narratividade presentes nas primeiras das baladas. Podemos destacar “Balada das dez bailarinas do cassino”, do livro *Retrato Natural*, de Cecília Meireles (2001, p. 106-107); “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, do livro *Ritmo Dissoluto*, de Manuel Bandeira (2003, p. 22-23), ou “Balada do amor através das idades”, do livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond (2015, p. 32-33).

¹²⁹ Como já nos mostrou Vinicius de Moraes (2009) em seu livro *Poemas sonetos e baladas* de 1946, no qual, entre diversos sonetos, entre os quais o célebre “Soneto de separação”, escreveu baladas como a “Balada das meninas de bicicleta” e “Balada da praia do Vidigal”, deixando explícitas a maior espontaneidade, a duração e a variação permitidas pela balada em contraste com a maior rigidez e a síntese do soneto.

que realmente chama atenção no livro é a presença [...] do prosaico e do decrépito contracenando de modo discrepante com a recuperação do sublime tradicional” (2016, p. 96). Como um traço de estilo de Tolentino, o sublime e o vulgar perpassam toda a sua obra, fazendo-se presente também em *A balada do cárcere*. Temos no poema “E lhe cantei então este acalanto”, versos como “Dorme, Minotauro, Mouro/da mais antiga Veneza” (1996, p. 52) ou ainda no poema “A corça”, “Demorou-se a crescer entre meus braços/a ninfa proverbial e peregrina” (1996, p. 76) ao mesmo tempo em que poemas como “*Il sospiroso*”, por exemplo, cita marchas carnavalescas, “Como à camélia que caiu do galho” (1996a, p. 78), ou ainda em poemas como “As enamoradas”, transcreve ditados populares, “e acabou foi com tudo o que era doce” (1996a, p. 93). Característica que tensiona a sua figuração de poeta classicizante.

Outro aspecto formal que salta aos olhos em *A balada do cárcere* é o tratamento que Tolentino dá aos versos. Tolentino “[...] deixa sua marca no uso constante do encadeamento (*enjambement*)” (SCHARDECK, 2016). Chama atenção a abundância e a maneira como esse recurso se encontra em toda obra. O cavalgamento é uma desobediência ao rigor do alinhamento do verso, gerando um descompasso entre o fim do verso e o fim do sentido do verso e de sua completude sintática, como se o verso se prolongasse sobre o outro. Nas obras de Tolentino, essa continuação sintática e semântica de um verso no próximo verso gera um transbordamento que, muitas vezes, perpassa estrofes, gerando um quê de prosaico e de irregularidade muito próximo dos versos livres, nos quais esse expediente se tornou habitual.

Os poemas de Tolentino, entretanto, predominantemente, não são livres, são sim cortados pela marcação métrica e pelos esquemas rimáticos, que acabam por impor pausas e determinar um ritmo de leitura, que tornam o uso demasiado do encadeamento menos asfixiante e bastante próprio, atenuado, inclusive, por rimas internas. Em *A balada do cárcere* o efeito do excesso de *enjambements* é refreado pela patente musicalidade dos versos de viés lírico, sobretudo na segunda parte, “Os delírios da cela”. Observemos:

Mas quem sabe...

“Mas quem sabe a Medusa
era ela mesma estátua
e num olhar sem uso
que não morre nem mata,

pedra, estalactite
de gruta de deserto,
o que foste e o que viste
era tudo reflexo...?”¹³⁰ (TOLENTINO, 1996c, p. 82)

¹³⁰ Em “Delírios da cela”, os poemas são apresentados entre aspas, por serem a fala do Minotauro, o Numeropata.

O *enjambement* é na obra literária tolentiniana um de seus protocolos de leitura. Nas quadras acima, encontramos o *enjambement* encadeado, dentro de uma mesma estrofe, entre o primeiro e o segundo, o segundo e o terceiro, o terceiro e o quarto versos, assim como o *enjambement* estrófico, a continuação do último verso da primeira estrofe, no primeiro verso da segunda estrofe. Ainda que essa quadra apresente metro reduzido, por meio de versos hexassílabos, passa a impressão de extensão, pois o *enjambement* protela a pausa, só alcançada pelo sinal de pontuação, e o poema todo é um só período sintático. Assim, a brevidade da quadra contrasta com o prolongamento dos versos. Nessa mesma quadra, Tolentino novamente dispensa as convenções e, em vez de produzir versos pentassílabos ou heptassílabos, como costumam ser as quadras, opta por um meio termo. Saltam aos olhos novamente as rimas toantes: “MedUsa/Usó”, “estÁtua/mAta”, “estalactÍte/vÍste”, “desErto/reflExo”. Rimadas imperfeitas para uma quadra imperfeita como a própria Medusa retratada, com um “olhar sem uso/que não morre nem mata,” e o assunto metafísico de que trata o poema por meio da figura mitológica em tensão com a simplicidade da forma fixa escolhida. A figura da Medusa é retomada ao longo do livro e está presente também no soneto “O espírito da letra”, entrecortado por *enjambements* encadeados e estróficos. Nele, o poeta explora bastante os significantes das palavras, trazendo à luz a matéria verbal de que é constituída e deixando-a interagir criativamente com o plano semântico.

“Ao pé da letra agora, em minha vida
há a morte e uma mulher... E a letra dela,
a primeira, me busca e me martela
ouvido adentro a mesma despedida

outra vez e outra vez, sempre espremida
entre as vogais do amor... Mas como vê-la
sem exumar uma vez mais a estrela
que há anos-luz se esbate sem saída,

sem prazo de morrer na luz que treme?!
O mostro que eu matei deixou-me a marca
suas pernas abertas ante a Parca

aparecem-me em tudo: é a letra M
a da Medusa que eu amei, a barca
sem amarras, sem remos e sem leme...”

(TOLENTINO, 1996, p. 67)

A aliteração, já presente na primeira estrofe de “Mais quem sabe” (marcada pela repetição da letra “m”), é mais intensa, tornando-se o ponto mais marcante de “O espírito da letra”. Por ser uma figura de som, promovendo identidades sonoras internas, atribui ao texto uma melopeia acentuada, que chega a seu grau máximo no último verso, “sem amarras, sem

remos e sem leme...”. No todo do soneto, a letra “m” é repetida 38 vezes. O único verso em que essa letra não aparece é o verso 11. A materialidade da letra não é apenas explorada pelo fonema que a representa, mas também por sua forma gráfica. “Suas pernas abertas ante a Parca” se refere ao formato da letra “M”, assim em maiúscula como está grafada no 12º verso. É um jogo com os significantes da palavra também manifestado entre o 5º e o 6º verso, “Sempre espremida/entre as vogais do amor”.

A exploração da materialidade das palavras retoma a própria história do livro *A balada do cárcere*: a história de Nick, prisioneiro de Dartmoor que estrangula sua mulher por ciúmes e é condenado à prisão perpétua. Estrangular e espremer possuem um campo semântico bem próximo, ambos trazem a ideia de apertar, premir. Assim, o vocábulo “espremer” remete à morte por estrangulamento, o amor é o que o promove a morte, o estrangulamento: o *amor* estrangulou mulher ou ele (Ambrose, Nick, o Numeropata) a estrangulou por *amor*, é o assassino que fala e desqualifica seu crime como passional. O “m” faz referência ao nome da mulher amada, “a letra dela.../a primeira”, da qual o poeta-assassino, enlouquecido, não consegue se desvencilhar, “me busca e me martela”. O “m” espremido personifica a mulher estrangulada, a Medusa, “o monstro” que ele matou e que não o abandona, “deixou-me as marcas”. A repetição do “m” sintetiza e corporifica a morte, a mulher, a medusa, que o atormentam, ou seja, a letra que “martela ouvido adentro”, lembrando sempre a ele aquela morte, “a mesma despedida outra vez e outra vez”.

O trabalho com a materialidade das palavras doa ao soneto uma concretude e denota uma preocupação com significantes gráficos e sonoros. Em “O Espírito da letra”, diferentemente da mitologia grega, não é Perseu quem mata a Medusa, mas o Minotauro. O poema todo entre aspas mimetiza mais um de seus “Delírios da cela”, doando um teor dramático ao texto poético. A prisão seria o labirinto do qual o Minotauro não consegue se libertar. Tolentino não subverte apenas a mitologia grega, mas também a forma tradicional da balada ao produzir sonetos para sua balada do cárcere. Além disso, faz do soneto uma experiência com a materialidade da linguagem. Esses aspectos mostram que o poeta não adere passivamente à tradição, mas que pensa seu projeto poético a partir dela para fazer seu próprio investimento autoral.

Assim, a experimentação formal ao lado da prática inusual de elementos da tradição relativizam tanto a figuração de Tolentino como poeta classicizante quanto a de poeta anacrônico. A poética de Tolentino não se encaixaria nem na ideia da volta ao verso “por inércia” (DOLHNIKOFF, 2006), nem na simples incorporação da tradição, marca da chamada

“retradicionalização frívola” (SIMON, 2015, p. 212). Não apenas nesse livro, mas em toda sua obra, Tolentino não segue modelos, quer ser modelo. O poeta não deseja superar a tradição, nem resgatá-la, figura-se como parte dela e por meio dela.

4.2.1 Matéria lida, matéria vivida

A poesia tem essa dimensão transformadora, ela é parte do processo pelo qual o homem, através da linguagem, toma conhecimento de si num certo momento.
(TOLENTINO)¹³¹

Em “O espírito da letra”, assim como em todo o livro *A balada do cárcere*, ainda há outro elemento a ser levado em consideração: a existência de momentos autobiográficos. Numa entrevista ao *O Globo*, em 1996, Tolentino faz questão de frisar: “Dou voz a um preso, Nick, que matou a mulher. Através dele, falo da cadeia e da experiência com minha própria mulher, de quem tinha me separado um pouco antes.” (TOLENTINO, 1996b, p. 6). Com declarações como essa, o próprio poeta orienta o leitor a fazer relações entre sua obra poética e sua experiência de vida. A morte metaforiza a separação e, se o poema desenha a amada assassinada como a Medusa, que é representada pela reincidente letra “m”, Tolentino aponta para um traçado autobiográfico, a letra “m” como metonímia de sua ex-companheira Márcia Martins, lembrando ao leitor que ele também, como Nick, foi um dos prisioneiros de Dartmoor. Assim, o próprio Tolentino investe na associação de vida-obra, estreitando sua relação.

No artigo “Poesia e memória”, Paulo Henriques Britto afirma que não só o tempo da memória épica já passou, por não haver mais a necessidade de uma narrativa formadora de uma coletividade, mas também o da memória lírica, por sua natureza individual num tempo em que “o próprio conceito de sujeito individual é apontado como um anacronismo” (2000, p. 126). No lugar de ambas, situa o surgimento de uma poesia pós-lírica, na qual a matéria do lido substituiria a matéria do vivido. Para ele, Eliot e Pound seriam modelos disso uma vez que elaboram “seus eus líricos em oposição ao estado de coisas do mundo em que vivem, recorrendo para isso a um mosaico de citações e alusões a obras por ele[s] lidas” (2000, p. 126). Essa poesia, chamada de “pós-lírica”, seria, então, aquela na qual “o eu por trás dos

¹³¹ Frase extraída do recorte de uma entrevista concedida por Tolentino ao *Jornal da Tarde*, em 02 ago. 1994, à época do lançamento do livro *As horas de Katharina*. Material depositado no Fundo Bruno Tolentino, BR UNICAMP IEL/CEDAE BT.

poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos” (2000, p. 127). No lugar da rememoração da infância, sacralizando-a na obra, como ocorre em Willian Wordsworth¹³², há a inclusão de leituras, canonizadas por meio de sua incorporação nos poemas, como acontece em Ezra Pound.

A menção a uma “encruzilhada de textos” referida pelo crítico nos remete ao caráter intertextual presente, explícita e implicitamente, na obra de Bruno Tolentino, sobretudo por causa do abundante uso de referências da tradição cultural, como vimos pelo uso das formas (quodras, sonetos, sonetinhos etc.) e pelo uso da mitologia grega. Essa característica, no entanto, não aparece de forma irrefletida, e sim como uma prática que revela muito de sua experiência de leitura¹³³ e de sua apropriação da tradição literária e artística em geral como fundamento de seu projeto poético e de constituição de sua imagem de poeta. A questão não é a aplicação do “mosaico de citações e alusões”, mas a forma como esse uso é realizado. Observemos este trecho do poema “O espectro da rosa”:

“E ali deixei-me estar, como aquele horror
Esganado em meu colo, quente ainda...
Mal sentia o remorso que há no amor

traído pelo amante quando, finda
a embriaguez, o mal sobe à garganta
e Otelo põe a bela na berlinda:

Iago ri, Desdêmona se espanta
e um lenço faz o resto... É sempre assim
que o ser desperta, que o poeta canta,

que a paixão desvairada chega ao fim. [...]” (1996c, p. 61).

Quer pela forma, apresentando o encadeamento sonoro próprio do esquema rimático (ABA, BCB, CDC etc.) e estrófico da terça-rima, a qual nos remete a Dante Alighieri e a seu *A Divina Comédia*, quer pelo conteúdo, a temática do amador que mata a amada, remetendo à peça *Otelo* e às principais personagens shakespearianas dessa tragédia (no caso, Desdêmona, Iago, Otelo), o poema¹³⁴ em destaque tem a matéria do lido como “um dos elementos a serem considerados como matéria de criação” (CAMARGO, 2008, p. 99).

¹³²Ideia semelhante é compartilhada por Florencia Garramuño em seu artigo “O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia”, no qual afirma que “o poema não é cenário dos sentimentos ou da expressividade do sujeito lírico – como queria Wordsworth –, mas simples matéria moldada pelo exterior e pela experiência.” (GARRAMUÑO, 2008, p. 86).

¹³³A experiência de leitura aqui é tida como aquela que “remete à formação literária do poeta e às suas memórias de leituras” (CAMARGO, p. 102).

¹³⁴A miscelânea de referências é tão presente na obra de Bruno que editores que se propõem a relançar seus livros veem a necessidade de incluir notas e comentários, como veremos no subcapítulo “Um projeto editorial para Bruno Tolentino”. A edição comentada de *A balada do cárcere* apresenta notas produzidas por Jessé de

Mesmo diante de apenas três dos 48 tercetos desse poema, podemos perceber como a composição desse trecho nos transporta às fontes de referência, através de elementos fornecidos pelo próprio texto (sua estrutura e o que nela está contido). Isso ocorre porque, por meio das relações intertextuais nele incorporadas, o poema é o mediador do contato do leitor com a experiência de leitura do poeta, acionada no ato da composição, e não apenas deixa rastros do lido, como também colabora com uma imagem de autor (moderno, conservador, vanguardista, etc.).

Não só em *A balada do cárcere*, mas nos demais livros de Tolentino o expediente da intertextualidade aparece, algumas vezes, até de forma excessiva, formando uma espécie de “obra para iniciados”, chamada por Henriques Britto de “plateia selecionada” (2000, p. 130), que, ao reconhecer obra e autores referenciados, “goza do prazer narcísico de sentir-se pertencente a uma comunidade exclusiva” (2000, p. 130). O célebre *A balada do cárcere de Reading* de Oscar Wilde não é apenas mencionado no título do livro de Tolentino ou pela história do amante que mata a amada, como também é evocado em seus versos, como no poema “A teia”, no qual são apresentados o nome do poeta irlandês e uma paráfrase dos versos finais de sua balada: “Matara por covardia/e amor, evidentemente;/Oscar Wilde dizia/que o bravo escolhia sempre/o punhal, mas o covarde /desferia o último golpe/tão melíflu quanto a tarde/derramando seu xarope [...]”¹³⁵ (1996a, p. 39).

Como nesse exemplo, *A balada do cárcere* de Tolentino é, realmente, recheada de citações, paráfrases, referências diretas e indiretas, traduções, epígrafes, apropriações. Não há apenas intertextualidade como a vista com elementos da mitologia grega, o Minotauro (“No labirinto”, p. 73) e a medusa (“O espírito da letra”, p. 67), mas também com Zeus (“O cisne”, p. 75); além de intertextualidade com poetas e compositores, como T. S. Eliot (“Um prelúdio”, p. 27), Camões (“A rolha”, p. 36), Gérard de Nerval (“O malentendido”, p. 43), Giuseppe Verdi (“A teia”, p. 39), Fernando Pessoa (“Eros a Psiquê”, p. 84), Dante (“Instabilidade”, p. 89), Virgílio (“As enamoradas”, 93-94), Strauss (“Ariadne em Naxos”, p. 95-96), Baudelaire (“A vida toda de costas”, p. 114-119); com a filosofia, como o mito da caverna (“A queda”, p. 68); com personagens bíblicos, como Lot e Deus (“A vida toda de costas”, p. 114-119), etc.

Tolentino, no entanto, não reedita movimentos, a tradição em sua obra aparece de forma plural, ou seja, ele não elege uma tradição, mas evoca tradições de épocas, locais e

Almeida Primo e Juliana Pasquarele Perez, que, sobre o poema “O espectro da rosa”, por exemplo, apontam outras memórias de leituras, como a relação do título com um libreto de Theophile Gautier.

¹³⁵ Os versos de Wilde seriam: “The coward does it with a kiss,/The brave man with a sword!” Disponível em < <https://www.poets.org/poetsorg/poem/ballad-reading-gaol> > Acesso em 10 out 2016.

tendências diversas. Dessa forma, seus poemas deixam transparecer a tradição como uma prática, como uma transmissão, não como uma norma ou padrão, mas, sobretudo, como uma maneira de apresentar o poeta enquanto leitor, de formar sua imagem de poeta dentro da tradição e mostrar o percurso escolhido por ele para a construção de seu programa poético. Seguir as marcas de leituras de Tolentino é percorrer muito da produção artística do Ocidente e adentrar o *paideuma* com o qual dialoga, uma maneira, portanto, de ver emergir da obra uma figuração de poeta.

Cabe destacar que em seu processo de autofiguração o poeta se coloca no mesmo patamar daqueles a quem reverencia. O uso da tradição não vem como consequência de “complexos de inferioridade” (SIMON, 2015, p. 214), mas como forma de comparativamente confirmar suas habilidades literárias e colocá-lo ombro a ombro com aqueles a quem convoca. Ele mesmo afirmou em entrevista: “Quando cheguei à Europa, não tive nenhum complexo de inferioridade.” (TOLENTINO, 1996a, p. 10)

A obra de Tolentino, no entanto, não se fecha num “jogo de referências literárias” (SIMON, 2008, p. 134) vazias, como se os poemas se debruçassem apenas sobre outros poemas (ou músicas, ou pinturas), como estamos vendo, abrem-se também para a relação com a própria biografia do poeta e suas reminiscências extraliterárias.

Assim como Wilde, Tolentino foi preso em Londres e escreveu o livro *A balada do cárcere* a partir de sua experiência de prisão. Nick, o homem que mata sua amada e sofre com a angústia dessa morte, também aludido em “O espírito da letra”, é um suposto companheiro de prisão de Tolentino que “Aos 20 anos matara a mulher. Estrangulou-a por ciúmes e pegou prisão perpétua” (STUDART, 2016). A história de sua prisão é também a história de sua redescoberta da poesia.

Diferentemente do que Britto aponta em Eliot e Pound, Tolentino não substitui o vivido pelo lido, mas os aglutina. Marcos Siscar observa, por exemplo, que Alexandria, a cidade exílio do livro *Imitação do amanhecer* de Bruno Tolentino, além de se vincular com “a biografia pregressa do poeta, [...] é uma figura clássica da tradição poética” (2016, p. 95). Assim, seus poemas apontam para sua experiência de leitura, mas também para si mesmo, sua experiência de vida e suas demais obras¹³⁶, fazendo da matéria vivida parte da obra. Mesclando a afirmação de Whitman e Pound¹³⁷, o emblema de Tolentino seria: quem toca este livro toca o homem (suas vivências) e sua biblioteca (suas leituras). Não há assim o

¹³⁶Até mesmo obras lançadas depois da primeira edição de *A balada do cárcere* como *O mundo como Ideia* de 2002.

¹³⁷Referência às frases “Quem toca este livro toca um homem”, de Whitman, e “Quem toca este homem toca uma biblioteca”, de Pound, lembradas por Paulo Henriques Britto (2000, p. 127).

apagamento da individualidade, há a negação da despersonalização, pois sua experiência de leitura, seu capital social e cultural ressoam em sua obra, e fazem com que *A balada do cárcere* não se resuma a uma releitura intertextual da tradição.

Nesse livro, existe não apenas uma escrita sobre leituras, mas também a expressão de uma subjetividade que permeia os poemas, fazendo deles uma encruzilhada de textos e vivências. Como disse Érico Nogueira, “Sabendo das vicissitudes reais que lhe afligiram [Tolentino], fica difícil não ler esta *Balada* como testemunho (ficcional) de uma vivência concreta [...]” (2016, p. 25). Vejamos outro poema:

UM PRELÚDIO

Amadureci aos poucos,
cresci muito devagar
como os álamos e os loucos
e acabei indo morar

na Casa dos Homens Ocos,
um charco pardo ao luar
entre o tempo morto, os roucos
rugidos do vento e o mar.

Lá se vive sem querer;
lá ouvi uma elegia;
dou-a aqui tal qual ouvi-a

ao cair do entardecer
sobre a charneca vazia,
os pântanos que há no ser

(TOLENTINO, 1996c, p. 27)

Na teoria da música, o prelúdio é uma espécie de preparação antes de se começar a cantar ou a tocar ou um gênero musical que introduz outras obras musicais. Na música clássica, Chopin escreveu vários prelúdios¹³⁸, que seriam nesse caso peças curtas para piano, não necessariamente fáceis. Em *A balada do cárcere*, o poema “Um prelúdio” exerce justamente a função de preparar o leitor para o que virá ao mesmo tempo em que introduz os demais poemas. Podemos dizer também que, como os prelúdios de Chopin, esse poema de Tolentino é uma peça musical curta uma vez que o poeta opta mais uma vez pelo sonetinho, forma que apresenta metro reduzido e musicalidade marcante. Por outro lado, seu ritmo aproxima mais a fala do eu-lírico/narrador do metro popular, por remeter ao ritmo das trovas com a métrica heptassílaba da redondilha maior. Sua narração permeada de descritividade vai

¹³⁸Conferir em: CHOPIN, Frédéric. *Préludes, piano sonata n. 02*. Martha Argerichop. Germany. 2002. 1 CD (61 min).

criando uma atmosfera por meio da qual somos apresentados ao ambiente (“tempo morto”, “rouco rugido”, “charneca vazia”, “charco pardo”), que vai desenhando a prisão (“Lá se vive sem querer;”) e preparando o leitor para a história que virá, da qual o narrador não se furta de também participar (“Amadureci aos poucos”), não como aquele que viu, mas como aquele que ouviu dizer (“dou-a aqui tal qual ouvi-a”).

Nesse sonetinho, ainda podemos notar outra intertextualidade apontando para a matéria do lido e a matéria do vivido simultaneamente. No primeiro verso, a segunda estrofe “na Casa dos homens ocos” realiza uma referência ao poema de T. S. Eliot¹³⁹, intitulado “The Hollow Men”, no qual lê-se: “We are the hollow men/We are the stuffed men/Learning together” (ELIOT, 2004, p. 176)¹⁴⁰. Em “Um prelúdio”, “a Casa dos homens ocos” seria a prisão, mais especificamente a prisão de Dartmoor¹⁴¹, “os homens ocos” seriam os prisioneiros, “homens empalhados”, isto é, homens esvaziados do que eram, impedidos de exercer sua individualidade, como Nick que: “Já fora a figura esguia/de um rapagão de ombros largos,/segundo a fotografia/que alguém me havia mostrado//ali só achei os restos/de um totem recurso e alto,/com silêncio em torno aos gestos/e o seco olhar do sicário.” (TOLENTINO, 1996c, p. 31). É através do olhar do narrador que conhecemos Nick e, embora o narrador também esteja na prisão, projeta-se como aquele que objetivamente observa/ouve o outro. É um prisioneiro, mas, numa posição privilegiada, apresenta-se como o “artista” (1996c, p. 32) a quem Nick tinha curiosidade de conhecer.

O NUMEROPATA

[...]
A vida havia sido
as névoas de um pesadelo
recuava a meu pedido
desanuviava o espelho

da *linguagem*, ou redimia-o,
de modo que, lentamente,
à medida que eu o ouvia
uma elegia ia sendo

tecida à força de imagens
rápidas, à flor de ritmos
doloridos e selvagens:
dias idos e vividos.

[...]
(1996a, p. 33, grifos nossos).

¹³⁹T. S. Eliot também escreveu um poema chamado “Preludes” (ELIOT, 2004, p. 66) e Willian Wordsworth escreveu o célebre “The prelude”.

¹⁴⁰“Nós somos os homens ocos/Os homens empalhados/uns nos outros amparados [...]” (ELIOT, 2004, p. 177)

¹⁴¹Ao longo do livro a alusões mais explícitas à prisão de Dartmoor, como no poema “A rolha”: “que enrola, envolve, circunda/os muros de ‘Dartmoor’”.

Para o apresentador da edição comentada, “o Numeropata [...] é antes de tudo e por tudo um *alter ego* do narrador” (NOGUEIRA, 2016, p. 25). Para nós, esse narrador é ainda um *alter ego* do próprio poeta, o qual deixa suas marcas autobiográficas na constituição do sujeito poético. Em “Um prelúdio”, nas quadras de “O Numeropata”, como nas acima transcritas, e nos poemas que constituem a primeira e a última parte do livro, o eu-lírico, ao narrar sobre Nick, desenha transversalmente o poeta/narrador como alguém de influência e autoridade (“recuava a meu pedido”), que não apenas narra a história, mas é dotado de meios suficientes (a linguagem poética/lírica) para tratar da complexidade da condição humana, o que é coerente com o discurso de Tolentino em defesa da supremacia da poesia, uma arte capaz de traduzir o paradoxo humano e conduzir ao processo de autoconhecimento.

Em “O narrador confessa ter a simbiose de almas” (1996c, p. 57), a ligação do narrador com o personagem narrado é confirmada. Denunciando sua relação de proximidade e cuidado com Nick, a quem chama de “meu Numeropata” (1996c, p. 57), o narrador, na segunda parte do livro, “Os delírios da cela”, de onde foi retirado o trecho de “O espectro da rosa”, usa o recurso das aspas para dar a ilusão do discurso direto, como se o narrador passasse a voz para o Numeropata (o Minotauro, Nick) e se tornasse seu ouvinte. Nos 30 poemas em que “Fala o Minotauro” (1996c, p. 55), há uma diferença de dicção em relação às demais partes – mais racional e descritiva na primeira e última, mais expressiva e patética na segunda¹⁴² –, por mais que seja ainda o poeta/narrador aquele que mimetiza a voz, ela apresenta outra forma de poetizar: mais lírica, menos descritiva, mais pessoal e, sobretudo, independente. Como faz em *As horas de Katharina*, ao dar uma voz e biografia para a freira Katharina que escreve, através do poeta, seu livro de horas.

Tolentino diz que Nick era “uma alma incapaz de traduzir seu tormento em diálogo” (TOLENTINO, 2016b) e só a poesia permitiu-lhe “nela entrar e dela extrair [...] mais que um poema, uma metamorfose” (TOLENTINO, 2016b). O poema ao qual Tolentino se refere (“uma elegia ia sendo tecida”) é o próprio *A balada do cárcere*¹⁴³; a metamorfose diz respeito à transformação mesma que a linguagem (“desanuviava o espelho/da linguagem”) é capaz de realizar no homem, no caso de Nick.

¹⁴² Como bem aponta o crítico literário Jessé de Almeida Primo: “a primeira e a terceira pertencem a do narrador, que é sempre objetiva, descritiva (“Era o 212!/ Voltava a cara, ou as costas,/ se alguém o chamava Ambrose”); a segunda parte, pertence ao Numeropata, à alguém tomado pela loucura (“... E a letra dela,/ a primeira, me busca e me martela/ ouvido adentro a mesma despedida”)

¹⁴³ Não podemos esquecer que durante o período em que esteve preso em Dartmoor, Tolentino escrevia poemas a lápis nos chamados de *Indexed book*, entregues aos detentos. Neles, há projetos de livros e diversos poemas, alguns inéditos.

Em entrevistas, Tolentino aponta para a transformação do homem desumanizado em número (“212”) que, depois de ser alfabetizado e de ter contato com a poesia, torna-se psicólogo e encontra a sua redenção. A narrativa extraliterária que Tolentino cria sobre sua experiência de prisão confirma o caráter soteriológico da poesia presente em *A balada do cárcere*. Assim, o livro não apenas realiza um percurso histórico pela cultura do ocidente, mas também conta a história da angústia e transformação de Nick para, por meio dela, nos apresentar a história de outro prisioneiro que sendo poeta: “Ia abrindo portas da sensibilidade àquela gente rude.” (TOLENTINO, 2016b), ou seja, a história de Tolentino, que se figura como um poeta mentor que, através das potencialidades da poesia, conduziu seus companheiros de prisão a uma espécie de salvação por meio da poesia¹⁴⁴. Tolentino, em uma entrevista concedida a Hugo Studart, diz que

Há situações extremas, como a do encarceramento ou da iminência da morte, em que a criatura se confronta com questões fundamentais. Então caem as máscaras e a introspecção torna-se inevitável. Essa solidão é produtora de poesia, ou de desespero (TOLENTINO, 2016b).

Os poemas de *A balada do cárcere* transfiguram a prisão em um momento de autoconhecimento e figuram o poeta de prisioneiro em mentor, que salva os detentos da escuridão, da ignorância e, por meio da poesia, os tira do desespero. Nas entrevistas, Tolentino apresenta versões para sua prisão também atribuindo à história uma entonação de entrega e altruísmo:

As acusações eram absurdas, de tráfico para cima. Eles queriam provar que eu induzia meus alunos ao consumo de drogas. Eu vivia um sincero drama ético. Estava dividido entre o impulso de me defender, por medo da prisão, e o desejo cristão de assumir a culpa e purgar meus erros. [...]A todas as acusações eu respondia: “guilty” (culpado). O juiz chegou a lembrar que eu estava assumindo a culpa por fatos que ocorreram quando eu sequer estava no país. E eu ‘guilty, guilty, guilty’. Realmente me achava culpado e talvez quisesse ser imolado (TOLENTINO, 2016b).

Um documento da prisão (Fig. 10)¹⁴⁵ doado por Chris Miller ao Fundo Bruno Tolentino, nos mostra que Tolentino realmente se declarou culpado, porém o depoimento que

¹⁴⁴A biografia de Tolentino e suas entrevistas trazem a informação de que durante seu período de reclusão em prisões do Reino Unido, Tolentino ministrou oficinas de criação literária. Conforme Hugo Studart: “Sua oficina tinha 49 alunos permanentes chegou a ter 80 voluntários – havia 700 presidiários. Quase todos os participantes terminaram transferidos a condições carcerárias melhores ou conseguiram que suas sentenças fossem encurtadas.” (2016). Sabemos pelo material consultado no CEDAE que existiram oficinas literárias nas prisões do Reino Unido, mas não temos comprovações de que alguma delas tenha sido ministrada por Tolentino.

¹⁴⁵ Encontrado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT). Tradução: Estou escrevendo para informá-lo sobre o resultado do julgamento no assunto acima. No Tribunal da Coroa de Isleworth, o Sr. Duque e o Sr. Montoya foram considerados não culpados de conspirar para importar cocaína para o Reino Unido, porém o Sr. Tolentino se declarou culpado de conspirar com outras pessoas para importar cocaína para o Reino Unido. A quantidade de cocaína envolvida foi de pouco mais de 1 quilo e teve um valor de rua superior a 200.000,00 libras. O Sr. Tolentino foi condenado a 11 anos de prisão em 3 de maio último. Gostaria também de aproveitar esta oportunidade para pedir sua ajuda com este assunto. Tais casos nunca são fáceis de lidar, mas a colaboração

o próprio Miller prestou à polícia atesta que, ao contrário do que Tolentino faz parecer, ele realmente traficava drogas¹⁴⁶. Miller encerra seu depoimento afirmando: “Tenho certeza de que é um traficante de drogas e faz algum tempo.” (tradução nossa)¹⁴⁷

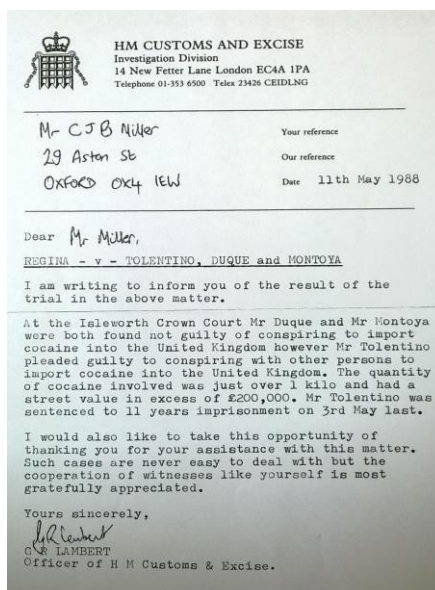


Fig. 10: Documento da prisão.

Para Hugo Studart,

Tolentino estava tentado a repetir na própria alma uma das mais belas páginas da história, o julgamento de Sócrates. O velho filósofo fora acusado de corromper a juventude ateniense com suas ideias e hábitos excêntricos. Em vez de se defender, provocou a ira dos jurados e acabou condenado a tomar cicuta. Tolentino optou por escrever sua própria apologia (STUDART, 2016b).

Em outra entrevista, Tolentino afirma: “fiz inúmeros amigos no submundo, troquei a universidade pela cadeia e de ambas saí com um nome limpo, pois nunca tive nada a ver com o crime organizado, muito menos com a versão dele que assola a República das Letras” (2003, p. 35). Na versão de Tolentino, ele é o Toly-tot, a quem, no seu primeiro aniversário na cadeia, os presos o presentearam com “um versinho: ‘Alguns gostam de calor, / alguns não gostam,/mas todos gostam de Toly-tot’”¹⁴⁸

Leonor Arfuch observa que “Entre os territórios biográficos que a entrevista conquistou, há um privilegiado: os escritores [...] aqueles que trabalham com palavras, que podem inventar vidas – e obras –, e aos quais, paradoxalmente, se solicita o suplemento de outra voz” (ARFUCH, 2010, p. 209). As profusas entrevistas concedidas por Tolentino

de testemunhas como você é muito bem-vinda.[...]

¹⁴⁶ Voltaremos a essa questão no subcapítulo “A biografia ficcionalizada: *Das Booty*”.

¹⁴⁷ “I rather believe the that be is a drug-smuggler and has been ofr some time.”. Trecho do depoimento de Chris Miller em 1987, depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁴⁸ “Some like it hot,/ some like it not,/ but everybody likes Toly-tot!”. Disponível em <<http://studart.blog.br/index.php/quando-deus-chama-um-poeta/>. Acesso em jun. 2017.

suplementam sua obra literária e investem numa imagem de si por meio da relação vida-obra que aponta para um retorno em direção do autor ao tentar orientar a percepção de que o autor e sua experiência são imprescindíveis para o fazer poético.

Essas dimensões atravessadas (a da tradição, a da poesia, a do homem, a do poeta) fazem de *A balada do cárcere* uma homenagem à linguagem poética, sem perder de vista a experimentação estética e a experiência individual, observada, vivida e também ficcionalizada. A “condição humana – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade” (BRITTO, 2000, p. 130) – está lá, garantida por Nick e seus “delírios da cela”, como estão lá também sua proposta literária de poesia como autoconhecimento e o repertório de memória individual de Tolentino e sua dupla experiência de banimento: o exílio e a prisão.

O *eu* presente em “O Numeropata” e em “Um prelúdio” é um *eu* poeta/narrador que figura Tolentino como “um poeta de poetas” (JABOR, 1998, p. 90), o poeta salvador, mentor e mestre, que apresenta a experiência da prisão como algo revelador e transformador assim como a própria experiência poética. Por meio da ficcionalização de sua biografia, Tolentino autofigura-se como o poeta que salvou os detentos da ignorância. Um *eu* que muito se aproxima da própria atuação de Tolentino no campo nos anos 90¹⁴⁹, quando se colocou como o poeta exilado que retorna para salvar o “jovem artesão do verso no pórtico do novo milênio” (1998, p. 64) e realizar a “diretas já” na “República das letras”¹⁵⁰ (TOLENTINO, 1996a, p. 7).

4.3 “No Xangrilá da abstração”

[...] busquei entender como e por que tudo quanto se propõe a traduzir o mundo – o mundo-como-tal, a opacidade, os dados brutos do real – numa exatidão de teorema termina por conceitualizá-lo até o desfiguramento, esvaziando-o de todo sentido para situá-lo além dos cinco sentidos, no Xangrilá da abstração [...].
(TOLENTINO, 2002a, p. 20)

Premat, ao falar sobre Borges, diz que “a primeira imagem de autor em seu trabalho será a de um eu heroico¹⁵¹” (2009, p. 68-69, tradução nossa). Podemos dizer que o “primeiro Tolentino” também correspondia à construção de um *eu* heroico, no caso tolentiniano esse *eu*

¹⁴⁹ Conforme terceiro capítulo desta tese.

¹⁵⁰ O prefácio e posfácios de *A balada do cárcere* apresentam um discurso crítico e polêmico que reafirma posições de Tolentino contrárias ao Concretismo e acerca da separação entre letra de música e poema (SILVA, 2016, p. 118-121).

¹⁵¹ “la primera imagen del autor en su obra será la de un yo heroico”

era o que se colocava em risco¹⁵² ao falar de agentes que já gozavam de prestígio no campo literário brasileiro, ao mesmo tempo em que apresentava uma obra *fora* do catálogo com poesias de viés religioso (*As horas de Katharina*) e de viés satírico (*Os sapos de ontem*). Em seu discurso extraliterário, nos anos 90, Tolentino se voltava mais para criticar o outro e contestar suas escolhas estético-literárias, colocando-se como um confrontador do estabelecido, como vimos nas várias lutas simbólicas que empenhou.

Mas, se nos primeiros anos da década de 90, Tolentino deu início a seu discurso polêmico efusivo, investindo na conquista de um espaço no campo literário brasileiro no qual não atuava diretamente desde a década de 1960, ao longo dos anos 2000, sua atuação sofre modificações. Com estilo “supreendentemente zen” (COSTA, 2003, p. 6), o poeta passou a se apresentar como “Bruninho paz e amor” (TOLENTINO *apud* COSTA, 2003b, p. 6), regendo uma reorientação de sua figura pública, que não negava o beligerante do primeiro momento, mas trazia novas maneiras de conduzir seu discurso crítico.

O “segundo Tolentino” não contradiz o primeiro, mas dá outra máscara a sua figuração de autor ao promover uma mudança de tom, do polêmico ao filosófico, do escrachado ao austero. Outra mudança é que os textos publicados por ele nos anos 2000 tentam fundamentar melhor suas bases, voltando-se mais para as questões de sua própria poesia, seu próprio “drama da razão” (TOLENTINO, 2002a, p. 43). Os textos fogem à superficialidade das resenhas e ensaios jornalísticos e ganham um fôlego filosófico-reflexivo, demonstrando seu maior empenho em definir as bases de sua “Lição de modelagem”. Não queremos dizer com isso que ele abra mão de sua beligerância, mas sim que a pratique de forma mais diluída e indireta, por isso menos ostensiva. À figuração de poeta polêmico sucede-se à de poeta pensador que “lutava por uma filosofia da forma” que lhe “permitisse exercer sem má consciência o grave, o difícil ofício da *poiesis*” (TOLENTINO, 2002a, p. 16), do qual o livro-monumento *O mundo como Ideia* é produto e modelo.

Escrito ao longo de 40 anos (1959-1999), *O mundo como Ideia* encontra-se na esfera do inclassificável. Ao mesmo tempo em que apresenta uma série de poemas inéditos, como os 101 sonetos de “A imitação da música” (TOLENTINO, 2002a, p. 385-443), reproduz outros tantos de diversos livros, como o poema “Ao Divino Assassino” (2002a, p. 244-249), apresentado primeiramente na segunda edição do livro *Anulação e outros reparos*. Os poemas dos livros que lançou na Inglaterra, *About the hunt*, e na França, *Le vrai le vain*, também marcam presença, além de diversas traduções, como “O abismo”, “O inimigo” “Os Faróis”,

¹⁵² Como vimos no segundo capítulo, o poeta *recém-chegado*, ao confrontar determinadas regras já estabelecidas e agentes em processo mais avançado de consagração, pode sofrer sanções e ser excluído do campo.

chamados de “Três líricas de Baudelaire” (2002a, p. 102-102) e versões, como “Una arte toda sua” (2002a, p. 263-264), baseada no poema “*One art*”, de Elizabeth Bishop. Todos esses elementos fazem de *O mundo como Ideia* uma miscelânea de poemas (inéditos, reproduzidos, reescritos, traduzidos, parafraseados) com ares de coletânea, como o próprio Tolentino reconhece no ensaio “X. Evoi” (2002a, p. 87).

Outro elemento que chama a atenção no livro é o conjunto de ensaios críticos que servem de prefácio à edição, constituindo mais de 70 páginas, que, para Alcir Pécora, são “10 ensaios que nada acrescentam ao livro” (PÉCORA, 2003, p. 14). Para Felipe Simas, no entanto, “se há um trabalho crítico imprescindível para a compreensão da obra de Bruno Tolentino, este trabalho foi-nos entregue pelo próprio autor e deve ser considerado como um ponto de partida para qualquer análise de sua obra.” (SIMAS, 2010, p. 22). Para nós, o trabalho crítico de Tolentino não serve apenas como farol para a leitura de sua obra poética, assim como sua intervenção polêmica, mas também como instrumento de análise da construção de sua autofiguração como poeta. A existência desses textos aponta para pretensão de Tolentino de orientar a leitura de sua produção e a afirmação de Simas mostra o alcance da interferência torentiniana na recepção crítica de sua obra.

No primeiro ensaio que introduz *O mundo como Ideia*, “O cego nu: um exórdio”, Tolentino diz que “O poeta não é *maître à penser* e este livro não pretende configurar mais uma teoria, antes testemunha de uma resistência a tentações desse tipo de que seu autor tampouco foi poupado.” (TOLENTINO, 2002a, p. 21) e afirma que o ensaio é um “mero convite” (2002a, p. 21) à leitura, mas paradoxalmente acaba por produzir, senão uma teoria no sentido mais acadêmico do termo, pelo menos os princípios fundamentais de sua arte, uma série de conhecimentos que tentam explicar não de forma simples sua postura crítica. Como Tolentino mesmo afirma, os ensaios visam “facilitar ao leitor o acesso às linhas mestras do livro.” (TOLENTINO, 2002a, p. 20). Escritos em primeira pessoa, os ensaios são também “escritas autobiográficas” (MOLLOY, 2003) que apontam para escolhas estético-literárias, os dilemas enfrentados, suas leituras e perplexidades.

[...] enquanto eclodia um dos mais altos e pungentes momentos da provada lírica europeia, Theodor Adorno andara se perguntando como seria possível fazer poesias depois de Auschwitz... Eu exultava e ria a bandeiras despregadas! Ria e relia em voz alta toda aquela obra-prima, até que outra vez sombrio, de teimoso retornava a Berdiaëff e a Kierkegaard (2002, p. 29).

O trecho acima, retirado do segundo ensaio “O belo inteligível”, mostra-nos o poeta e sua experiência de leitura, por meio da qual Tolentino compõe um “museu textual”, no qual “o ‘eu’ pode ser afirmado e, nesta afirmação, constituir seu autorretrato” (ROUX, 2015, p.

205, tradução nossa)¹⁵³. Quando pretende conceber sua *filosofia da forma*, o poeta se autografa, comunicando não só as bases sobre as quais ergueu sua obra literária, mas também apresentando elementos que colaboram para que a recepção construa uma possível imagem de si como poeta. Por mais que tenha consciência de que o “O poeta não é um *maître à penser*”¹⁵⁴, ele investe numa ideia de poeta relacionada à poesia do pensamento. Tal investimento se dá em suas aulas, em que chega a afirmar que “[Manuel Bandeira] dizia que Drummond estava felicíssimo por ter alguém [no caso o próprio Tolentino] que levasse adiante aquela poesia do pensamento que ele fazia”¹⁵⁵. E está presente também em seus ensaios introdutórios, nos quais não escreve especificamente sobre o fazer poético, mas se empenha numa luta contra “as tiranias tentadoras do conceito” (TOLENTINO, 2002a, p. 87), demarcando ainda um vocabulário que remete à disputa, à beligerância, como pode ser encontrado no primeiro ensaio: “livro-arena”, “arena”, “digladiar”, “lutava” (2002, p. 16). Ou mesmo em sua própria poesia, na qual as palavras conceito e ideia não aparecem apenas como assunto, mas enquanto problematização, assim como outras palavras que a elas se referem, como medusa, medusificação, marmorização, mumificação, sistema de ideias, Dama Ideia, mundo-como-ideia que podem ser encontrados recorrentemente em sua obra literária, metaforizando sua postura teórico-crítica¹⁵⁶.

Não apenas nos ensaios, mas também nos poemas, como o “Livro último” de *O mundo como Ideia*, denominado “A imitação da música”, o Tolentino que emerge é o poeta pensador, autografação que tanto é revelada ao assumir a crítica de sua própria obra quanto está implicada em seu fazer poético, que se insurge contra a conceitualização do mundo: 37. “Ah, leitor que idolatras o conceito,/Também eu o aprendi a amar na escola!” (2002, p. 407); 39. “A mente é uma colmeia de noções” (2002, p. 409); 65. “(quase) à sereia fria do conceito” (2002, p. 423); 76. “As gesticulações do desespero//ou do Ideal vão conquistando a terra,/galgando o céu, e uma arte que não erra/porque não sofre pinta uma quimera” (2002, p. 428).

¹⁵³ Esto significa que a través de sus lecturas, de las citas de textos y de autores, Borges logra componer un “museotextual” donde el “yo” puede afirmarse y, em esta afirmación, constituir su autorretrato. (ROUX, 2015, p. 205).

¹⁵⁴ A figura do *maître à penser* é a do filósofo ou intelectual que atua como uma figura pública convocada muitas vezes a se pronunciar sobre assuntos os mais diversos e por meio de seu pensamento acaba por influenciar um amplo público.

¹⁵⁵ Trecho da Aula XI, de Tolentino, arquivada no Fundo Bruno Tolentino, (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁵⁶ Em “A imitação da música” 86, Tolentino diz: “Que fazer deste mundo quando a arte/(que o não afirma, é certo, mas sugere-o)/acaba por dizer que no mistério,/no invisível, o mundo não tem parte?” (TOLENTINO, 2002a, p. 434, grifo nosso).

Para o poeta, todos aqueles dominados pelo conceito estariam no “Xangrilá da abstração¹⁵⁷” (2002, p. 20), um lugar de encantos e ilusão onde vai parar tudo o que se “propõe a traduzir o mundo numa exatidão de teorema que termina por conceitualizá-lo [...]” (2002, p. 20).

Inspirados principalmente no pensamento do poeta e crítico francês Yves Bonnefoy¹⁵⁸ – a quem Tolentino chama de mestre e para quem “a poesia é uma intensificação de nossa relação com os outros e com o mundo. É uma busca do imediato, com o saber encerrado nessa proximidade, mas um saber que não pode ser reduzido às redes de significação que são os domínios da filosofia.” (2006, p. 3) – os ensaios e muitos dos poemas de *O mundo como Ideia* se empenham na defesa do que chama de “mundo-como-tal”, ou seja, o acesso ao mundo sem a interferência das “muralhas de conceitos” (2002a, p. 35), que insistem em intermediar nosso contato com “os dados brutos do real” (2002a, p. 20), desfigurando-o. Estar no “Xangrilá da abstração” seria, então, nem perceber que se está trocando o mundo-como-tal pelo mundo-como-ideia, um mundo limitado e reduzido, mediado por conceitos que “paralisam o prazer” (2002, p. 24).

Tolentino, enquanto poeta pensador, coloca-se contrário às teorias que tentam substituir a experiência do ser-no-mundo, assim como aquelas que se interpõem entre o sujeito e a experiência estética, trocando-a por um “jogo de conceitos” (2002a, p. 17) que resulta na substituição da “intuição do ser pelo número” (2002a, p. 39) e da substância pela ideia. O pensamento que atravessa os textos preliminares de *O mundo como Ideia* retoma e adensa o discurso crítico de Tolentino, divulgado antes em sua atuação polêmica no campo literário brasileiro, tanto por meio de suas intervenções no jornalismo cultural quanto por meio de sua obra poética. Escrito ao longo de 40 anos, *O mundo como Ideia* se apresenta como o zênite do programa poético tolentiniano, que o poeta qualifica como um “projeto em mim”, uma *ars poetica*, um “arrazoado em defesa do real” (2002, p. 87).

¹⁵⁷ Xangrilá, ou Shangri-la, é uma cidade fictícia criada por James Hilton em seu livro “Horizonte perdido” (1933), uma espécie de paraíso perdido, inspirado em Shambhala. Situada entre muitos desfiladeiros do Tibet, a bela cidade é um local de difícil acesso, poucas pessoas conhecem o caminho entre as montanhas, o que significa que aqueles que são levados até lá não possuem a possibilidade de sair de lá, a não ser que sejam guiados. No romance de Hilton, as personagens que fugiam da guerra sofreram um acidente aéreo e foram socorridos por lamas que as levam para Xangrilá. Todos são muito bem recebidos, mas a recepção amistosa e benevolente não os tira da condição de “prisioneiros” daquela terra oculta, sedutora e repleta de promessas. Essa cidade acolhedora, mas ao mesmo tempo ilusória, materializaria o mundo-como-ideia, segundo o argumento de Tolentino.

¹⁵⁸ Nos documentos de Tolentino arquivados no CEDAE, está um recorte de jornal de 10 de setembro de 2006, do “Caderno Mais”, do jornal *Folha de São Paulo*, sobre Bonnefoy: “Mais importante poeta francês vivo, Yves Bonnefoy fala da relação com a pintura, defende o papel da crítica e diz que sua função é descobrir a verdade”. Vale frisar também que, ao longo dos ensaios, Tolentino se refere repetidas vezes ao poeta francês. Há inclusive poemas nos quais o cita, como “O jogral encantado” (TOLENTINO, 2002a, p. 287).

Na prática, esses ensaios fundamentam especulativamente sua postura antiformalista, antimarxista, antiestruturalista, antivanguardista, antidesconstrutivista, mesmo sem citar diretamente nenhum desses “ismos”, ao contrário do que faz de forma reiterada e explícita em sua produção polêmica. O poeta polemista e o poeta pensador são faces da mesma moeda. Juntando o quebra-cabeças, todos os “ismos” para Tolentino são formas de ceder às “malhas infernais da Dama Ideia” (2002, p. 78), como as que ele chama de “utopias formalistas” (2003d, p.1). As teorias seduzem e aprisionam agindo de forma totalitarista, uma vez que funcionam como uma patrulha, como se a arte tivesse que ser realizada de determinada maneira para atender a anseios que nem sempre são os anseios de seu produtor, provocando uma indesejada inversão entre os fins e os meios. O ponto de vista torentiniano dialoga com pressupostos críticos atuais presentes em livros como os de Todorov, *A literatura em perigo* (2007), e de Gumbrecht, *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura* (2011).

Depois de se tornar um dos nomes de referência do Estruturalismo, Todorov passou a defender a ideia de que a imanência estruturalista fez com que triunfasse “uma concepção absurdamente reduzida do literário” (2009, p. 77), colaborando para o afastamento entre a obra literária e o mundo. Para ele, “O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero.” (TODOROV, 2009, p. 77). Em seu livro, essa nova postura se soma a afirmações do tipo: “A função da literatura é criar, a partir do material bruto da existência real, um mundo [...] mais verdadeiro” (2009, p. 66) e “Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo.” (2009, p. 23) ou ainda “a imanência estruturalista afasta a obra literária de toda relação possível que ela possa ter com o mundo, com o real, com a vida” (TODOROV, 2009, p. 8).

Gumbrecht, por sua vez, supera, sobretudo, o desconstrutivismo e os estudos culturais, e parte do pressuposto de que “Em termos conceituais, tudo fica mais complicado” (2014, p.16). Ele nos propõe uma terceira via: ler em busca do *Stimmung*, grosso modo, da sensação. Sobrepor a sensação à interpretação seria valorizar a experiência imediata da obra literária. Ou seja, uma experiência de leitura que deve se dar sem a mediação dos conceitos/teorias que leem as obras “como se elas se propusessem enquanto alegorias de argumentos ou agendas filosóficas.” (GUMBRECHT, 2014, p. 25). Sua particularidade é que para ele a arte não busca a verdade, a arte existe enquanto *presença* e não representação.

Poderíamos evocar ainda outros exemplos dessa postura anticonceitual na literatura brasileira, como o poema “Exorcismo”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual o poeta cita diversos conceitos próprios da teoria estruturalista (tropos, semema, vocóide, leitura sintagmática etc.) seguidos da expressão latina “*Libera nos, domine*”, que significa, livrai-nos, produzindo uma crítica a métodos e teorias que sobrecarregam o contato do leitor com o texto literário. Outra postura que dialoga com a de Tolentino é a do crítico Antonio Candido, quando afirma que

Não posso aproximar-me da poesia, como crítico, sem sentir um certo constrangimento. Por que, para fugir de uma certa crítica detestável de impressões vagas e de tiradas sem sentido, o crítico vai se esforçando por se exprimir em conceitos, que são o resultado de análises em que o seu esforço foi – por mais que não o quisesse – o de intelectualizar as emoções (1994, p. 135).

O que os une é a “recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia” (TODOROV, 2009, p. 69). Ou seja, todos apresentam como ponto de intersecção o colocar-se contra a substituição da literatura/arte pelas teorias/conceitos. Suas posturas apresentam, entretanto, nuances próprias. Cândido confessa o constrangimento, mas não nega a teoria, vendo-a como uma forma de fugir à crítica impressionista. Gumbrecht propõe uma postura não-hermenêutica, advinda de uma leitura à procura do *Stimmung*, da imediatez da experiência, mas se coloca à espera de uma “nova teoria da literatura que trouxesse um verdadeiro desafio intelectual ou institucional” (2014, p. 9). Todorov defende que “Todos os ‘métodos’ são bons, desde que continuem a ser meios, em vez de se tornarem fins em si mesmos” (2009, p. 91). Assim, Todorov, Gumbrecht e Candido parecem admitir a teoria em certa medida. O discurso de Tolentino se manifesta de maneira mais intransigente, no sentido de prescindir da teoria em todos os níveis. Mesmo com diferentes modulações, todas essas posturas mostram que os ensaios de *O mundo como Ideia* não estão sozinhos e refletem uma preocupação presente em obras que os antecederam e em obras mais recentes, de nomes influentes e do mundo acadêmico nacional e internacional.

Esse discurso crítico de Tolentino foi retomado de forma mais inteligível em várias matérias e entrevistas nos principais jornais do Brasil, os quais reproduziram a imagem do poeta pensador que dedicou quase toda uma vida na elaboração de seu livro, uma “súmula da poesia-ensaio” (MACHADO, 2002, p. 12). Delas cabe destacar “A desconstrução do mundo ideal”, de Cassiano Elek Machado, para o caderno “Ilustrada”, do Jornal *Folha de São Paulo*, na qual Tolentino sintetiza o embate que perpassa seu livro-arena: “Essa preferência pelo ideal, em vez do real, que torna tudo tão mais fácil, aparentemente, mas falsifica tudo, é o eixo da questão toda” (2002b, p. 12).

Nessa entrevista, ao se figurar como o “Bruninho paz e amor”, Tolentino situa seu livro como “um livro para o amanhã, para um país que passa a se formar” e acrescenta “Não digo que a esperança venceu o medo, mas certamente venceu a canalhice” (2002b, p. 12). Apesar de “Frequentemente taxado de ‘de direita’” (MACHADO, 2002, p. 12), não só parafraseou slogan da campanha presidencial de Lula, mas também anunciou seu voto nele, e finalizou sugerindo: “Vamos refazer tudo outra vez. Vamos apostar no Lula.” (TOLENTINO, 2002b, p. 12). Tolentino aproveitou o momento para desvelar a independência de seu pensamento de qualquer imposição político-partidária, a qual não deixa de constituir mais uma idealização do mundo, postura que sugere uma coerência com seu discurso contra o mundo-como-ideia, revelando-se como um “espírito livre” (2002a, p. 87). Essa entrevista, enquanto um momento autobiográfico, aponta “para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico da autoria [...]” (ARFUCH, 2010, p. 212).

As afirmações de Tolentino dadas à *Folha de São Paulo* vêm se unir às de outra entrevista bastante reveladora, publicada no ano seguinte, em 2003: “O amante do risco e das ideias” com o subtítulo: “Bruno Tolentino lança livro polêmico onde pensa poeticamente a arte e o mundo”. Concedida a José Castelo e publicada no caderno “Prosa e Verso” do jornal *O Globo*, nela Tolentino afirma que “A Dama Ideia não é de esquerda ou de direita. Sua alteza está sempre acima dessas e doutras regrinhas de seus títeres, tudo que lhe importa é que o louco enlouqueça os outros.” (TOLENTINO, 2003d, p. 1). Ainda nela, autoproclama-se “poeta-pensador” (2003d, p. 1) e, ao ser perguntado sobre o “milênar conflito entre razão/real e imaginação/ideal” (CASTELO, 2003, p. 1), amplia seu discurso para outros alcances:

E o homem-bomba cabe lindamente nesse cenário, é a parte ‘heroica’ dele; em nome de Alá, da Liberdade, do Hedonismo ou do Progresso, quem manda neste tipo de mundo é a Dama Ideia. [...] Nem outra coisa foram as ideologias todas, Fascismo, Comunismo, Nazismo, Positivismo, Existencialismo, Estruturalismo, Desconstrutivismo, Maneirismo, Minimalismo... (2003d, p. 1).

Ainda que pareça confuso relacionar essas questões diversas, para Tolentino, o que une todas elas é a existência de uma ideologia que lhe serve de lastro e justificativa. Crítica que lembra também as ofensivas de José Guilherme Merquior, pensador ao qual, além de Bonnefoy, as posturas de Tolentino são tributárias. No seu quarto ensaio, “A sombra da carne e o drama da razão”, Tolentino admite que foi sempre pouco inclinado à “nitidez didática” (2002a, p. 45), entrevistas como essas constituem um artifício para esclarecer um pouco mais sobre o que os ensaios especulam e o que as poesias sugerem, revelando uma mudança de postura: se nas entrevistas e ensaios/resenhas nos primeiros anos de retorno ao campo literário

brasileiro, Tolentino ocupava-se mais em falar belicamente do outro, autofigurando-se obliquamente (MOLLOY, 2003^a, p. 121), em suas entrevistas e ensaios dos anos 2000, suas polêmicas surgem de forma secundária e amena, sendo, até mesmo, por ele desqualificadas:

[...] no fundo, a estridência, mesmo a serviço da presumida justiça de uma causa, ainda é um sinal da sempre ávida vulgaridade da alma. Felizmente, não creio tanto assim em doutos bate-bocas, e minha poesia, certamente, não tem nada a ver com isso. O espantoso é que ela sobreviva a tanta histrionice [...] (TOLENTINO, 2003d, p.1).

Esse gesto de reprovação dos “doutos bate-bocas” é uma tentativa de reescrever sua imagem de poeta. Embora os ensaios pretendam introduzir o leitor a uma *filosofia da forma*, ou seja, as bases da produção poética de Tolentino, muito do que se encontra neles diz respeito ao poeta e não estritamente à sua obra. As entrevistas reforçam essa ideia.

Nos anos 2000, tendo acumulado capital simbólico, maior reconhecimento no meio literário, já não havia sentido continuar a demarcar e atacar seus antagonistas do modo como fazia nos anos 90. Cabia-lhe mudar suas tomadas de posição, agora abrandando seu discurso que, embora tenha se mantido crítico e coerente com o do Tolentino *recém-chegado* e o do polemista, passava a figurar um poeta envolvido em um combate consigo mesmo e com o seu fazer poético, o que a nosso ver implica outro movimento de legitimação de princípios poéticos de sua obra: “No livro-arena [*O mundo como Ideia*], digladiava-me de encontro às minhas dúvidas mais íntimas, mais irredutíveis [...] não vivi exatamente infenso às sereias da Ideia, longe disso.” (TOLENTINO, 2002a, p. 16).

Tolentino autofigurava-se como estando diante de um paradoxo, justificado pelo imprescindível “drama da razão”, pois a “A verdadeira realidade é uma mistura de beleza e feiura, de palidez e luminosidade.” (TODOROV, 2009, p. 87) sem a qual “a arte não passa de uma farsa orgulhosa e a vida a sua primeira vítima” (TOLENTINO, 2003, p. 1). Seus ensaios, por sua vez, externam outro paradoxo, pois se não apenas introduzem, mas também iluminam a leitura dos poemas, acabam por servir como uma teoria, que intermedeia o contato do leitor com a obra literária, realizando justamente aquilo que combate. Diríamos ainda que mais do que clarear o entendimento do poema, os ensaios (ou o discurso que os atravessa) parecem repisados pela produção poética, pois versos como “A Ideia é uma perfeita construção/sem falhas da vida, é como a chave” (2002a, p. 403), põem o leitor em contato com a tese de Tolentino e o incita a formulá-la, assim como o poema 35 de “A imitação da música” sugere:

A arte vazia do intelecto privo
por orgulho do drama da razão,
diz-se “conceitual”; sendo uma noção

que mumifica o coração mais vivo
numa paralisia sem motivo,
um simulacro, uma alucinação
que oprime, diminui. O olhar altivo
de quem pinta essa lúgubre ilusão
deixa de lado a vida e faz de um quadro
o molde de um reduto pendurado
ao gancho oracular da ideologia.
Coitado desse olhar de régua-e-esquadro!
Quem não se perde nunca se extravia,
abre um caminho desencaminhado...

(TOLENTINO, 2002a, p. 406)

No poema 37, comunica “Ah, Leitor que idolatras o conceito,/Também eu o aprendi a amar na escola!” (TOLENTINO, 2002a, p. 407). Os sonetos de “Imitação da música” não apenas propõem o embate contra as ideologias, mas também uma forma de metaforizar e purgar as próprias angústias do poeta: “Houve sempre em mim esse problema entre aceitar o real, verificar a realidade tal como ela é, o mundo como tal e essa atração pelo mundo como Ideia. Este é um livro auto-antídoto. É a história de uma diagnose e cura” (TOLENTINO, 2003a, p. 36). É a história de diagnose e cura do poeta, relacionando pensamento e criação poética, o que localiza o processo de elaboração do livro como um processo de autoconhecimento do poeta, base de publicações como *As horas de Katharina* e *A balada do cárcere*, e ao mesmo tempo figura Tolentino como o poeta pensador que reflete sobre si, sobre a arte em geral e sobre o fazer poético.

4.4 A forma maldita

poeminha-minuto
(para ir de encontro às leis do grupo)

eu te chamarei de sacana porque tenho
ciúmes dos catorze versos que você fez
neste fim de semana.
(CESAR, 2013, p. 333)

O livro *O mundo como Ideia* é definido por Tolentino como um “rascunho paralelo” (TOLENTINO, 2002a, p. 16) do conjunto de sua obra. Formado não apenas pela seção “Imitação da música”, mas também pelo Livro primeiro: “Lição de modelagem” e pelo Livro segundo: “Lição das trevas”, *O mundo como Ideia* se apresenta como produto de reflexões realizadas ao longo de anos de produção poética. Composto para externar o resultado de uma

experiência, um ensinamento, o livro é o marco da “poesia pensadeira”¹⁵⁹ tolentiniana. Vários poemas do livro estabelecem contrapontos com filósofos, pintores¹⁶⁰ e poetas, como Platão, Aristóteles, Pascal, Kant, Mallarmé, Ungaretti, Botticelli, Rimbaud, Drummond, Bandeira, Cecília Meireles etc. O soneto é uma das formas poéticas privilegiadas para realização desses diálogos, por meio dos quais manifesta de forma mais contundente um discurso crítico-filosófico e lança as bases para sua figuração de poeta pensador.

Em uma de suas aulas, ao analisar o “Soneto de intimidade”, de Vinicius de Moraes, Tolentino acaba por salientar potencialidades do uso do soneto, chegando à conclusão de que “não há como dizer que [Soneto de intimidade] não era um poema moderno e não há como não reconhecer um soneto parnasiano em alexandrinos. Vinicius combinou a ‘forma maldita’ com o conteúdo desejado por todos”¹⁶¹ (grifo do autor). Para o poeta, num momento em que o soneto havia sido praticamente abolido do campo literário brasileiro, Vinicius de Moraes mostra que é possível fazer soneto, e mais que isso, reinventá-lo. Ao continuar seu exame, afirma:

Vinicius nunca mais escreveu em soneto alexandrino¹⁶², mas decassílabos, os quais escrevia com facilidade. Mas faz esse como se quisesse demonstrar que não há proibições para a inspiração e para o saber fazer. Portanto, a bobagem de que se deva fazer de um modo e não de outro, serve apenas para poetas fracos (grifo nosso).

A fala de Tolentino não é uma defesa apenas do soneto, mas uma defesa da *liberdade* de composição. Pode soar contraditório falar de liberdade em se defendendo o verso regular, mas a liberdade à qual nos referimos não é no sentido de libertar o verso da métrica ou de outros padrões formais, mas das prerrogativas de manifestos poéticos e seus protocolos de produção. O discurso de Tolentino é também uma tomada de posição que defende que o poeta escreva da maneira que lhe aprouver, libertando-o daquilo que ele chama de modismo ou receita, até mesmo “Porque ‘forma’, se um poema não tem, nem chegou a ser poema, ainda é um rabisco.” (grifo do autor). De uma maneira ou de outra, todo poema vai aderir à determinada convenção.

¹⁵⁹ “Bandeira chamava o que eu escrevia de ‘pensadeira’, e achava que eu tinha que baixar a bola, fazer algo mais legível.” Trecho da Aula XI, de Tolentino, arquivada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁶⁰ Algumas pinturas estão reproduzidas: *A jovem da pérola* de Jan Vermeer; *A partida dos noivos*, de Carpaccio; *O tributo*, de Masaccio, e, entre outros, *O batismo*, de Pierro della Francesca, e detalhe do *Triptico da Batalha*, de Paolo Uccello, pintor do quadro *A caçada* que ilustra a capa de *O mundo como Ideia*. Tolentino estabelece diálogo com elas por meio dos poemas nos quais realiza reflexões sobre as mudanças de paradigmas que para ele elevaram a Ideia em prejuízo da realidade.

¹⁶¹ Trecho da aula ministrada por Bruno Tolentino em 1998, intitulada “Vinicius e a retomada da tradição”, disponível na íntegra no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁶² Tolentino se esqueceu de que no mesmo *Livro de sonetos*, de Vinicius de Moraes, há outro poema escrito em dodecassílabo, “Soneto da mulher ao sol” (1967, p. 25), mas isso não invalida seu argumento.

Publicado logo após a tradução que Tolentino realiza do poema *Le Cimetière Marin*, de Paul Valéry, o soneto “*Post-Scriptum* a uma tradução” é um exemplo de como Tolentino, ao dialogar com nomes consagrados da tradição poética, elege um determinado código poético. Modelo do que se convencionou chamar de *poésie pure*, ou *poesia absoluta*, defendida por Valéry, *O Cemitério marinho* reúne um ideal poético a ser alcançado, no qual as palavras e as formas, não o conteúdo, seriam o real discurso do fazer poético, numa progressão do que já se encontrava em Baudelaire, intensificou-se em Mallarmé e foi levado ao último grau com o esteticismo da *Art pour l’art*. Ao traduzir *O Cemitério marinho*, Tolentino comunica os ideais valerianos, mas, ao publicar o “*Post-Scriptum* a uma tradução”, utiliza-o como contra-argumento.

Um *post-scriptum* é algo que foi acrescentado de forma tardia, é uma maneira de retificar descuidos ou, até mesmo, um modo de alterar o que já foi dito. Mas também pode ser um ardil de seu autor, uma estratégia retórica por meio da qual apresenta o que ainda precisa ser dito e, mais que isso, um meio de dar-lhe destaque. A existência de “*Post-scriptum* a uma tradução” nos leva a pensar que, ao traduzir Valéry, Tolentino não desejava divulgar o autor do texto fonte e suas concepções estéticas, e sim apresentar suas leituras, mostrar sua práxis de tradutor, sua habilidade de poeta para depois iniciar com o autor/poema traduzido um jogo dialético. Vejamos:

POST-SCRIPTUM A UMA TRADUÇÃO

Pobre Paul Valéry, queria tanto
um vento que o arrancasse ao seu torpor!
Mas em vez de cantar queria o Canto,
a Coisa Pura sem tirar nem pôr,

sem tocar nada, a vaga, a chaga ou a flor...
Como esperar que um vento alasse o manto
da sua estranha estátua de isopor
– a Ideia – se o seu hábil esperanto

sem esperança de interlocutor,
era aquela magia sem quebranto,
a geometria? É como ser cantor

do mundo-como-ideia sem no entanto
atar as mãos ao vento, esse escultor
a desmanchar estátuas por enquanto...?

(TOLENTINO, 2002a, p. 342)

Já nos primeiros versos, adjetiva Valéry e lhe toma emprestado, de “*Cemitério Marinho*”, “o vento”: “Pobre Paul Valéry, queria tanto/um vento que o arrancasse ao seu torpor!”. O vocábulo “pobre” comunica certa piedade, mas também certa ironia. O “vento”

que renasce e se ergue em Cemitério Marinho, no *Post-Scriptum*, não extirpa o poeta francês de sua indiferença. Isso porque Valéry “em vez de cantar queria o Canto”, o que seria uma referência à concepção do poema como um fim em si mesmo. A “Coisa pura”, que surge no quarto verso, seria a própria *poesia pura*, a qual não era a defesa de um ideal de pureza, mas sim de uma poesia que não fosse nada além de si mesma, renunciando a seu conteúdo, ou melhor, tomando-o pela forma, e abdicando da metafísica e da subjetividade do lirismo em busca de uma materialidade poética em si na qual a linguagem prevaleceria sobre o assunto. Por isso, “sem tocar nada, a vaga, a chaga ou a flor”.

O poema figura um Tolentino para o qual a concepção de *Poésie Pure* é apenas um edifício de conceitos contra o qual o livro *O mundo como Ideia* se impõe. É apenas mais uma “Ideia” que, por sua vez, é “uma estranha estátua de isopor”, quer dizer, dá uma impressão de concretude que não se sustenta. A *poesia pura*, formalista e autotélica, assim, corre o risco de tornar-se ininteligível, “um hábil esperanto/sem esperança de interlocutor”, já no primeiro terceto, uma “geometria” que se torna tão abstrata que perde sua capacidade de comunicar. Dialeticamente, Tolentino vai tecendo suas críticas ao ideal estético valeriano e a sua geometria que remete, não só a Baudelaire, com quem ele também dialoga em outros poemas como: *O espectro* (2002, p. 93-98), mas também a Poe e a sua *Filosofia da composição*.

A última estrofe traz seu *leitmotiv*: o “mundo-como-ideia”, que é “uma perfeita construção sem as falhas da vida” (2002a, p. 403), uma compreensão intelectual das coisas, que prescinde das próprias coisas, um conceito e, por isso, da ordem do intelecto, não da experiência. O conteúdo do poema corresponde não apenas ao conteúdo dos ensaios introdutórios, mas também ao de declarações diversas, como: “escrevo para tentar separar o mundo-como-tal do mundo-como-ideia” (TOLENTINO, 2001, p. 1).

O soneto por representar uma forma de pensamento lógico, através da qual o poeta apresenta suas premissas para chegar às suas conclusões, acaba sendo a forma ideal de expressão do poeta pensador. Tolentino defende e pratica o soneto num momento no qual o verso livre já havia se tornado “a forma mais identificada com o poético em si” (BRITTO, 2014, p. 28), e o soneto, que já foi considerado uma das melhores formas de representação da poesia lírica, passou a ser associado negativamente ao que há de mais tradicional, principalmente depois da ofensiva concretista, movimento mais antagonizado por Tolentino. Como diria Siscar, “a forma fixa, depois de um século de vanguardas, tornou-se emblema daquilo que pode haver de menos poético em poesia.” (2013, p. 108).

A postura de Tolentino, no entanto, não é uma postura contrária ao verso livre, já que o

poeta reconhece seus riscos e dificuldades. Para ele, “A ideia de que o verso livre facilita as coisas é uma ilusão. Na verdade, ele dificulta, e muito porque você tem que fazer tudo com muito menos elementos. [...] Tem que ser muito artista para conseguir fazer isso”¹⁶³. Tolentino investe é contra a proibição de determinadas formas poéticas consideradas datadas e contra a obrigação de se fazer o poema de uma maneira específica aderindo às disposições da época. A crítica por trás dessa posição é a crítica aos manifestos e teorias do Primeiro Modernismo e das vanguardas que o sucederam, que, na visão de Tolentino, produziram “um receituário atrás do outro, todos incapazes de sustentar-se em obras de arte à altura, seja do que propunham, seja do que efetivamente se fazia no resto de uma nação com raízes antigas e gênio próprio.” (TOLENTINO, 1999b, p. 26).

Paulo Henriques Britto no seu artigo “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” relativiza de forma produtiva a polarização entre o verso livre e as formas tradicionais. Para Britto, nem as formas fixas seriam “datadas e inutilizáveis no mundo atual” nem o verso livre seria “descomprometido com qualquer temporalidade” e “imune a qualquer conceito de regra” (BRITTO, 2014, p. 27). Ainda assim, as formas fixas passaram a ser vistas como inibidoras da criatividade e o verso livre passou a ser “*default* da poesia contemporânea” (BRITTO, 2014, p. 28). O verso livre, no entanto, tornou-se uma *conveniência*. Essa constatação levou o crítico à dedução irônica de que a adoção da “métrica tradicional passou a ser uma forma de dissidência, um desvio do *mainstream* da linguagem poética de nosso tempo” (BRITTO, 2014, p. 28).

Quanto mais uma forma é eleita como a representante do poético em si, a outra vai perdendo esse posto de acordo com o *habitus literário*, que orienta determinada produção poética em determinado momento histórico. Esse *habitus*, conjunto de normas, de convenções introjetadas, é suscetível à dinâmica do campo literário, o qual sofre transformações condicionadas pelas lutas simbólicas empenhadas por seus agentes. Os poetas, enquanto agentes no campo literários, saem em defesa dos códigos estético-literários aos quais atribuem valor em detrimento de outros códigos dos quais discordam, justamente o movimento que Tolentino realiza ao deslegitimar a poética valeriana em “*Post-Scriptum* a uma tradução”, incitando discussões sobre o próprio conceito de poesia e sobre o que é ou não literário.

Entendemos que, diante de opções formais mais hegemônicas ao alcance de Tolentino e de um *habitus* que orientava o uso do verso não-regular, a prática constante e progressiva

¹⁶³ Trecho da aula ministrada por Bruno Tolentino em 1998, intitulada “Vinicius e a retomada da tradição”, disponível na íntegra no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT). Os trechos entre aspas sem indicação de referência presente nas próximas páginas pertencem a essa mesma aula.

que fez da forma fixa, em especial do soneto, significa mais do que uma mera opção formal ou adesão técnica. A presença de sonetos tem papel importante em toda obra poética torentiniana, sendo-lhe, mais do que uma marca ou prática, uma tomada de posição estética, que, junto a seu discurso polêmico e suas posturas críticas, faz parte de seu investimento num programa poético particular.

4.4.1 A onipresença do soneto

[...]
*e eu, que abracei aquele instante com paixão,
fiquei cantando, ou soluçando, essa extensão
de um aroma ideal, soneto por soneto.*
(TOLENTINO, 2006a, p. 64)

Em seu *opus ultimum*, Tolentino confirma o lugar de destaque que o soneto possui em seu programa poético. Formado apenas por sonetos, o livro *A imitação do amanhecer* apresenta poemas que dialogam com os de *O mundo como Ideia*, trazendo em outro contexto as mesmas preocupações filosóficas que compõem a “poesia pensadeira” de Tolentino: “é o real como é, não como quer o artista” (TOLENTINO, 2006a, p.96), “Prefiro amar-te,/ó doce réquiem do real, saudade à parte,/recuso-me a adular o desastre e aceitar/uma bela ilusão como o *locus* do ser” (2006a, p. 93).

Nos 538 sonetos que o compõem, é contado o drama do poeta-narrador que sequestra o corpo do amado embalsamado. “Assim culmina a dança/ terminal de um amor sem mais escudo ou braço,/assim Aquiles ante Pátrocles que avança/e o procura entre as sombras para o inútil abraço” (TOLENTINO, 2006a, p. 50). A presença do corpo embalsamado conduz a uma reflexão ontológica, pois o corpo é e não é mais o seu amado, gerando uma tensão entre o ideal e o real. O que escolher: “A aceitação do entardecer,/a dor como poesia, ou mais uma impostura?” (2006a, p. 99). E a reflexão metafísica sobre a vida acaba por ser também uma reflexão sobre a arte “eu sei que de uma/ou de outra forma, ainda que esplêndida, a alquimia, a magia da arte não devolve o que exuma, o corpo que faz falta, o que eu tanto queria!” (2006a, p. 93). Em muitos poemas do livro, o poeta reflete também sobre seu próprio processo de escrita, através do qual acaba por delinear uma postura estética.

Se passei dos cinquenta e das três da manhã
queimando maço atrás de maço; se me agarro
desamparadamente ao último cigarro
como Adão à serpente; se me tortura a vã
obsessão da queda, o sabor da maçã,
e ainda assim insisto em modular meu barro
e fazer dele a gaita, ou a flauta de outro Pã;
se largo tudo enfim e abro a janela e escarro
entre a vaidade, a noite e o carro do vizinho,
será talvez por isso mesmo: porque creio
que tudo vai passar, mas o canto sozinho,
se conseguir abrir a escuridão ao meio,
há de salvar-me! O canto... Esse meu velho espinho
sempre me fez sangrar, nunca disse a que veio.

(TOLENTINO, 2006a, p. 87)

O soneto faz parte da primeira seção do livro *A imitação do amanhecer*, chamada de “Epifanias”. É a Epifania número 114. Nele, “Se passei dos cinquenta” é uma alusão à própria idade de Tolentino, que começa a publicar efetivamente seus livros no campo literário brasileiro após os 54 anos de idade em seguida a seu retorno ao Brasil.

Logo em seguida, o poeta se situa em plena madrugada, “três da manhã”, ocupado no fazer algo sem estar fazendo nada do fumar. Os maços de cigarro que se acumulam, “maço atrás de maço”, reforçam a ideia de que o tempo passa. O poeta e o consumo solitário de seu tempo materializado pelo cigarro encaminham o leitor para uma reflexão sobre seu fazer poético. A noite já é um lugar comum da criação artística e da inspiração poética, “De noite ardo” (2009, p. 272), como diria Vinicius de Moraes. Contraditoriamente, a sequência de referências bíblicas: “Adão à serpente”, “obsessão da queda” e “sabor da maçã” nos remete a um momento de degeneração, e não de elevação. É um momento de espera, abandono e “tortura”, não há facilidade para o fazer poético. Ele também demanda esforço: “e ainda assim insisto em modular meu barro”. O barro, no Gênesis, é o princípio da criação do homem. Ele é maleável, suscetível a ganhar uma forma, a ser moldado. Mas o poeta não diz moldar, e sim “modular”. Modular é articular e também é entoar, cantar. A expressão “modular meu barro”, ou seja, “modular o barro do poeta” seria a referência à criação poética, ao seu trabalho de articular palavras, de construir versos.

A expressão “modular meu barro” diz muito sobre a postura estético-literária torentiniana. Tanto modular quanto o moldar, a qual ele remete, conduz-nos à palavra “modelar”, que lembra um de seus ensinamentos contidos nos ensaios introdutórios de *O mundo como Ideia*: “o conceito não quer ouvir falar de meter a mão na massa informe a

modelar, antes prefere um modelo” (TOLENTINO, 2002a, p. 19), reiterando um discurso que atravessa suas polêmicas do primeiro momento. Esse barro modulado (o poema) ao qual o poeta alude vira a “flauta de outro Pã”. A flauta de Pã necessita do suspiro do deus Pã para produzir seus sons melódiosos, assim como na mitologia cristã o barro para dar vida ao homem precisou do sopro divino, a forma pela forma não apresenta substância, por isso o barro modulado pelo poeta necessita da epifania, isto é, do pensamento inspirado, da iluminação. Sem o *sopro*, a forma é apenas um todo vazio.

O poema figura Tolentino como um poeta que vê a forma como um instrumento, um meio e não o fim. Raciocínio que foge completamente aos desígnios parnasianos e sua *arte pela arte*. A flauta de Pã externa esse antagonismo: a fisionomia repulsiva do deus Pã, que causa ojeriza a todos, e os acordes melódiosos que ele encerra, que podem levar ao encantamento de todos. Isso ilustra a relação contrastante entre o plano da forma, no caso do soneto em questão, com suas regras e padrões tecnicamente trabalhados, com o plano do conteúdo, que conduz à espera do poeta por uma revelação, acentuada pelo próprio título da seção à qual o soneto I. 114 pertence: “Epifanias”.

Essa espera percorre 12 versos e meio de um poema de 14 versos e é realçada pela forma com a qual o poeta dispõe as orações em uma longa frase que só se encerra no décimo terceiro verso. A espera é longa e o trabalho com os *enjambements* colabora com a sensação de adiamento que ela provoca. A forma intensifica a sensação de ânsia que corta o poema. O encadeamento que liga os versos prende o poeta a sua espera, toda ela formada de condicionantes. A conjunção “se” presente cinco vezes ao longo dos 14 versos cria uma atmosfera de hipótese: o canto, a composição poética, só o salvará “se conseguir abrir a escuridão ao meio”. Em outras palavras, aparecer, surgir, fazer-se. A palavra “aparição” é sinônimo de epifania, que nos reporta novamente ao título da seção. As linhas do poema apresentam um poeta que nem se fecha na racionalidade da objetividade formal parnasiana, nem na subjetividade da inspiração romântica. É a própria dificuldade do escrever que leva à epifania, ao inexplicável do fazer poético, o que “nunca disse a que veio”.

O poeta pensador compõe sonetos calcados num *logos* reflexivo e assume uma função educativa, de orientar seus leitores sobre uma concepção de poesia e de alertá-los sobre os males da “Dama Ideia”, “a alma prisioneira/dos casulos da Ideia, da História, essa viseira/de mármore do ser” (TOLENTINO, 2006a, p. 145). Assim como Platão ao condenar a poesia e a mimese, emprega elementos de ambas, e as condiciona a determinados valores éticos e pedagógicos, Tolentino, ao condenar a Ideia, passa a ser um dos eleitos a permanecer na

Politeia platônica, por defender uma verdade da poesia, uma essência do poético. Sua luta contra o que chama de “mundo-como-ideia” é também sua luta contra o que denomina de “imitação da literatura” e seus receituários, instantaneamente caducos (TOLENTINO, 2003a, p. 3):

A imitação da literatura se dá quando se fecha no círculo de ferro na modernidade. Ela obriga o leitor a seguir moda, busca efeito imediato, como se tudo começasse por você, naquele momento. A verdadeira literatura está sempre acuando tudo que a precedeu (TOLENTINO, 1996b, p. 10, grifo nosso).

Nessa defesa pela “verdadeira literatura”, o soneto, a *forma maldita*, seria a forma mais adequada a seu discurso por, ao mesmo tempo, remeter a uma tradição e propiciar o desvio do *mainstream* do qual Britto nos fala (2014, p. 28). Sem contar que é uma forma poética que propicia não apenas a expressão lírica de emoções, como também a expressão de reflexões e de pensamentos, devido a sua estrutura lógica, com premissas e conclusão. A postura de Tolentino coloca em questão o próprio conceito do que seria poesia. Os sonetos de *O mundo como Ideia* e *A imitação do amanhecer* mostram-se como uma resistência e antagonismo ao estabelecido.

A escolha formal do soneto, com a inteireza que ele representa, com seu início, meio e fim, é um levante contra a fragmentação poética pós-concreta. Quer dizer, Tolentino opta pela integridade do soneto em oposição não ao verso livre, mas à pulverização do verso e à desestabilização do próprio conceito de literatura. Para o poeta, como disse em uma de suas aulas: “A arte agora é isso. E surgem várias teorias sobre arte, mas ninguém desse meio faz arte”¹⁶⁴. Através dos poemas de seus últimos livros, o poeta pensador (filosófico, metafísico, reflexivo) dá continuidade às lutas simbólicas do poeta polemista (opinativo, profano, irônico). Enquanto suas polêmicas partiam para a negação, sua poesia mostra um caminho contra o que o poeta chama de “a idolatria da novidade, a ideologia de se substituir o bolo pela receita”. (TOLENTINO, 1999b, p. 26).

¹⁶⁴ Aula transcrita e arquivada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

QUINTO CAPÍTULO

5. A RECEPÇÃO COMO UM JOGO COMPLEXO DE FIGURAÇÕES

Bruno Tolentino é seguramente um dos maiores poetas da língua portuguesa, na era pós-João Cabral.
(PÉCORA, 2010, p. 9)

Toda a poesia de Bruno Tolentino é vazada numa musicalidade característica [...] lançando mão de uma técnica bastante defeituosa [...] espécie de música de feira.
(BUENO, 2007, 390)

5.1 A recepção crítica tolentiniana

a in consentida/figuração do uno pelo vário.
(TOLENTINO, 2002a, p. 215)

Molloy escreve, em *Vale o escrito*, que os escritores Domingo Sarmiento e José Vasconcelos atribuíam a si o papel de “civilizadores” de seus compatriotas bárbaros”, para ela, “ambos percebem a si mesmos como maiores que a natureza e estão ansiosos para que os outros os enxerguem com os mesmos olhos generosos” (2003a, p. 297). Como nessa leitura de Molloy sobre Sarmiento e Vasconcelos, percebemos em Tolentino um anseio em ser reconhecido dentro de suas próprias projeções. Não por acaso acumula declarações como: “Sou um dos 30 grandes poetas do pós-guerra”¹⁶⁵.

Toda autofiguração, no entanto, implica uma recepção, a qual acaba por instituir também um jogo complexo de figurações. Quer dizer, para que a autofiguração se concretize, não basta a ação do autor, uma vez que a autofiguração também dependerá das escolhas da recepção¹⁶⁶. Isso se dá porque figurações diversas são realizadas por uma recepção igualmente diversa, que parte de posições diferentes no campo literário.

Encontramos pelo menos quatro momentos distintos da recepção crítica de Tolentino a partir dos anos 1990 que, em nossa leitura, percorrem o caminho do próprio investimento autofigurativo de Tolentino, ora para confirmá-lo ora para negá-lo. O primeiro momento composto por textos que visaram apresentá-lo a um possível público leitor que ainda o desconhecia, mais preocupado em divulgar sua biografia e os lançamentos literários. Um outro momento da recepção crítica vindo logo em seguida à obra de Tolentino é marcado pelo comentário sobre as polêmicas nas quais o poeta se envolveu. Um terceiro momento, já nos anos 2000, acompanhando os lançamentos de seus livros seminais: *O mundo como Ideia e A imitação do amanhecer*, momento no qual o atributo de *polemista* vai cedendo espaço para o

¹⁶⁵ Recorte da entrevista “Tolentino, ou a imodéstia de um grande poeta”, concedida por Tolentino ao *Jornal da Tarde* em 02 agosto de 1994, depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁶⁶ Não temos o objetivo de realizar um estudo de estética da recepção, mas um exame da recepção crítica tolentiniana a partir de um levantamento diacrônico de sua atuação de 1994 a 2017.

de *pensador*. É um quarto momento, após a sua morte, no qual a recepção crítica migra da instância jornalística para as revistas acadêmicas e culturais ou se encontra em *sites* e *blogs* da *web*. Nesse momento, a imagem de conservador colada ao poeta passa por uma dupla recepção: uma, daqueles que a retomam, investindo numa figuração hagiográfica; e outra, dos que deslegitimam o poeta e sua poética, reduzindo-o à condição neoparnasiana.

5.1.1 A recepção crítica nos anos 90

A recepção crítica não apenas medeia o contato do leitor com as obras literárias. Ao apresentá-las, analisá-las e julgá-las, acaba também por intermediar o contato do leitor com uma imagem de autor, interferindo em alguma medida em sua formação. Entre os críticos que atribuíam visibilidade ao poeta *recém-chegado*, participando de um primeiro momento da recepção crítica tolentiniana, estão João Moura Jr.¹⁶⁷ e Arnaldo Jabor. Ambos apresentaram Tolentino ao público leitor, anunciando o lançamento de *As horas de Katharina* na década de 1990. Moura Jr. escreveu “Poeta é um misto de Goethe com Villon” para *O Estado de São Paulo*, no dia 16 de julho de 1994, e Jabor escreveu “Tolentino traz de volta a peste clássica”¹⁶⁸ para *Folha de São Paulo* em 19 de julho de 1994.

No texto do poeta e tradutor João Moura Jr., o título já indica uma figuração: “a mistura de Goethe com Villon”. O subtítulo consegue sintetizar a dúbia situação de Tolentino naquele momento: “O *globe-trotter* Bruno Tolentino surge paradoxalmente em seu quarto livro” e anuncia Tolentino “como a grande revelação da poesia brasileira” (MOURA JR., 1994, p. 1). Assim, o jornalista aponta para a condição ambígua de Tolentino que, depois de nos anos 60 ganhar o primeiro prêmio *Revelação do Autor*, é situado novamente como grande revelação da literatura brasileira nos anos 90. Isso significa que o poeta ressurgiu no campo literário brasileiro dos anos 90 e é recebido como um *recém-chegado*, como se *As horas de Katharina* marcasse uma nova estreia, um recomeço.

A matéria de Moura Jr. orientaria as primeiras impressões que o leitor teria não apenas sobre a obra, mas também sobre o poeta. Ele é um dos primeiros a divulgar informações biográficas fornecidas pelo próprio Tolentino, muitas vezes inventadas e que seguiriam sendo

¹⁶⁷ Vale lembrar que João Moura Jr. foi o editor do *Estadão* que logo depois publicaria o texto de Tolentino “Crane anda para trás como caranguejo”, iniciando a chamada polêmica Tolentino-Campos a que já nos referimos no terceiro capítulo desta tese.

¹⁶⁸ Vale lembrar que o texto de Jabor está na contracapa do livro *Os sapos de ontem* e na orelha de *Os deuses de hoje*, de Tolentino e já foi mencionado em outras partes desta tese.

reproduzidas por outros textos jornalísticos e, pouco a pouco, seriam incorporadas em sua biografia oficial. O articulista grifa, sobretudo, a informação de que Tolentino foi amigo íntimo de Auden. Ao elencar vários conhecidos ilustres de Tolentino, Moura Jr. utiliza o espaço da apresentação de *As horas de Katharina* para colaborar com a imagem de Tolentino como poeta conhecido e reconhecido por poetas europeus que seriam seus pares, colocando-o como “testemunha ocular da história” (MOURA JR., 1994, p. 1).

Além de destacar o “rol quase fantástico de convivência” (1994, p. 1) de Tolentino, Moura Jr. ainda traz informações de foro privado, como a de que o poeta era casado com Martine, que na matéria é apontada como sobrinha de René Char e sua executora testamentária. Vale lembrar que na entrevista concedida a *Veja*, em 1996, Martine já aparece como neta do poeta francês¹⁶⁹.

Muitos dos informes biográficos contidos na matéria jornalística de Moura Jr. têm como fonte o próprio entrevistado. Inclusive, o título da matéria foi retirado de uma citação de Tolentino que atribuiu a Antonio Houaiss o fato de tê-lo qualificado como mistura de Goethe e Villon¹⁷⁰: “o clássico e o pícaro” (TOLENTINO, 1994d, p. 1).

Moura Jr. afirma que Tolentino é dono “de uma obra poderosa, das mais instigantes da poesia brasileira recente”, mas não analisa a obra propriamente dita. Finaliza o texto revelando Tolentino como “um homem profundamente religioso”, como um *causeur* que “ainda vai dar muito o que falar” (MOURA JR., 1994, p. 1) e repetindo a controversa informação de que Tolentino era mais conhecido no exterior do que no Brasil. Equívoco também alimentado por declarações do poeta e por paratextos de seus livros como no próprio *As horas de Katharina*, onde se lê que Tolentino “é hoje [1994] um dos autores de maior destaque no meio literário europeu”¹⁷¹, criando uma expectativa sobre sua obra.

O cineasta e jornalista Jabor segue caminho semelhante, faz um juízo de valor dizendo que o poeta “Retorna ao país para publicar uma obra de rara importância e encerrar uma noite que durava trinta anos” (1994, p. 6), destaca as relações pessoais de Tolentino com pessoas ilustres, “amigo de Ungaretti, Auden, Becket”, coloca-o como aquele que “Fugiu para

¹⁶⁹ Pedro Sette-Câmara, biógrafo de Tolentino, no texto em homenagem aos 10 anos de sua morte, afirma: “entre as várias invencionices dele, há uma, antiga, de sua década de 1980 passada principalmente em Oxford, que ele trouxe ao Brasil e que foi reproduzida na *Veja* sem que ninguém contestasse ou verificasse uma informação pública: a de que Martine, sua mulher (sem casamento civil ou religioso, porém), era neta do poeta René Char. René Char não teve filhos. Porém, foi só em 2014, quando comecei a trabalhar em sua biografia, que descobri isso.” (2017).

¹⁷⁰ Ainda neste capítulo, aprofundaremos mais da figuração de Tolentino como *poeta maldito*.

¹⁷¹ Como já esclarecido no Terceiro Capítulo desta tese a partir de declarações do crítico inglês Chris Miller: “Poucas pessoas podem ter conhecido seus livros; *Anulação* era inacessível, e *Le Vrai Le Vain* e *About the Hunt* estavam efetivamente disponíveis apenas através de Bruno. [...] a reputação de Bruno na Inglaterra foi insignificante.”.

proteger a poesia” e o apresenta como um poeta que desde cedo tinha a poesia como uma obsessão: “Ele [Tolentino] só queria a poesia, numa obsessão fiel que impressionava num garoto de 20 anos”. Além disso, para Jabor, na obra tolentiniana, “Há lugar para uma poesia de ideias outra vez [...]”, anunciando pela primeira vez um contraponto entre Tolentino e a vanguarda, “Talvez a volta de Tolentino tenha a ver com o esgotamento de uma arte que declinou pela busca do protesto e da redundância, patrulhada por uma vanguarda velha de 1916.” (JABOR, 1994, p. 6).

As resenhas de Jabor e de Moura Jr. não chegam a produzir uma crítica propriamente dita, são textos jornalísticos que mais apresentam o poeta e tecem julgamentos ligeiros sobre o livro, adjetivando poeta e obra (“grande revelação”, “belo soneto”, “obra de rara importância”). Podemos situá-las como uma recepção não acadêmica, bastante idiossincrática e de viés impressionista, empenhada em qualificar o poeta e sua obra, desenhando-o como um poeta bem relacionado, conhecido na Europa e que voltou em momento oportuno para *salvar* o Brasil. Percepções que confirmam e divulgam os investimentos autofigurativos tolentinos uma vez que muito afinadas com diversas declarações de Tolentino sobre si mesmo, várias delas transcritas ao longo dos capítulos anteriores.

Publicados antes do lançamento de *As horas de Katharina*, os textos de Moura Jr. e de Jabor são um esforço de promoção da imagem que “corresponderia com a intenção de estimular no leitor a imaginação do autor [...] e sobretudo para impor, com a colaboração do leitor, uma imagem [...] que é digna de habitar a memória dos homens”¹⁷² (LEFERE, s.d., p. 192-193, tradução nossa).

Em seguida à publicação de *As horas de Katharina* e ao início da polêmica Tolentino-Campos, a recepção crítica tolentiniana se torna mais profusa e começa a gerar figurações conflitantes. Irrumpem textos que oferecem um contraponto à recepção positiva que Tolentino vinha recebendo e que, sobretudo, impulsionava seu nome e obra no campo literário por meio de jornais como *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, veículos de imprensa com peso no campo literário, o que lhes confere a autoridade de instâncias de difusão e de legitimação.

Dois conhecidos e atuantes nomes da crítica literária, o escritor e jornalista Marcelo Coelho e o poeta e tradutor Décio Pignatari, produzem registros jornalísticos negativos sobre Tolentino alguns meses depois dos textos de Moura Jr. e Jabor. Coelho em “Polêmica reúne

¹⁷² Essa frase foi retirada de uma análise de Robin Lefere sobre a autopromoção da imagem em Borges: “se correspondería con la intención de estimular, en el lector, la imaginación del autor [...] y sobre todo de imponer, con la colaboración del lector, una imagen de Borges que sea digna de habitar la memoria de los hombres. (s.d. p. 192-193).

insultos e exibição erudita”, além de desqualificar a polêmica entre Tolentino e Campos¹⁷³, considerando-a “patética” e “insignificante” (1994, p. 8), colocou-se contrário aos envolvidos, afirmando que “O episódio todo é lamentável, mas ilustrativo quanto ao ambiente cultural brasileiro.” (COELHO, 1994, p. 8). Ao mesmo tempo em que sugere que o “formalismo dos irmãos Campos está com os dias contados.”, acredita que a ação de Tolentino é uma “operação de marketing” e aproveita o momento para também proferir rápida análise sobre poemas do livro tolentiniano recém-publicado, chamando atenção para ironia de Tolentino acusar Campos “de parnasianismo e de velhice” enquanto “escreve, no seu livro, que ‘o invisível... (é) uma opala lânguida’” (1994, p. 8). Mesmo admitindo que “Em ‘As Horas de Katharina’ há momentos excelentes, em especial nos sonetos que compõem o “Interlúdio””, julga que “Em matéria de rimas, Tolentino não tem muitas lições a dar.”, grifando as rimas “Tirol”/“Girassol” e “confusão”/“coração” (1994, p. 8).

O texto de Décio Pignatari, “A morte anunciada da poesia concreta”, é mais uma defesa da poesia concreta contra o que disse Marcelo Coelho do que um texto sobre Tolentino, mas não deixa de formar uma opinião sobre o poeta. Pignatari avalia a polêmica como “provocada por um suspeitíssimo ataque” e se refere a seu incitador como “longínquo Tolentino” sobre quem diz: “O súbito ataque soez de um Bruno Tolentino que se declara conhecedor do javanês (versificação inglesa) faz a figura de um espantalho de cavaleiro andante sobre a múmia de alimária” (1994, p. 6).

A apreciação de Coelho e o comentário de Pignatari configuram uma recepção que podemos considerar reativa, uma vez que existiu mais em decorrência do caso extraliterário da polêmica do que de fato pelo lançamento de *As horas de Katharina*. Mesmo assim fazem circular o nome de Tolentino em veículo de prestígio no campo e ajudam o poeta em seu empenho por formar seus antagonistas e marcar sua diferença.

O escritor e jornalista José Castelo e o poeta, tradutor e também jornalista Ivan Junqueira, por sua vez, fazem parte de uma recepção que acompanhou as demais publicações de Tolentino ao longo da década de 1990. Castelo escreveu “Bruno Tolentino faz versos contra a hipocrisia”, para *O Estado de São Paulo*, em 14 de dezembro de 1995. Junqueira publicou “Bruno Tolentino: imitação e criação” no livro *O Fio de Dédalo*, lançado pela *Record* em 1998. Anos nos quais Tolentino lançou quatro de seus livros: *Os sapos de ontem* (1995), *Os deuses de hoje* (1995), *A balada do cárcere* (1996) e a segunda edição de *Anulação de outros reparos* (1998). Esses críticos acompanharam o momento de produção mais vibrante

¹⁷³ Trabalhada no terceiro capítulo desta tese.

de Tolentino, não só pela sua atuação no jornalismo cultural, mas também pela quantidade de livros lançados e pela presença constante em aulas, palestras, entrevistas. Castelo e Junqueira conviviam com a presença do poeta polemista, que já começava a acumular prêmios literários (*Jabuti*, 1995; *Cruz e Souza*, 1996; *Abgar Renault*, 1997) e dividir ainda mais as opiniões da recepção crítica.

O texto de Castelo, ao falar sobre o livro *A balada do cárcere* que, ainda inédito, tinha acabado de ganhar o prêmio *Cruz e Souza*, visava divulgar o lançamento de dois livros de Tolentino: *Os sapos de ontem*, lançamento que se daria no mesmo dia da publicação do texto de Castelo (14 de dezembro de 1995), e *Os deuses de hoje*, que seria lançado alguns dias depois (18 de dezembro de 1995). Sobre *A balada do cárcere*, Castelo se concentra mais nos traços autobiográficos que cortam a narrativa e repete uma das versões de Tolentino para sua prisão: “A prisão não passou de um artifício usado pela polícia inglesa, que pretendeu, sem sucesso, levar o poeta a confessar alguns dos nomes dos grandes chefões do tráfico de drogas na Inglaterra.” (1995, p. 8).

Ao apresentar *Os deuses de hoje*, Castelo afirma que Tolentino “escreve como um poeta histórico, enraizado em seu tempo e comprometido irremediavelmente com o presente e sua cauda de circunstâncias” (1995, p. 8). Ao anunciar *Os sapos de ontem* e apresentar a *briga* entre poetas aí publicada, afirma que Tolentino “antes tarde do que nunca, vem erguer sua voz” (1995, p. 8), fazendo um contraponto à visão de Coelho, que classificou a polêmica como “Cafajestismo, insulto, argumentos de autoridade e concurso de erudição” (1994, p. 8). As opiniões divergentes de Coelho e Castelo seriam os primeiros indícios das muitas discordâncias da recepção crítica acerca tanto da atuação tolestiniana quanto de sua obra literária.

O texto “Bruno Tolentino: imitação e criação” reedita um artigo publicado por Ivan Junqueira em 1965 sobre a primeira edição do livro *Anulação e outros reparos*. Sob o título “Bienal poética” nos aponta “o mérito de saudar um grande poeta” (1998, p. 90) e fala ainda que o livro de estreia de Tolentino apresenta “um volume de versos no mínimo incomum [...] [que] surpreendia pela unidade formal de suas peças, todas de altíssimo nível e que, não raro, atingiam o plano da linguagem poética absoluta” (1998, p. 90). Ao republicar essas suas impressões iniciais, Junqueira corrobora a imagem do poeta obsessivo, que já se empenhava desde as suas primeiras obras em ser um grande poeta, em concordância com a leitura de Jabor.

Na segunda parte do texto, escrita em 1995, na qual fala do poeta de *As horas de*

Katharina, Junqueira avalia que “Ao contrário da imensa maioria daqueles que hoje exercem entre nós o ofício da poesia, Bruno Tolentino é um poeta culto, um poeta de poetas e, por consequência, um crítico de poetas, muito embora seu ensaísmo, quase todo inédito, seja episódico.” (1998, p. 90). Ao final do texto, aponta ressalvas: “Contra *As horas de Katharina* poder-se-iam arguir certo preciosismo vocabular e alguma distensão poemática, já que o autor talvez se alongue ociosamente em determinadas sequências e episódios”, mas, de forma geral, é elogioso à poesia tolentiniana, classificando as críticas negativas que Tolentino havia recebido à época de objeções “subjetivas” e “discutíveis” (1998, p. 91).

Ivan Junqueira refere-se aí a textos que na década de 1990 questionaram elogios e desqualificaram procedimentos de autopromoção de Tolentino, como o de Augusto Massi, que em “*A máscara do sublime desencarnado*”, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 1996, critica a ação de Tolentino de constantemente se figurar como amigo de grandes nomes da literatura universal, situando essa ação como um procedimento que “oculta uma lógica bem provinciana”. De acordo com ele, “A crítica, temerosa de não reconhecer um talento já consagrado internacionalmente, curva-se diante dos novos autores.” e destaca desfavoravelmente que “No caso de Tolentino, o recurso da autopromoção é exemplar.” (1996, p. 10).

Ao contrário de textos até então laudatórios, Massi adjetiva o timbre do poeta de arcaizante, fala de sua falta de visão política, classifica seu livro de panfleto retórico e, mesmo enaltecendo seu domínio métrico e musicalidade, chama a atenção para suas “composições primárias”. Contrastando com a opinião de Castelo, finaliza o texto situando Tolentino como um poeta anacrônico, de “engajamento atrasado com o relógio da história” (1996, p. 10). Julgamento que vem se somar ao de Wilson Martins. Para ele, Tolentino produziu “Versos anacrônicos da militância tardia”, alertando que os elogios de grandes nomes da literatura a Tolentino “não devem ser aceitos como palavras do Evangelho” (1996, p. 1). Ainda assim, coloca Tolentino como um dos poetas que elevaram o nível da poesia no Brasil.

Já os textos de Luís Augusto Fischer sobre Tolentino constituem comentários críticos sobre a polêmica Tolentino-Campos. Em “Bruno Tolentino” e “Dois críticos”, Fischer classifica Tolentino como uma “figura peculiar” (1998, p. 140) e explica a querela com os concretistas, apresentando o conteúdo do livro *Os sapos de ontem*. Para ele, o livro é importante, pois “Tolentino estava exercendo a prerrogativa de pensar coisas sobre a poesia, matéria de pouca ênfase de nossa época” (1998, p. 141) e finaliza dizendo que, apesar de Tolentino ser “capaz de asneiras notáveis, como a de considerar Caetano irrelevante [...]”.

Como poeta, demonstra alta capacidade de criatividade [...] e agora como pensador e crítico, atesta ótima percepção do panorama” (1998, p. 142).

Em “Dois críticos”, volta a falar da polêmica, mas agora na sua versão na revista *Bravo!*, onde Tolentino à época já era colaborador e editor. Diz que Tolentino “é pelo menos uma grande presença da geração posterior ao Concretismo” (1998, p. 144). Numa postura inversa a de Martins e Massi, Fischer diz que *Os deuses de hoje* é um livro desigual e retoma a polêmica republicada em *Os sapos de ontem*, apontando que estava em jogo a reputação de Augusto de Campos e o “mando de campo” na literatura, a luta simbólica que aí se constitui. Afirma favoravelmente que Tolentino teve coragem de “destoar da unanimidade que coloca o Modernismo paulista e, na sequência histórica, o Concretismo e o Tropicalismo como os paradigmas, como os faróis do curso da inteligência nacional” (1998, p. 145), mostrando que por trás da polêmica havia reivindicações válidas.

As observações feitas por Fischer sugerem que a atitude polêmica de Tolentino significa uma crítica à estrutura do campo literário dos anos 1990. A recepção crítica de Fischer acompanhou a transferência de Tolentino dos jornais para as revistas, no caso a *Bravo!*, assim como a ampliação da polêmica que deixou de se centrar na atitude contrária à hegemonia paulista na literatura ou aos concretistas e passou a atingir também a *poesia marginal* dos anos 70¹⁷⁴.

Não podemos deixar de falar do texto “Bruno Tolentino segue fiel à tradição do verso”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1997, pelo poeta Luís Dolhnikoff. Nele, Dolhnikoff fala da filiação poética de Tolentino, chama atenção para a apresentação crítica de Merquior ao primeiro livro *Anulação e outros reparos*, analisa positivamente poemas de *A balada do cárcere* e classifica o livro de estreia de Tolentino como “triunfo literário”, sem deixar de dizer acerca do “silêncio de ferro que se fechou sobre autor e obra” (1997, p. 6). O silenciamento sobre Tolentino e sua obra é uma queixa que até hoje atravessa o discurso dos apreciadores da poesia tolentiniana, mesmo ele tendo tido nos anos 90 uma recepção jornalística ampla, como podemos perceber pelo recenseamento realizado neste subcapítulo.

Há diversas outras leituras da obra de Tolentino. Pensamos que as elencadas acima conseguem traçar uma ideia do primeiro e segundo momentos da recepção crítica tolentiniana. Primeiro, uma recepção crítica inicial, laudatória e entusiástica, que surge para cancelar a figuração de Tolentino como um poeta que veio para fazer a diferença, um poeta necessário.

¹⁷⁴ Como vimos no subcapítulo “Os anos 1990 e o desprestígio da opinião”.

Outra, inaugurando os dissensos acerca de Tolentino e sua obra, ora repetindo elogios e expedientes da primeira recepção, como o de incensar seu capital social e cultural, ora colocando em xeque sua importância e desprestigiando sua atuação. Nesse momento, é possível notar ainda a presença de uma recepção crítica que, apesar de classificar sua obra de *parnasiana* e prolixa, reconhece em Tolentino “momentos excelentes” (COELHO, 1994, p. 8). A recepção é tão diversa em suas colocações quanto são complexos o autor e a obra que pretendem criticar.

5.1.2 A recepção crítica nos anos 2000

Um terceiro momento da recepção crítica tolentiniana se dá no período que vai de 2002 a 2007, período no qual Tolentino lança seus dois últimos livros. Célia Pedrosa e Alcir Pécora se debruçam sobre *O mundo como Ideia* (2002), através dos textos “A estranha caçada de um polemista”, publicado no *Jornal do Brasil* em janeiro de 2003, e “Gesto besta, sublime inatingível”, publicado na *Folha de São Paulo*, em maio de 2003, respectivamente. Enquanto Marcos Siscar escreve sobre o livro *A imitação do amanhecer* (2006) no texto “Tolentino recusa modernidade e prega ‘contrarreforma’ poética”, publicado na *Folha de São Paulo*, em julho de 2006 e Alexei Bueno inclui Tolentino em seu livro *Uma história da poesia brasileira*, em 2007. Esses textos pertencem a um momento no qual Tolentino já tinha uma posição mais confortável no campo literário, sua beligerância arrefecia e entrava em jogo, como vimos no capítulo anterior, um Tolentino mais pensador que dava lastro a poemas mais *ensaísticos*.

Apesar do título que a professora universitária e crítica literária Célia Pedrosa deu a seu texto, ela não se debruça sobre o polemista dos anos 90, mas sobre o Tolentino-pensador dos anos 2000 que “deixa de lado a ligeireza com que distribuía torpedos pela imprensa” e “alcança êxito em problematizar certas tendências do pensamento moderno e pós-moderno, como a crença cega na Ideia e no Sistema” (2003, p. 6). Chama a atenção para o “drama da razão” e o “instigante paradoxo” dos quais o poeta não sai incólume. Para ela, “A tensão entre luz e sombra, equivalente à que existiria entre vida e morte, imanência e transcendência, [...] permite que essas experiências se revelem como epifania do sensível enquanto simultaneamente prazer e dor, comunhão e enigma.” (2003, p. 6).

Pedrosa ainda realça a relação do livro com pintores e poetas, destaca que “o trabalho

formal [de Tolentino] traz à cena o verso longo e variedade de ritmos”, reconhece que seu trabalho “pode servir à problematização de consensos que se confundem com a essência de nosso tempo” e “serve a uma saudável desestabilização da hegemonia fatigada e fatigante do verso curto, da boutade ligeira, de certa associação simplista entre a visualidade e a neutralização do temporal na linguagem poética.”. Além disso, ressalta a “indiscutível capacidade de trabalho com o verso e a rima”, apesar de criticar a “erudição e elevação como condições *sine qua non* de poesia”, alertando para o fato de que “o anacrônico fechado em si mesmo [...] ao invés de provocar o leitor à caça de uma alternativa ao óbvio contemporâneo, [pode] estimulá-lo a nele permanecer” e finaliza o texto indagando se esse não seria: “outro drama a perseguir a veia poética de Tolentino” (PEDROSA, 2003, p. 6).

Ao contrário de Pedrosa, Pécora despreza a complexa tensão entre o mundo-como-tal e o mundo-como-ideia que Tolentino anuncia ser o motivo pelo qual escreve e a reduz a “dicotomias populares”, nas quais não vê rendimento. Ele se interessa por outros aspectos que considera “atrativos poéticos dos poemas” (2003, p. 14), entre os quais destaca o apurado domínio técnico, a sintaxe escorreita, o controle dos argumentos. Fala de “certo efeito de deslumbramento do poeta de província acolhido no salão dos grandes”, remetendo à prática de Tolentino de realizar “abundante referência a artistas célebres”, prática extraliterária que é incorporada literariamente de forma excessiva em *O mundo como Ideia*, sem deixar de registrar que o poeta “constrói atentos e belos quadros morais”, chama atenção para certo humor e o uso de expressões usuais e segue interpretando de forma ligeira alguns dos poemas, nos quais encontra um “habilíssimo jogo de contrastes entre o tom grave e o leviano, o arrebatamento dramático e o cômico” (2003, p. 15).

Ao fim e ao cabo, apesar de realizarem ressalvas, Pedrosa e Pécora transmitem uma leitura positiva de *O mundo como Ideia* e de Tolentino como poeta e marcam um novo momento da recepção crítica tolentiniana que passa a ser realizada por acadêmicos e centra-se na análise da obra.

Marcos Siscar, em “Tolentino recusa modernidade e prega ‘contrarreforma’ poética”, não elude qualquer apontamento sobre a biografia do poeta. Em sua análise, aponta na obra a presença de um “platonismo didático e recheado de fórmulas” e, mesmo não citando nenhum poema específico, julga que Tolentino “Confunde o soneto com a tradição, o erudito com o culto, o clássico com o universal, o preciosismo [...] com a preciosidade.” (2006, p. 7). Com um tom de reprovação que perpassa todo o texto, finaliza a matéria transmitindo certa frustração: “Poderíamos imaginar uma proposta de revisão das exclusões operadas pela

tradição modernista brasileira, mas o autor prefere inserir-se no campo da polarização entre o fim do verso e a restauração da forma fixa [...]” (2006, p. 7).

O autor repete e amplia sua análise em 2013 quando publica numa revista acadêmica o artigo “A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino”¹⁷⁵. Nele, Siscar lamenta “que o tipo de questão colocado pelo autor [Tolentino] não tenha lhe incitado discussões históricas mais consequentes” e aponta como possível culpado “o modo como constituiu sua fama” que o levou à falta de uma “crítica organizada da ideologia da vanguarda”, concluindo que o poeta poderia mais, porém “contentou-se a julgamentos sumários” (2013, p. 113), em sua ânsia por “apagar o passado naquilo que ele marcadamente tem de experimental” (2013, p. 114).

Já a recepção realizada por Bueno na seção “Dissoluções e derivações do Modernismo” do livro *Uma história da poesia brasileira*, mescla observações biográficas e estéticas. Depois de se preocupar em enumerar acontecimentos desabonadores da biografia de Tolentino de maneira jocosa, acentuando sua mitomania, Bueno destaca que seus poemas são “realejo de enjambements”, que apresentam “técnica bastante defeituosa” e constituem uma verdadeira “grafomania versificatória tediosa e obsessiva”, com uma “total inadequação entre um periódico coloquialismo e o tom geralmente elevado do verso” (2007, p. 390-391)

O texto de Pedrosa de forma perspicaz apresenta o impasse que sintetiza julgamentos contrastantes que a obra tolentiniana enfrenta até hoje: ela representa “o anacrônico fechado em si” ou é “uma alternativa ao óbvio contemporâneo”? Com base nos textos supracitados, Siscar e Bueno parecem assinalar a primeira opção e Pécora, a segunda. A recepção crítica tolentiniana se divide desde o início diante desse dilema. Até hoje, a autofiguração de Tolentino de *poeta maior* convive de forma conflituosa com a figuração de poeta anacrônico, presente em parte de sua recepção crítica.

Tolentino reconhecia a importância da recepção crítica tanto que a acompanhava de perto. A maioria dos artigos jornalísticos citados neste subcapítulo foi encontrada no Fundo Bruno Tolentino (CEDAE) e fazia parte do acervo do poeta. Tolentino recortou e guardou por anos trechos dos jornais nos quais ele e seus livros eram assuntos, fosse qual fosse a tomada de posição do articulista. Guardou também todos os *clippings* que as editoras enviavam com citações de suas obras na imprensa, o que facilitava o acompanhamento da circulação de seu nome nos veículos de comunicação, instância importante de difusão, formação e reconhecimento de sua figura de poeta.

¹⁷⁵ Este artigo foi publicado novamente no livro *De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea*, lançado por Siscar em 2016.

Vistas isoladamente, as apreciações da recepção crítica parecem se anular, mas observadas em conjunto, justamente por constituírem dissensões entre agentes importantes da crítica literária brasileira, possibilitam que as figurações de poeta que daí nascem sejam problematizadas e confrontadas com autofigurações engendradas pela poética e pela atuação pública do poeta. O que queremos dizer é que, ao construir um discurso público tão profuso sobre a obra poética de Tolentino, a recepção crítica atesta o caráter multifacetado do poeta e a complexidade de sua obra, fomentando opiniões controversas, criando assim uma “figuração do uno pelo vários” (TOLENTINO, 2002a, p. 215).

5.1.3 A recepção crítica *post mortem*

Com a morte de Tolentino, inicia-se o que chamamos de quarto momento da recepção crítica tolentiniana, marcado pelo surgimento dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre sua obra literária, além da circulação cada vez maior de seu nome e obra na internet¹⁷⁶.

No âmbito acadêmico, o primeiro trabalho foi a já mencionada dissertação de mestrado (PUC-RIO) intitulada “O papel das sequências de sonetos na obra *A imitação do amanhecer* de Bruno Tolentino”, de Felipe Simas (2009). O trabalho consiste em “estudo de como as sequências de poemas estão diretamente ligadas ao estabelecimento de uma filosofia da forma que permeia historicamente e teleologicamente toda a carreira poética de Tolentino”. (SIMAS, 2009, p. 6). Simas acredita que “a presença das sequências na poesia de Bruno Tolentino [...] evidencia acima de tudo uma realização cultural aliando novidade e tradição em função da elevação filosófica” (2010, p. 178).

Outra pesquisa acadêmica sobre a obra tolentiniana foi desenvolvida por Juliana Pasquarele Perez. São dela os artigos: “O mundo como Ideia: paixão pelo real e crítica do pensamento moderno” (2008) e “Breve ensaio sobre As epifanias em *A imitação do amanhecer*, de Bruno Tolentino” (2012), nos quais trabalha, assim como no pós-doutorado e no projeto de pesquisa que coordenou de 2011 a 2015 na UNICAMP, o “drama da razão” que identifica como problema central da obra tolentiniana, abordando a questão da aceitação ou recusa do real, atitudes que, para ela, “fundam e estruturam toda a obra de Tolentino” (2012, p. 138).

No texto “‘Tudo dói, menos a graça’ – algumas notas sobre a vida e a obra de Bruno

¹⁷⁶ Encontramos, internacionalmente, o ensaio “Mysticism in a Foreign Language: Bruno Tolentino's *Le Vrai Le Vain*”, escrito por Chris Miller e publicado em 2011 na revista *PN Review* em sua versão virtual e impressa.

Tolentino”, publicado na Revista *Passos*, em 2007, Perez favorece certa construção hagiográfica da figura de Tolentino. Partindo de comentários acerca de *As horas de Katharina*, do qual destaca poemas, ressalta que “a dor é a viga mestra de seus textos, pois somente ela possibilita a passagem da ideia ao real”, fazendo menção também ao livro *O mundo como Ideia* e “o duro combate à Ideia” (2007). Chegando ao livro *A imitação do amanhecer*, diz que a “estranha narração emoldura, na verdade, uma filosofia da História e coloca em confronto duas visões da vida e da morte: uma que “imita o amanhecer” e deseja escapar do sofrimento [...]; outra que aceita a despedida [...]” (PEREZ, 2007). É um texto para uma revista religiosa que acaba por ter um teor que pende também para a relação do poeta com Deus. Perez transcreve versos do poema “Nihil Obstat”, no qual o poeta diz que Deus, que lhe “deu vontade de cantar” e fez o poeta “partir em dois de vez em quando” (TOLENTINO, 2002a, p. 243).

Perez reproduz toda a cronologia de Tolentino já publicada no encarte “O escritor por ele mesmo” (2001) do Instituto Moreira Sales, ratificando alguns dos mitos que cercavam a biografia de Tolentino e acrescentando acontecimentos, dos anos 2000 até a sua morte, associados principalmente a sua relação com a Igreja Católica e a sua aproximação ao movimento “Comunhão e Libertação”, entidade à qual a revista *Passos* pertence, colaborando com a figuração do poeta convertido já prefigurada pelo próprio poeta em várias de suas declarações, como em entrevista concedida à própria revista *Passos*, na qual declara: “foi com a minha conversão que a minha poesia amadureceu e ficou infinitamente mais importante. A minha trajetória entre os 17 aos 39 anos foi de um certo modo, mas aos 40 anos eu comecei meu caminho de volta para Igreja.” (TOLENTINO, 2003f).

Acreditamos que o realce dado à conversão religiosa de Tolentino inaugura um outro momento da relação crítica ao poeta e à sua obra e também uma outra figuração gestada por um processo de canonização iniciado pelos contemporâneos imediatos de Tolentino. Encontramos, por exemplo, textos como “Bruno Tolentino na frente de Cristo” postado no site da *Alianza Evangélica Española*¹⁷⁷. O autor Alfredo Pérez Alencart, além de trazer traduções de poemas tolentinianos para o castelhano, defende que “Tolentino é um paradigma de conversão: ele saiu da lama e transformou sua poesia em Cristo” (ALENCART, 2012, tradução nossa)¹⁷⁸.

Torna-se possível perceber que há uma apropriação da imagem do poeta por grupos

¹⁷⁷ <http://protestantedigital.com>

¹⁷⁸ “Bruno Tolentino delante de Cristo”, Tolentino es paradigma de conversión: salió del fango y volcó su poesía hacia Cristo.

ligados ao pensamento conservador que demonstram afinidade com o discurso antirrevolucionário de Tolentino e com sua imagem de poeta convertido. É possível notar ainda um investimento na negação da autofiguração polêmica de Tolentino e uma rejeição à biografia ficcionalizada *Das Booty*. Assim como José Guilherme de Merquior foi “Apontado após sua morte como uma espécie de ‘bom reaçã’” (ASCHER, 2015), Tolentino, que se dizia seu herdeiro, não escapou da figuração de *poeta reaçã*, de “intelectual de direita”¹⁷⁹ (BOURDIEU, 1996, p. 189) imagem que favoreceu sua maior receptividade em grupos ligados a valores conservadores e/ou liberais.

Ainda há textos de Tolentino e sobre Tolentino publicados em revistas como *Dicta&Contradicta*, lançada pelo Instituto de Formação e Educação (IFE), que teve Érico Nogueira como editor executivo, e *Nabuco*, revista brasileira de humanidades, idealizada por Ronald Robson, com a produção executiva de Pedro Sette-Câmara. Embora essas publicações tenham sofrido a influência do pensamento conservador do filósofo Olavo de Carvalho, professor de muitos dos integrantes dessas revistas e amigo de longa data de Tolentino, considerado pelo filósofo “o maior poeta da língua portuguesa desde Camões” (CARVALHO, 2007), apresentam independência e não estão ligadas a nenhuma corrente político-partidária e não pretendem ter uma linha ideológica definida.

Com o recrudescimento da polarização política pela qual passa o Brasil nos últimos anos, intensificou-se o patrulhamento ideológico que interfere na recepção da obra torentiniana e acaba por desprezar seu investimento maior contra o perigo das ideologias. É como se a poesia de Tolentino estivesse sendo lida ou apreciada apenas por aqueles que têm afinidade com seu discurso crítico. Com bem resumiu Rodrigo Garcia, existe:

uma espécie de Muro de Berlim da poesia: conservadores leitores de Olavo de Carvalho predispunham-se a gostar, “progressistas” a odiar. Tudo isso antes de *ler* a obra em si. Mas, como pouca gente *lê*, essas predisposições são fatos indissociáveis do tipo de recepção.¹⁸⁰

Percebemos que quase todo movimento em torno de Tolentino e sua obra parte de nomes vinculados a uma dessas revistas. É de Pedro Sette-Câmara, por exemplo, a responsabilidade de escrever a biografia de Tolentino pela *Record*, na qual a principal dificuldade de trabalhar com “Um Rimbaud brasileiro” (ALMEIDA, 2014, p. 4). “é encontrar um equilíbrio entre a vida folhetinesca do Bruno e, digamos, sua história intelectual. Rimbaud

¹⁷⁹ Trata-se de virar às avessas a representação dominante (no campo artístico) e de demonstrar que o conformismo está do lado da vanguarda e de sua denúncia do conformismo ‘burguês’: a verdadeira audácia pertence aqueles que têm a coragem de desafiar o conformismo do anticonformismo, ainda que devessem correr o risco de obter assim os aplausos ‘burgueses’ (BOURDIEU, 1996, p. 188-189).

¹⁸⁰ Entrevista concedida a pesquisadora em 2014.

foi poeta e depois traficante de armas; Bruno Tolentino foi poeta e traficante ao mesmo tempo” (*apud* ALMEIDA, 2014, p. 4). Foi Sette-Câmara também quem traduziu o romance *Das Booty*, lançado pela *É Realizações*, que traz de volta ambivalências da personalidade de Tolentino, criando também uma “hagiografia maldita” (SÜSSEKIND, 2008) que é obliterada pela sua figuração de poeta convertido. É de Ronald Robson a orelha da nova edição de *A balada do cárcere*, edição crítica apresentada por Érico Nogueira e que, assim como a segunda edição de *As horas de Katharina*, foi lançada pela *Record* sob a responsabilidade dos integrantes do IFE, tendo entre os organizadores Guilherme Malzoni Rabello e Martim Vasques Cunha, este último jornalista responsável e coeditor da revista *Dicta&Contradicta*.

Muitos deles conviveram diretamente com Tolentino, tendo-o como amigo e como mestre. Agora são agentes difusores que pretendem colaborar com a consolidação de uma posição de prestígio de Tolentino no campo literário. Juntos formam um verdadeiro projeto editorial que parece ter o intuito principal de fazer a obra torentiniana circular a fim de atingir um público mais amplo.

5.2 Um projeto editorial para Bruno Tolentino

Esperamos que o duplo risco dessa edição ofereça a seus leitores ao menos uma contribuição: despertar seu interesse por um dos maiores escritores de língua portuguesa do século XX.
Os editores¹⁸¹

Ao longo deste estudo, percebemos na atuação de Tolentino um comportamento de editor de sua própria obra. Seu gesto de retorno constante aos manuscritos de seus livros o coloca como um *filólogo* de sua própria escrita. Essa postura o fez compor e recompor, ao longo de anos, vários poemas que permanecem inéditos e projetos de edições que nunca foram publicados. Seus cadernos de prisão (fig. 11) são mais do que rascunhos, são manuscritos, verdadeiros livros em preparação, apresentando sumários, páginas, capas, epígrafes.

Neles, há várias rasuras (hachuras e borrões) e anotações marginais, reescritura, experimentações, deslocamentos e supressões, que promovem mudanças estilísticas e semânticas, praticadas com o objetivo de aperfeiçoar o verso, de aprimorá-lo em busca da formação progressiva de um estilo. Ação que se apresenta em coerência com seu projeto

¹⁸¹ Guilherme Malzoni Rabello e Martim Vasques da Cunha editores da nova edição de *As horas de Katharina*.

literário, no qual defende o “difícil ofício da *poiesis*” (TOLENTINO, 2002a, p. 16), ou seja, a tarefa poética como um exercício de persistência e dedicação.

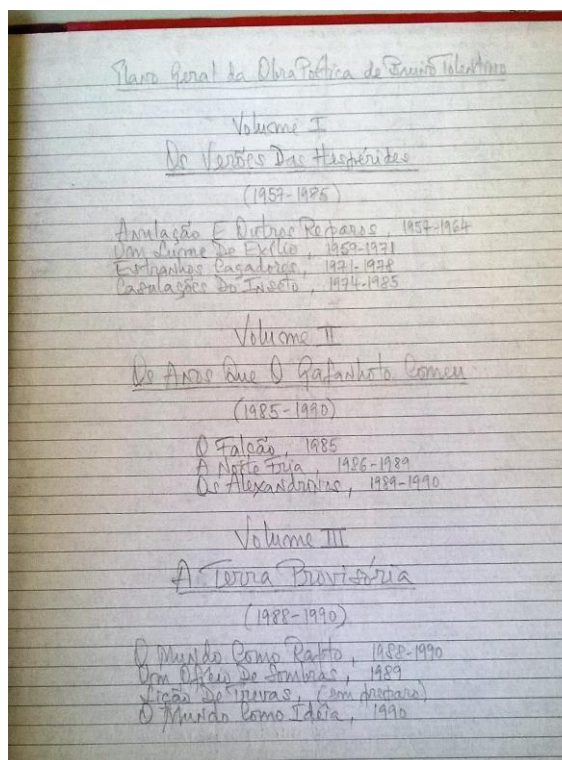


Fig. 11: Manuscrito, *Indexed book*, volume 1.

O cuidado de Tolentino com seus manuscritos repete-se na edição de cada um de seus livros, e está visível não apenas nas correções e recorções constantes de seus poemas, mas também por sua interferência nos projetos editoriais, na escolha de paratextos, na presença de prefácios e posfácios escritos por ele mesmo e até sua tentativa de intromissão em prefácios escritos por terceiros, como no caso do prefácio de *Os deuses de hoje*, escrito por Antônio Paulo Graça¹⁸². Comportamentos como esse nos fizeram concluir que a mão de Tolentino estava presente em grande parte das decisões editoriais e não apenas nos conteúdos dos livros. Essa tentativa de controle é observável também no fato de ele não ter deixado seus direitos autorais sob a tutela de sua família, e sim do Instituto de Formação e Educação (IFE)¹⁸³, hoje presidido por Marcelo Quintero Consentino, amigo e admirador de sua obra literária. É como se ele, em alguma medida, tentasse direcionar o que Premat chamou de “destino editorial”¹⁸⁴ (2009, p. 96).

¹⁸² Conforme subcapítulo “*Os deuses de hoje* e o poeta recém-chegado”.

¹⁸³ Para saber mais sobre o IFE: <http://ife.org.br/>

¹⁸⁴ O “destino editorial” a que Premat se refere é o destino *post mortem* de uma obra, após a desapareção do autor sua autotransfiguração autoral segue atuando e transformando-se, trabalhando em prol de uma posteridade. (PREMAT, 2009, p. 96).

O grupo detentor de seus direitos autorais editou e lançou, postumamente, até o momento duas obras de Tolentino: *As horas de Katharina*: com a peça inédita *A andorinha, ou A cilada de Deus*, em 2010, e *A balada do cárcere*, em 2016. Ambas as edições foram lançadas pela *Record*. Elas apresentam novos projetos editoriais e podem ser consideradas edições críticas por anotar variantes, corrigir erros tipográficos, atualizar a ortografia dos poemas, além de serem edições comentadas, acrescidas de prefácios, notas editoriais e notas de rodapé, nas quais são desvendadas alusões e referências utilizadas por Tolentino e são colocados informes biográficos sobre o poeta.

Com essa configuração, as novas edições constituem, por um lado, uma maneira de recepção da obra tolentiniana, e, por outro, um empreendimento para formar uma nova recepção, para alcançar, como disseram seus editores, dois tipos de leitores: “os que desejam simplesmente conhecer o livro sem se perder nas alusões e referências feitas por Bruno Tolentino e os que, já familiarizados com sua obra, conhecem outras versões dos mesmos poemas” (RABELO e CUNHA, 2010, p. 7).

O que é mais notável nas duas edições comentadas é o cuidado, sobretudo didático, com o leitor, a começar pela nota introdutória e explicativa dos organizadores na qual indicam como os comentários e notas estão dispostos, quem os produziu e sua finalidade. Enquanto em suas composições Tolentino parecia escrever para um leitor ideal, possuidor de erudição e amplo conhecimento da tradição literária, ou seja, para uma “plateia selecionada” (BRITTO, 2000, p. 130)¹⁸⁵, as novas edições têm finalidade de “fornecer ao leitor alguma informação de que ele talvez não disponha ou não se recorde.” (RABELO e CUNHA, 2010, p. 8). Com tal preocupação, essa intervenção editorial é um empreendimento que visa tornar as composições mais palatáveis e, conseqüentemente, aproximar um pouco mais o texto do leitor não especializado.

Às tomadas de posição de Tolentino somam-se as tomadas de posição de outros agentes do campo que continuaram (e continuam) atuando e promovendo intervenções em sua figuração de poeta mesmo após a sua morte. “A autofiguração [...] segue atuando e transformando-se¹⁸⁶.” (PREMAT, 2009, p. 9-6, tradução nossa).

¹⁸⁵ Como vimos no subcapítulo “Matéria lida, matéria vivida”.

¹⁸⁶ “La autofiguración borgeana sigue actuando y transformándose.” (PREMAT, 2007, p. 16).

5.2.1 O aparato crítico

Um dos elementos encontrados em ambas as reedições é a existência de apresentações produzidas por leitores especializados. Na primeira edição de *As horas de Katharina*, não há apresentação nem prefácio ou posfácio, já na primeira edição de *A balada do cárcere*, há prefácio e dois apêndices, mas todos eles escritos por Tolentino¹⁸⁷. As apresentações de livros em geral visam agregar mais capital simbólico à obra apresentada por contarem com a autoridade daqueles que as assinam, agentes que acabam por cancelar a obra, atribuindo-lhe valor. Toda apresentação quer *vender* o livro. Sem ser desabonadora, ela faz parte do jogo entre o campo literário e o mercado editorial, gerando figurações positivas daqueles a quem pretendem apresentar. No caso das reedições em questão, no entanto, as apresentações vão além.

Para produzir a apresentação de *As horas de Katharina*, foi convidado Alcir Pécora. Com carreira acadêmica consolidada, o crítico literário e professor de teoria literária já havia escrito a matéria jornalística sobre *O mundo como Ideia*, “Gesto besta, sublime inatingível”, comentada na seção anterior. Antecedida pela Nota dos editores, a apresentação foi intitulada de “O livro de horas de Bruno Tolentino”. Com um tom menos ponderado do que em seu texto de 2003, Pécora é taxativo: “Bruno Tolentino é seguramente um dos maiores poetas da língua portuguesa, na era pós-João Cabral.” (2010, p. 9). Não deixando margem para relativizações, situa o poeta num lugar de destaque no campo literário, corroborando seu investimento como um dos *poetas maiores*.

Nos períodos seguintes, demonstrando ter lido recepções críticas negativas, sai em defesa do poeta. Na visão do crítico, todos os motivos seriam frívolos: suas declarações polêmicas; a possível intimidação gerada pelos protocolos teóricos, estéticos, ideológicos exigidos para ler seus livros; ou ainda a possibilidade de ter soado “pobre uma poesia que, ao rimar, ilusão não exclui coração nem paixão, como um Roberto Carlos dos ricos.” (2010, p. 9). Referindo-se implicitamente à crítica de Marcelo Coelho.

Realizada a defesa, Pécora parte para a obra propriamente dita, “encontra-se aqui integralmente reeditada, com precisas correções e anotações, que esclarecem alguns pontos importantes de sua confecção” (2010, p. 10). Apresentando a estrutura e temática de *As horas de Katharina*, aponta as ressonâncias de Santa Tereza D’Ávila e de S. João da Cruz, frisando

¹⁸⁷ Trabalhamos esses textos no artigo “A negação da retraditionalização frívola em Bruno Tolentino: a matéria do lido e matéria do vivido em *A Balada do Cárcere*” (SILVA, 2016, p. 101-126).

a “familiaridade que Tolentino demonstra ter com a obra mística e poética de ambos os autores” (2010, p. 12).

Após realizar o que chama de “brevíssimo resumo” (2010, p. 13), Pécora passa a explicar sobre o *Livro de Horas*, o qual define como um “volume de orações destinado prioritariamente à devoção privada [...] sem qualquer uniformidade rígida de conteúdo ou de forma” (2010, p. 13-14). Traz importantes informes históricos para a compreensão desse livro devocional, que conforme Pécora foi “refigurado com maestria por Tolentino” (2010, p. 16). Aponta o “aspecto misterioso, elevado, cultíssimo, e, ao mesmo tempo, quase canhestro, senão simplório”, característica já mencionada inclusive por ele mesmo, como justificável pela própria característica do *Livro de Horas* que tende a “valorizar a presença de elementos locais, particulares e populares, ao lado dos temas mais gerais da liturgia e da erudição eclesiástica” (2010, p. 16).

Em sua última parte, a apresentação se concentra mais na questão formal dos poemas. Ao falar sobre “o sistema métrico, rítmico e rimado dos poemas”, o comentador admite que “há, em Tolentino, certa arte de esconder a arte”, e acusa de lugar-comum da crítica moderna julgamentos que associam “as formas fixas, medidas tradicionais e rimas” a “esquemas engessados de composição” (2010, p. 17). Partindo para um apanhado dos esquemas de versificação, Pécora pretende provar a notável “variedade de seu uso” e a “enorme riqueza de fatura”, constatando a predominância de decassílabos, hexassílabos, heptassílabos, pentassílabos. Informa que, entre as formas poéticas tradicionais preponderantes, estão o soneto e a canção “havendo nelas, entretanto, muita variedade de execução”, realçando que “No caso do soneto, a sua forma fixa quase desmente a categoria, tanto o varia Tolentino” (2010, p. 18).

Muito do que encontramos na apresentação de Pécora parece não apenas se referir aos poemas de *As horas de Katharina*, mas também responder a apreciações desfavoráveis que podem ser observadas em parte da recepção crítica tolentiniana, como as de Alexei Bueno em seu livro *Uma história da poesia brasileira*. Parece-nos que para cada apontamento negativo feito por Bueno (“realejo de enjambements”, “técnica bastante defeituosa”, “total inadequação entre um periódico coloquialismo e o tom geralmente elevado do verso”) encontramos um contraponto na apresentação de Pécora, como o elogio aos efeitos extraordinários da “maquinaria versificatória que está a alcance da poesia de Bruno Tolentino” (2010, p. 17) e a justificativa das rimas e do uso do registro popular e erudito. É como se Pécora situasse Bueno, mesmo sem citar seu nome e seu texto ou mesmo sem a intenção direta de contrapô-

lo, entre os leitores que não compreenderam a “arte escondida” em Tolentino.

Pécora, em “O livro de horas de Bruno Tolentino”, ao produzir um texto de fôlego que realiza uma série de *réplicas* contra juízos adversos de parte da recepção crítica sobre a obra de Tolentino, foi além da função de servir de uma introdução ao conteúdo apresentado e de convencer o leitor de que a leitura será válida, pois investiu na imagem de Tolentino enquanto um poeta incompreendido que tem muito ainda a ser descoberto por sua recepção, constituindo-se assim como, mais do que um apresentador, um agente defensor da poesia tolentiniana como um todo e da posição de Tolentino como um poeta de destaque na poesia nacional. Dessa forma, o projeto editorial dá continuidade à autofiguração do poeta.

Já a nova edição de *A balada do cárcere* ficou a cargo do professor, poeta e crítico literário Érico Nogueira. O texto de Nogueira, denominado “Escrito nas estrelas”, havia sido publicado em formato de artigo na revista CESP, sob o título “Bruno Tolentino e a poética classicizante: o caso de ‘A balada do cárcere’”. Na edição comentada, aparece com algumas alterações e funciona como um *guia* para a leitura da obra. Podemos notar as intitulações diferentes, agora mais diretas, para cada uma de suas seções: “Classicismo pós-cabralino”, por exemplo, vira “A poética”. É possível perceber também o acréscimo de uma parte inicial, chamada “O cárcere”, na qual Nogueira contextualiza os leitores com pormenores sobre a prisão de Tolentino, fazendo a ressalva de que “As circunstâncias que envolveram a prisão de Bruno Tolentino jamais foram suficientemente esclarecidas entre nós” (NOGUEIRA, 2016, p.12).

É interessante a reconstrução que Nogueira realiza dos fatos que desencadearam a prisão, apontando causas nem um pouco nobres para ter praticado tráfico internacional de drogas: Tolentino estava “afundado em dívidas e desesperado por dinheiro” (NOGUEIRA, 2016, p. 13). Foi pego em flagrante na alfândega com cerca de um quilo de cocaína. Começou a cumprir prisão preventiva em 1988 e foi condenado “à pena de onze anos de reclusão por formação de quadrilha e tráfico de drogas”, passou pelos presídios de Dartmoor e Verne, “foi solto e deportado em 1993, ano em que retornou ao Brasil” (NOGUEIRA, 2016, p. 14). Em seus parágrafos iniciais, a apresentação de Nogueira, sem censuras, contrasta com a narrativa contada fantasiosamente¹⁸⁸ por Tolentino (de que estava sendo perseguido por Margaret Thatcher ou que estava protegendo alunos e professores de Oxford), mas não deixa de destacá-la como importante para sua trajetória de poeta.

¹⁸⁸ Uma das versões de Tolentino para a prisão foi transcrita no subcapítulo “Matéria lida, matéria vivida”.

Segundo Nogueira, o lançamento de *As horas de Katharina* é um verdadeiro “divisor de águas da poesia nacional” (2016, p. 14) por ter possibilitado a reabilitação de uma poesia mais especulativa, filosófica. Na segunda seção, chama a poética de Tolentino de *classicizante*, sem o ranço negativo que tal adjetivação suscita em outras críticas, acreditando que “a oposição entre tradicionalismo e vanguarda, classicismo e romantismo, antigos e modernos é uma falsa oposição” em concordância com a ideia defendida por Tolentino de que o poeta tem que usar “a forma que lhe aprouver” (NOGUEIRA, 2016, p. 14). Estabelecendo um contraponto com a leitura de Marcos Siscar que julgou a poética de Tolentino como “um desejo de contrarreforma no âmbito da modernidade” (2013, p. 110).

Ao contrário dos que rechaçam a atitude polêmica de Tolentino, Nogueira a situa como “um confronto entre mundividências e poéticas opostas” que ofereceu a Tolentino “a dupla ocasião de se fazer conhecer [...] [e] questionar a centralidade do ensino e do debate público sobre poesia no Brasil” (NOGUEIRA, 2016, p. 21-22). Para Nogueira, *A balada do cárcere* é “a mais consciente resposta do autor” (2016, p. 21) a seu embate com Augusto de Campos.

Finalizando a apresentação “Escrito nas estrelas”, Nogueira modifica os parágrafos finais do texto publicado inicialmente na revista CESP e o encerra “com palavras de cunho pessoal” (NOGUEIRA, 2016, p. 26), acrescentando ao texto seu próprio testemunho de convivência, amizade e aprendizado com Tolentino. Tal mudança cria um ar de afeto e admiração que aproxima poeta e crítico e evidencia mais uma faceta de Tolentino: seu lado acessível a novos poetas a quem recebia como leitor e conselheiro.

Mais do que apresentação das edições críticas de *As horas de Katharina* e *A balada do cárcere*, os textos de Pécora e de Nogueira, ao se colocarem contra outras leituras que a obra de Tolentino sofreu, são defesas de uma posição de destaque de Tolentino no campo. Se por um lado Pécora usa do argumento de autoridade diante da legitimidade da qual já goza no campo literário e acadêmico para confirmar a importância da obra tolentiniana para literatura brasileira, Nogueira chama a atenção para a renovação da relação de Tolentino com seu público leitor. Ambos representam diferentes momentos da crítica literária e corroboram a figuração de Tolentino como um de nossos *poetas maiores*, tal como era o desejo do poeta.

5.2.2 Outros elementos editoriais

Além das apresentações, outras mudanças que fizeram parte do projeto editorial das novas edições de *As horas de Katharina* e *A balada do cárcere* também interferem na autofiguração autoral.

A decisão da publicação de “*A andorinha, ou: A cilada de Deus*”, uma peça inédita escrita por Tolentino, ao final de *As horas de Katharina* é uma delas. Os editores fizeram questão de frisar que “Escolheu-se como texto base o arquivo que Tolentino revisou poucas semanas antes de sua morte [...]” (2010, p. 7). Sua publicação apresenta uma faceta de Tolentino desconhecida pelo leitor: sua porção de dramaturgo. Livros como *A balada do cárcere* e o próprio *As horas de Katharina* apresentam uma carga dramática, mas sem a utilização de elementos próprios do gênero dramático, como ocorre em “*A andorinha*”.

As mudanças também são notáveis nos elementos paratextuais¹⁸⁹, salta aos olhos a ausência de citações sobre Tolentino na contracapa, antes presentes em todos os seus livros. A capa de João Baptista da Costa Aguiar¹⁹⁰ (fig. 12), reconhecido designer gráfico, foi substituída por uma nova capa assinada por Cláudio Pastro (fig. 13), artista plástico reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho com arte sacra, sobretudo no Vaticano¹⁹¹. Apesar de ambos gozarem de reconhecimento profissional e doarem sofisticação ao projeto editorial, a escolha de Pastro, pela sua ligação mais próxima com a arte sacra e, principalmente, com a devoção mariana, doa para a capa mais distinção religiosa. A simplicidade do traço com o qual contorna a freirinha Katharina contrasta com o impacto das fortes pinceladas vermelhas sobre ela, prenunciando os conflitos que permeiam os poemas/orações de Katharina/Tolentino, seu drama da razão, dando realce a sua figuração religiosa.

¹⁸⁹ Ainda na nova edição de *As horas de Katharina*, a participação da professora e pesquisadora Juliana Pasquarele Perez também foi muito importante. Além de produzir a orelha, que apresenta sucintamente a obra, são de sua autoria as notas explicativas. O estudioso de Tolentino Jessé de Almeida Primo foi também um dos colaboradores com participação significativa na edição. Ele produziu comentários explicativos e notas sobre as variantes da peça “*A andorinha, ou a cilada de Deus*”. As “Notas editoriais” apresentam, principalmente, comparação com variações de poemas republicados em *O mundo como Ideia* e variantes de *A andorinha*. A nova edição apresenta ainda índice de títulos e referências bibliográficas.

¹⁹⁰ Aguiar foi o criador de identidade visual da própria *Companhia das Letras*.

¹⁹¹ É de Pastro o monumento em honra a Nossa Senhora Aparecida, presente nos Jardins do Vaticano, e foi ele responsável pelos acabamentos internos do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, no Brasil.

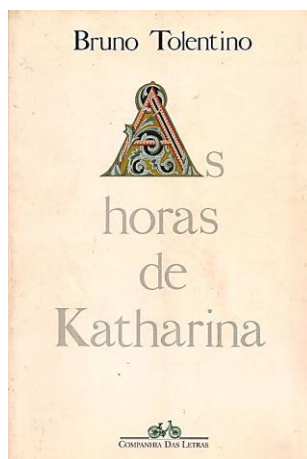


Fig. 12: Capa da primeira edição

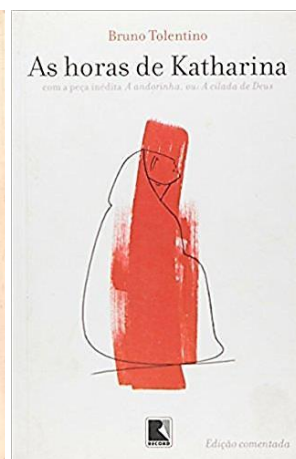


Fig. 13: Capa da edição comentada

Vale citar também a biografia presente na orelha. Mais enxuta que as versões publicadas em edições anteriores, resume-se à data de nascimento e morte de Tolentino e enumera os livros já lançados. Nas edições anteriores, as informações biográficas eram excessivas. Essa mudança permite inferir que o conjunto de obra de Tolentino já é suficiente para respaldá-lo. Lançado três anos após a morte de Tolentino, a edição comentada de *As horas de Katharina* não apenas traz os poemas torentinianos de volta às prateleiras, mas também quer contribuir para consolidar uma posição de prestígio dele no campo literário.

Esse esforço editorial se repete em 2016 com a edição comentada de *A balada do cárcere*. Exatos 20 anos depois de seu primeiro lançamento, essa nova edição foi fruto de decisão completamente editorial. Nela, a capa de Victor Burton, produzida sobre detalhe de *A degolação de São João Batista* de Caravaggio da primeira edição foi substituída pelo *design* de capa de Marcelo Girard.

A mudança contrastou com os modelos de capa dos livros de Tolentino, geralmente, com referências a obras pictóricas consagradas. Tolentino sempre valorizou muito a capa de seus livros, participando ativamente da escolha das imagens com as quais seus livros estabelecem uma relação muito intensa. Seus últimos livros ilustram o que queremos dizer: em *O mundo como Ideia* (fig. 14), a capa é de Paula Astiz, ilustrada pela reprodução de *A caçada* de Paolo Uccello; em *Imitação do amanhecer* (fig. 15), a capa é novamente de Astiz e a imagem é a gravura *Farol de Alexandria*, de Johann Bernhard Fischer von Erlanc. Essas capas doam um caráter mais solene e agregam valor ao livro enquanto um produto artístico.



Fig. 14: capa do livro
O mundo como Ideia

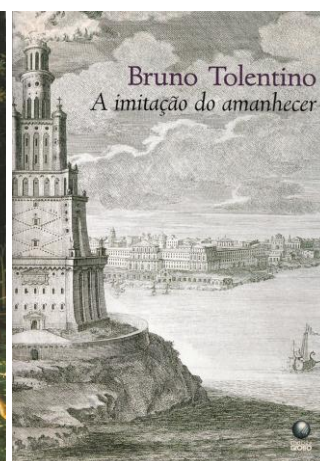


Fig. 15: capa do livro
A imitação do amanhecer

Além disso, as imagens da capa dialogam diretamente com o conteúdo, a temática que atravessa a obra e, muitas vezes, são motes para os poemas, como em “Uma certa caçada”, de *O mundo como Ideia*, “Porque foi o que fez com a realidade/Paolo Uccello, o mentor da claridade/que jamais existiu” (2003, p. 112). Por isso, apesar de serem normais alterações de uma edição para outra, causa estranhamento as decisões dos organizadores para a nova capa e contracapa de *A balada do cárcere*, como o tom menos presunçoso, as cores e a tipografia (fig. 17). Tais alterações acompanham o mesmo movimento de renovação notável na escolha não só de um jovem poeta para apresentar o livro, Érico Nogueira, mas também pela escolha de um jovem tradutor e jornalista para escrever a orelha, Ronald Robson¹⁹². Entra em cena uma nova geração de críticos a fim de conquistar uma nova geração de leitores.



Fig. 16: Capa da primeira
edição

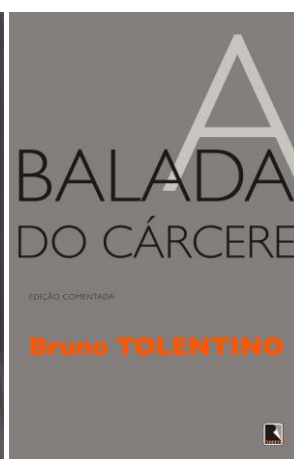


Fig. 17: Capa da edição
comentada

¹⁹² A orelha era antes assinada por José Mário Pereira, jornalista e editor da *Topbooks*, editora responsável pela primeira edição.

A capa da nova edição comentada parece distanciar-se do conteúdo do livro, criando um descompasso entre a sensação de minimalismo da apresentação visual e o lirismo dramático presente nos poemas. A nova capa pode ser lida como uma tentativa de entregar um produto mais *clean*, sem sugerir ao leitor, uma das apostas editoriais para aproximar mais a obra de Tolentino do leitor contemporâneo. A ausência de imagens também pode ser uma estratégia para destacar mais o nome do poeta já que a tipografia salienta o nome do autor.

Tudo isso pode significar que o projeto das capas não visava ao público habitual de Tolentino, mas um novo público. Na contracapa, a citação de Ferreira Gullar sobre Tolentino da primeira edição foi substituída por um poema do livro, “O espírito da letra”, repetindo a ação da edição comentada de *As horas de Katharina* de não transcrever citações de conhecidos nomes da literatura nacional e internacional. A própria produção do poeta já serve de respaldo para sua obra, afinal ele não é mais o *recém-chegado*, já tem uma trajetória no campo literário brasileiro.

Integram a nova edição de *A balada do cárcere* também um glossário, referências bibliográficas, notas editoriais e observações. Como na edição comentada de *As horas de Katharina*, Juliana Pasquarele Perez e Jessé de Almeida Primo continuaram a ser responsáveis por parte do aparato crítico que auxilia o leitor a atravessar o entroncamento de referências a poetas, músicos, poemas, libretos, mitologias presentes em cada página.

Premat, em “El muerto”, ao estudar a autofiguração em Borges, não precisou adentrar “o que sucedeu com seu destino editorial e sua herança legal” (2007, p. 16), para observar que

[...] o extraordinário destino *post-mortem* do fenômeno de Borges não é apenas o resultado da personalidade de seus amigos íntimos, nem de características do meio literário argentino, nem da lógica amplificadora da academia universitária, mas também está inscrito na dimensão profética da história criada pelo próprio Borges (2007, p. 16, tradução nossa).¹⁹³

Quanto a nós, ao adentrarmos parte do “destino editorial” da obra de Tolentino, percebemos que as figurações que surgem por meio das ações de seus “herdeiros legais” (2007, p. 16) já estavam inscritas em alguma dimensão da história criada pelo próprio Tolentino, ou seja, são geradas, em grande medida, a partir das autofigurações tolentinianas, indo em direção a elas para confirmá-lo como um de nossos *poetas maiores*. Posicionando

¹⁹³“Sin adentrarnos en lo que sucedió con su destino editorial y su herencia legal, que funcionan como una parodia a veces grotesca de los textos, notemos que el extraordinario destino post mortem del fenómeno Borges no es sólo el fruto de la personalidad de sus allegados, ni de características del medio literario argentino, ni de la lógica amplificadora de la academia universitaria, sino que también se inscribe en la dimensión profética del relato creado por el propio Borges.”

Tolentino no “topo da modernidade literária brasileira”¹⁹⁴, as edições comentadas de *A balada do cárcere* e de *As horas da Katharina* não servem apenas para elucidar a obra tolentiniana e seu programa poético, “para que o leitor descubra a poesia de Bruno Tolentino” (CUNHA, RABELO, MORAES, 2016, p. 10), mas também para orientar a recepção desses novos leitores, oferecendo a eles uma figuração em concordância com os investimentos autofigurativos de Tolentino.

5.3 A biografia ficcionalizada: *Das Booty*

*Oxford, 1978. O carioca Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino é um poeta aristocrático, premiado, que escreve em cinco idiomas. Professor universitário, amigo de Samuel Beckett, afirma ter um passaporte diplomático emitido pelo Vaticano. Bruno também leva uma vida dupla como traficante de drogas e está prestes a embarcar em sua mais ambiciosa empreitada, com a qual espera ficar rico*¹⁹⁵.

Bruno Tolentino tem uma folga de malandro, trançando um lado de vilão (Villon?) mofino com o rigor do texto: “Sobrevivi às custas de casamentos com mulheres ricas, tenho Jaguar, barco em Marseille e cavalos...”
(JABOR, 1994, p. 6)

Outra decisão editorial que não contou com a participação autoral, mas que age diretamente sobre as (auto)figurações tolentinianas, foi o lançamento do livro *Das Booty*. Escrito por Simon Pringle e lançado pela FeedARead, nele temos informações que destoam de sua biografia oficial e ingredientes que dão destaque à sua imagem de *poeta maldito*.

A expressão *poeta maldito* abarca significados diversos. Tanto é o poeta *amaldiçoado*, aquele que não encontra reconhecimento em vida ou aquele que tem sua obra incompreendida pela sociedade, quanto pode ser aquele que desafia leis e códigos morais, rompendo determinadas normas sociais burguesas, como a heteronormatividade. A história da literatura nos apresenta vários escritores e poetas considerados *malditos*: François Villon, Artur Rimbaud, Oscar Wilde, Baudelaire, Lautréamont, entre outros, como o próprio Verlaine, que difundiu a expressão em sua obra *Les poètes maudits*, em 1884, e o brasileiro Gregório de Matos Guerra. O romance *Das Booty* apresenta as credenciais necessárias para Tolentino ser incluído nesse elenco, ao realçar traços nada ortodoxos de sua experiência social, o que

¹⁹⁴ Trecho do texto escrito por Ronald Robson para orelha da nova edição de *A balada do cárcere*.

¹⁹⁵ Texto da contracapa de *Das Booty*.

relativiza a imagem de poeta conservador ao colocá-lo numa posição de poeta iconoclasta, desobediente às normas sociais e às condutas morais.

Tolentino nunca negou sua figuração de poeta maldito, mas ao mesmo tempo sempre modulou o contato da recepção com ela. Tal faceta era usada para reforçar sua tomada de posição herética ao voltar ao Brasil para se colocar contra o *establishment* literário vigente nos anos 1990. Ele figurava-se como aquele que se armou com o espírito de contestação próprio das vanguardas para lutar contra a ortodoxia das “vanguardas consagradas” (BOURDIEU, 1996, p. 145), o que o tornou um poeta silenciado: “Só entro na universidade vestido de cachorro” (1996a, p. 8) ou “Sou o último dos censurados” (2005, p.7).

B.T. – Exagera-se muito por aí, mas infelizmente o pior é sempre o mais parecido com a verdade... Não, não trafiquei armas, e sim o dinheiro sujo que a Nomenklatura comunista roubava do povo polonês e eu levava para a Suíça. Fiz uma fortuna assim, a primeira, porque a próxima viria dez anos depois, com o tráfico de hashish que fazia do Oriente Médio ao Magreb. Enchia meu barco de moamba e lá ia Mediterrâneo afora, sentindo-me um personagem de Conrad... E era apenas um bocó deslumbrado. Mas como me diverti! Quantas vezes não escapei aos cães da Cortina de Ferro, quantas não ludibriei a inépcia egípcia, a finura libanesa, a guarda costeira do Marrocos, a *Guardia Civil* andalusa, a polícia do país Basco à cata de terroristas! Foram anos alucinógenos, logo, não houve violência alguma em ser preso e condenado; como conto em A BALADA DO CÁRCERE (Topbooks 1996) ainda que as provas fossem falsas a acusação era verdadeira, ou seja, a farsa legal do meu processo era uma mentira que dizia a verdade, como a arte... Artista algum poderia se queixar disso... Ademais, o episódio, mais que um ato de justiça, foi de uma misericórdia providencial. Eu já não sabia como sair

Fig. 18: fragmento da entrevista depositada no FTB.

Como podemos perceber acima (Fig. 18), Tolentino não se esforçava em ocultar acontecimentos que poderiam ser socialmente visto como desabonadores, mas também os interpretava de uma forma bem particular, favorecendo sua mitificação. Sua prisão, por exemplo, não era ocultada, mas avaliada como “uma misericórdia providencial”. Todos os fatos por mais desabonadores que fossem contribuía para uma fabulação de si.

Disposto a defender suas contradições, Tolentino administrava suas ambiguidades. Sua faceta de *poeta maldito* parecia ser empregada de modo a tornar ainda mais forte e eficaz sua imagem de poeta convertido. O poeta colocava ambas na conta do necessário *drama da razão*, do qual não saiu ileso. Parafraseando Ezra Pound¹⁹⁶, defendia que “O poeta seria um ‘tubo-de-ensaio’ da raça”, chegando à conclusão de que “não teria como nem porque defender-se contra a ‘invasão’ de substâncias alheias, até porque existiria para testá-las, teria sido feito para isso, para contaminar-se de seus contrários”. Afinal de contas, para ele, “Criar [...]

¹⁹⁶ “Os artistas são antenas da raça” (POUND, 2007, p. 77).

significa recriar. O que significa transgredir, mas sem recusar a ação da Graça”¹⁹⁷.

Como no fragmento destacado, vimos ao longo da tese que Tolentino fazia questão de contar sua biografia e não deixava de acrescentar a ela certas doses de inventividade, fazendo circular “abundantes ficções de autor” (PREMAT, 2009, p. 63). Por outro lado, embora pareça tratar sempre de sua biografia com mais exageros que restrições, com o mesmo empenho que contava suas peripécias e as incrementava, também rasurava e apagava alguns traços de sua biografia, como o fato de sua deportação.

Todo movimento de Tolentino parecia querer afetar a imagem de poeta à qual a recepção teria acesso. Temos que lidar, no entanto, com a impossibilidade de uma “autofiguração satisfatória” (PREMAT, 2007, p. 15, tradução nossa). Sobretudo diante dos depoimentos de pessoas que conviveram com o poeta e que vão dando novas nuances à sua biografia, como Simon Pringle. Sem ser influenciado por questões próprias do campo literário brasileiro, *Das Booty* foi escrito como uma homenagem a Tolentino. Em seus estudos sobre Borges, Premat disse que “não existe mais uma divisão entre o Borges público e o homem privado: só existe o Borges escritor”¹⁹⁸ (2007, p. 4, tradução nossa). *Das Booty*, ao entrar nos meandros da biografia de Tolentino, inscreve-se nessa fusão entre público e privado. Em *Das Booty*, assim como nesta tese, só existe o Tolentino poeta.

Em *Das Booty*, Simon Pringle confirma muito do que Tolentino contava sobre suas experiências longe do Brasil, como a história do envolvimento dos dois com o “tráfico de hashish”. Fato que antecedeu alguns anos o episódio da prisão de Tolentino, e que evidencia um momento na vida de ambos. À época do lançamento da tradução de *Das Booty* no Brasil, os jornais anunciaram: “A aventura marítima de Bruno Tolentino, poeta e traficante” (TRIGO, 2016), trazendo à luz novamente seu lado *maldito*. Antecedendo o relançamento de *A balada do cárcere*, é um livro importante num momento em que a recepção frisava mais sua relação com a conversão. Mas o livro não é apenas sobre uma aventura marítima, ele também deixa patente o envolvimento amoroso entre Lúcio, Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino, e Shyno, Simon Pringle.

O narrador vai caracterizando um como contraponto do outro. Um, professor e intelectual. Outro, aluno e esportista. Um, carioca. Outro, londrino. Um, com a cabeça nos astros. Outro, com os pés no chão. Um, verborrágico e eloquente. Outro, calado e ponderado. Um, erudito. Outro, *pop*. Ambos amantes e poetas. Diferentes e complementares, mas, sobretudo, imprevisíveis. Em *Das Booty*, Lúcio e Shyno são dois personagens improváveis

¹⁹⁷ Entrevista arquivada no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

¹⁹⁸ “ya no hay una escisión interna entre el Borges público y el hombre privado: sólo existe el Borges escritor.”

que, companheiros por mais de uma década (1972-1985), lançaram-se numa aventura marítima na qual parecem ser mais críveis as licenças poéticas do que aquilo que pretende passar por realidade.

A própria capa do livro (fig. 19) traz o aviso: “A true tale of smuggling, voodoo and poetry”, que numa tradução literal seria algo como: “Um verdadeiro conto de contrabando, vodu e poesia”. Um exercício de ambiguidades que é intensificado ainda mais na versão brasileira (Fig. 20), na qual encontramos o nome “Bruno Tolentino” estampado e o destaque à informação: “Uma história real”. Em sua última página, o romancista problematiza essa questão quando faz a ressalva: “*Das Booty* é uma história real, mas não uma reportagem” (2015, p. 303). O que seria, então, essa história? Para Pringle, uma “recriação imaginativa de fatos reais” (2015, p. 303).

A questão é que é possível ler *Das Booty* apenas como ficção e é possível lê-lo procurando fatos que surpreendentemente confirmam muitas histórias de Tolentino que eram desacreditadas tanto pelo incrível do que narrava, quanto por conta de sua incorrigível mitomania. Mais que isso, o livro acrescenta outros acontecimentos inusitados à sua biografia já repleta de passagens surpreendentes.

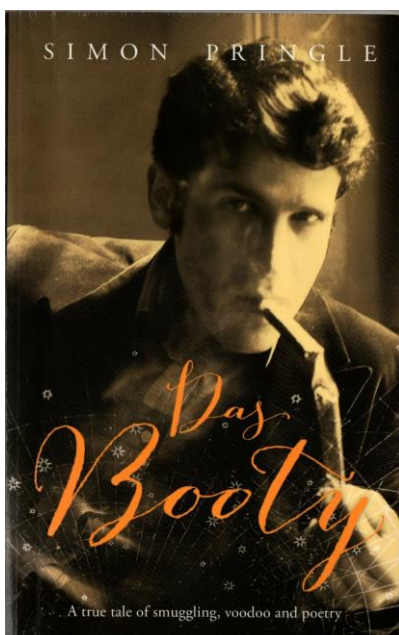


Fig. 19: Capa do livro original

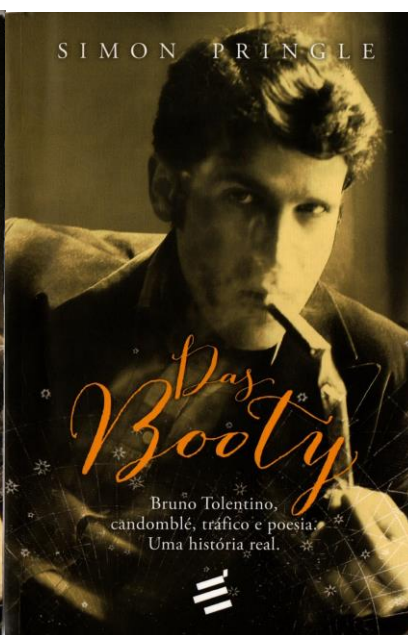


Fig. 20: Capa da tradução brasileira

Mais do que de Pringle, é de Tolentino essa história. Inclusive, é dele (Tolentino) a fotografia presente na capa. O mapa astral sobreposto à foto (Fig. 19 e 20) diz respeito às crenças que norteiam suas escolhas. Tolentino era de fato católico, mas não apenas. Em

cadernos presentes no Fundo Bruno Tolentino, há rascunhos de mapa astral feito por ele mesmo (Fig. 21), sugerindo que a Astrologia estava em sua vida como uma prática.

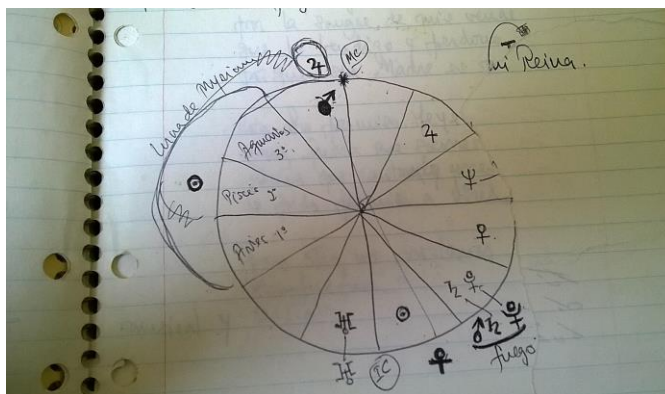


Fig. 21: reprodução de um mapa astral feito por Tolentino, presente em seus cadernos no FBT.

Tomando como pressuposto que Lúcio é Tolentino, o livro mesmo o coloca como um poeta-astrólogo e revela muito de sua relação com a influência dos astros nos acontecimentos de sua vida: “Lúcio nunca iniciava nenhuma empreitada, legítima ou ilegítima, sem primeiro consultar o reino invisível¹⁹⁹” (PRINGLE, 2015, p. 22). Esse fato o liga a importantes poetas que tiveram uma relação próxima com a Astrologia, como John Milton, Luís de Camões e Fernando Pessoa. Lúcio não parava por aí: “Sua segunda fonte de entendimento era o Candomblé [...] A terceira era um pequeno círculo de médiuns e de videntes” (PRINGLE, 2015, p. 22), práticas que doam um quê de universalismo a suas crenças²⁰⁰ e tensionam sua imagem de poeta católico.

Das Booty é o primeiro romance de Simon Pringle. Nele, “Dois ex-presidiários, um aleijado, um par de sodomitas e um sujeito metido a californiano” (PRINGLE, 2015, p. 21), unem-se numa missão nem um pouco lícita: transportar haxixe de barco do Marrocos para a Espanha e seguir por terra até a Inglaterra. Já no primeiro capítulo, os integrantes dessa quadrilha são apresentados como “A turma da prensada” (2015, p. 13), para sermos mais exatos “uns 130 kilos, prensado de primeira” (2015, p. 17), numa referência à droga com a qual faziam o serviço de *mula*. A tripulação sem experiência naval já estava completa e até o 5º capítulo, o plano de ação já estava todo traçado.

O par de sodomitas ao qual o narrador se refere é Lúcio/Bruno Tolentino e Shyno/Simon Pringle. Embora vivesse abertamente sua relação homoafetiva na Europa, nas entrevistas que concedeu a inúmeros veículos de imprensa brasileiros, Tolentino era sempre

¹⁹⁹ Vale lembrar que Tolentino também era adepto do Candomblé e consultava cartas de Tarot.

²⁰⁰ E que continuaram mesmo depois de 1980, ano no qual declarava ter se reconvertido ao Catolicismo.

discreto ao falar de sua intimidade amorosa, restringindo-se a se referir a suas companheiras Márcia de Brito e Martine Pappalardo. Suas relações homoafetivas foram tratadas por ele transversalmente em suas obras literárias por meio não só dos poemas, mas também dos paratextos. É a Simon Pringle, por exemplo, que ele dedica o livro *A imitação do amanhecer*. Inclusive, o uso do *in memoriam* em sua dedicatória despista o leitor, fazendo parecer se referir a alguém já falecido, a quem chama de Simon Lord Glenalmond. As datas 11.11.1971²⁰¹ e 19.8.1992, que acompanham a dedicatória, aludem, não tão precisamente, à primeira e à última vez que ambos se viram. É de Pringle o poema que encabeça as epígrafes do livro: “*Hospes comesque corporis*”²⁰². O próprio conteúdo do livro, ao tratar de um amor homoafetivo, traz, em uma de suas camadas de leitura, a história dos dois.

I. 82

Mas que razão se tem de acreditar na vida
Senão que nos encante? E de que serve o ser
Senão para encantar-se? Ou que vale viver
Senão de encantamentos? Essa pena perdida
de cantar, por exemplo, o encanto da medida,
de que vale esse rito frio se o prazer
de um artefato não encher uma avenida
de encanto, de emoção? O canto, entardecer
da alma deslumbrada e trêmula, é um infindo
encantamento sem função – e, irradiante,
o meu encanto deu-se assim: foi-se-me abrindo
a rosa pasma da alegria desde o instante
em que toquei seu corpo nu, muito mais lindo
que todos os Davis, do Donatello em diante!

(TOLENTINO, 2006a, p. 71)

Esse é um dos poemas capitais de *A imitação do amanhecer* por conseguir sintetizar muito do que o livro propõe largamente. O poema consegue unir reflexões sobre a arte, “o canto [...] é um infindo encantamento sem função”, com o amor homoerótico, colocando-o como causa mesma do poetizar, “o meu canto foi-se abrindo [...] desde o instante em que toquei seu corpo nu, muito mais lindo que todos os Davis”, realizando uma “incorporação mitificante de sua biografia” (PREMAT, 2009, p. 63) ao mesmo tempo em que dá continuidade a preocupações mestras do poeta-pensador. É a trama de um amor intenso que fez o poeta viver por anos um mundo de ilusões, mas que, ao mesmo tempo, inspirou seu canto e foi, como diz o inédito poema “O beco”, “o maior amor/de toda a minha vida”²⁰³. Outro poema de *A imitação do amanhecer* descreve entusiasticamente o ser amado:

²⁰¹ Há controvérsias quanto ao ano se foi 1970, 1971 ou 1972.

²⁰² Algo como “Corpo anfitrião do convidado”.

²⁰³ Trechos do poema “O beco” no *Index book I*, p. 210-213, depositado no Fundo Bruno Tolentino.

III. 78

Imagem-se os cabelos de Aquiles (ou de Atena)
emoldurando o rosto (grave) de um Apolo
a encimar um torso de Zeus (ou mesmo o colo
do Patrócles a cortejar a morte), e é de dar pena
essa imagem: contrastada à dele é tão pequena
que se amesquinha. [...]

(TOLENTINO, 2006, p. 265)

Em *Das Booty*, o amado também é descrito: “com seu longo cabelo castanho-avermelhado, seus olhos azuis e suas altas maçãs do rosto, ele parecia uma menina alta e sem peito tentando se passar por rapaz.” (PRINGLE, 2015, p. 225).

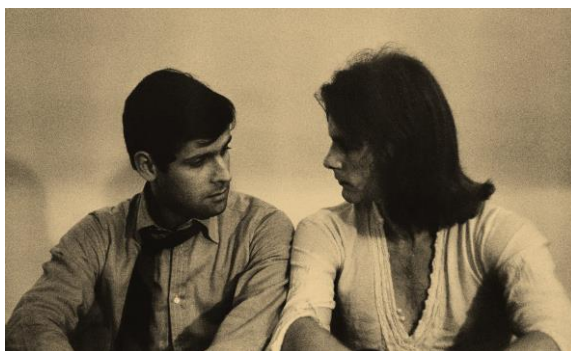


Fig. 22: Tolentino e Pringle na contracapa do livro *Das Booty*

O poema III. 78 parece dialogar com *Das Booty* e é uma exaltação da beleza do ser amado. Muitas das produções contidas no Caderno de Prisão trazem também um teor amoroso. Sobretudo, muitos dos que permaneceram inéditos têm como matéria o amor homoafetivo vivido por “treze anos inteiros”:

Vivia no beco
Da luz sem saída,
No intenso fulgor
Da vida repleta
do maior amor
de toda a minha vida!

Esses versos de “O beco” estão no *Indexed Book I*. Nesse caderno de prisão, há o esboço do que seria o livro *Estranhos caçadores* dedicado a Simon Pringle dessa vez sem rodeios e ainda o livro *O falcão* com referências a ele, a “musa de Lúcio” (PRINGLE, 2015, p. 16). O poeta que já havia se mostrado um satírico, um polêmico, um poeta pensador e um poeta religioso, mostra-se em muitos de seus poemas inéditos um intenso lírico amoroso, como em “Epígrafe”, poema acompanhado de um verso de T. S. Eliot que lhe serve de mote,

“Estas são palavras privadas dirigidas a você em público”²⁰⁴ (tradução nossa).

Fiz em português
estes versos talvez
quase irreverentes,
para que a minha gente
ficasse sabendo
porque foi que eu andei
tão longe, tanto tempo:
porque muito te amei.
É a nossa vida,
são palavras íntimas
a ti dirigidas
em público
E deixo escritas
para que todos sintam
que eu te amei, e muito,
todo aquele tempo
como agora, em público.²⁰⁵

O verso de Eliot foi tirado do poema “Uma dedicatória à minha esposa”, de seus *Versos de ocasião*. Da mesma forma que para Eliot “esta dedicatória é para que outros a leiam” (2004, p. 401), Tolentino promete, em sua “Epígrafe” (Fig. 23), torna pública a relação com o amante e o apresenta como justificativa romântica para sua permanência por tanto tempo em terras estrangeiras. O poema, no entanto, permanece inédito.

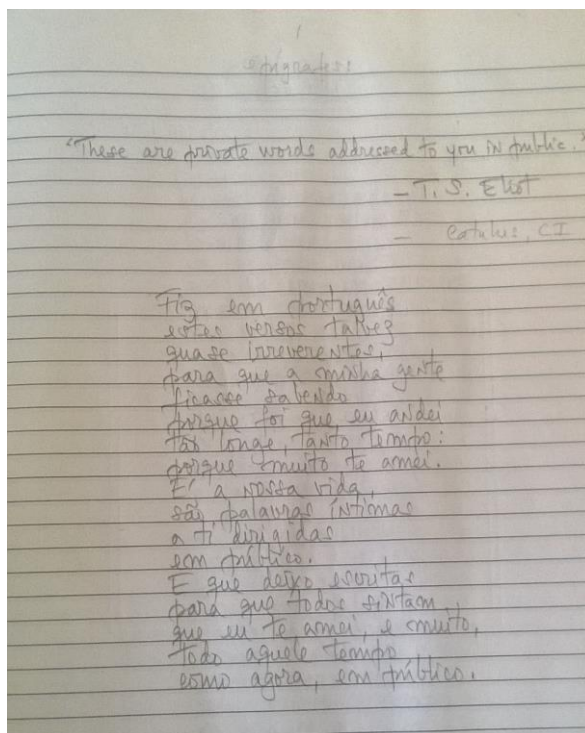


Fig. 23: Manuscrito, *Indexed book*, volume 1

²⁰⁴ “These are private words addressed to you in public”

²⁰⁵ Poema contido no *Indexed Book I*, volume 1.

Em *Das Booty*, é como se Pringle realizasse o que o poema acima promete: tornar público o amor entre ele e Tolentino. No capítulo 2, “Adendos”, há uma contextualização dos acontecimentos que retarda o avanço do enredo para esclarecer o motivo da aventura e, ao justificar a necessidade que Lúcio e Shyno tinham de conseguir dinheiro, o narrador acaba por deixar patente o envolvimento dos dois.

Em 1970, enquanto morava em Londres, Lúcio começou a dar aulas de idiomas na Universidade de Bristol, e, no outono daquele ano, cometeu um grave erro. Apaixonou-se por um dos alunos. Os dois não tentaram esconder o caso e provocaram um escândalo, mas apenas por tratar de algo impróprio, mas ilegal. [...] Isso lhe custou o emprego, a esposa, o bom nome e, posteriormente, sete anos à disposição de Sua Majestade. Existe um preço a pagar pela paixão e pela poesia. [...] Para Lúcio, foi o suicídio tanto social quanto magisterial. Banido, empobrecido, ele e Shyno alugaram uma casinha modesta na região norte de Oxford [...] (PRINGLE, 2015, p. 20).

Nos demais capítulos, as menções à história particular de Shyno e Lúcio só em alguns momentos são colocadas em evidência, mas ao mesmo tempo o livro só existe em função desse envolvimento. Se Tolentino colocava-se como uma espécie de personagem de sua própria história, autofabulando-se de forma intensa e inventiva, em *Das Booty*, ele vira de fato uma personagem: “Poeta brasileiro, mago, astrólogo.” (PRINGLE, 2015, p. 11), mas também como “um viado do babado” (2015, p. 16), “um homem que não pertencia a sua época” (2015, p. 19). Lúcio é o cérebro, enquanto Shyno é o capitão da *Mona Gorda*, o barco com o qual entrariam para o tráfico internacional de drogas.

Apesar de a aventura marítima ser o objeto da narrativa e a relação entre os dois não ser explorada, podemos dizer que a exaltação do amado que Tolentino faz em *A imitação do amanhecer* é correspondida pela exaltação que Pringle faz de Tolentino em *Das Booty*. Lúcio/Tolentino é mais que o homenageado do livro, é a personagem que protagoniza o enredo. É ele o mentor intelectual do crime. Além disso, foi apresentado no livro como *gourmet*, jogador de futebol, bailarino, boxeador, bruxo, poliglota, navegador, cantor, um homem de múltiplas habilidades, não só linguísticas ou intelectuais. Na narrativa, é Lúcio que com seu charme e encantamento de poeta consegue tirar os aventureiros de perigos eminentes com sua “boca de ouro” (PRINGLE, 2015, p. 16).

Pringle não deixa de salientar que as mentiras de Lúcio, inventadas para sair de situações-problema, reforçavam sua mitomania.

Lúcio sempre fora inventivo com a verdade, mas começou a mentir só porque era divertido. Quando confrontado, dizia que só mentia para aqueles que ele queria que fossem enganados. Ele se tornou seu próprio criador de mitos, o *mitômano* dos últimos anos. Era compulsivo e totalmente desnecessário (PRINGLE, 2015, p. 287).

Em entrevista, o romancista salienta que Tolentino tentava justificar tal prática, citando o poeta Charles Tomlinson: “O artista mente para melhorar a verdade”²⁰⁶. Chris Miller, que também conviveu com o poeta por alguns anos na Europa, chegou a classificá-lo como “um mentiroso patológico” (2015, p. 300).

Mas, em meio a todas essas atividades/talentos/características, sobretudo e apesar de tudo, Lúcio é apresentado como poeta: “Shyno sempre ficava perplexo por ele ser capaz de fazer poesias em meio a circunstâncias mais impropícias” (2015, p. 237) ou ainda: “Lúcio ficava pela popa, onde pontilhava as horas poetando e afinando os giros planetários, os quais, calculava, punham sua empreitada sob auspiciosas estrelas” (PRINGLE, 2015, p. 47).

Em *Das Booty*, a fronteira entre ficção e realidade fica tão desgastada que o “Obituário de Bruno Tolentino”, escrito pelo tradutor e crítico inglês Chris Miller e publicado como apêndice do livro, é algo tão incomum em livros romanescos que acaba soando como invenção. Como se Miller fosse um pseudônimo do próprio Pringle que pretendia dar mais verossimilhança para sua personagem pintada com tintas do incrível. Mas, de fato, é um texto não ficcional, publicado inicialmente na revista britânica *PN Review* e que acaba por trazer mais informes biográficos sobre Tolentino, só que agora sem a máscara literária.

O obituário é o momento de o leitor ser avisado de que “O poeta Bruno Tolentino [...] era um personagem muito mais estranho do que a ficção”, com sua “vida de ócio epicurista”, dono de um sistema de crenças descrito como “hipocondria cosmológica”, de prática “Promiscuamente bissexual”, “um figura cosmopolita”, que “ofertava vinhos e drogas de primeira qualidade” (MILLER, 2015, p. 299-301), comportamentos que reforçam sua figuração de poeta maldito. Por outro lado, foi Tolentino também quem “ampliou consideravelmente” os horizontes de Miller, e daqueles com quem convivia, e o apresentou a muitas influências literárias, sendo realmente uma “distinta *persona*” (MILLER, 2015, p. 301).

O obituário ainda desmente alguns dos ditos de Tolentino como o fato de ele ter sido professor em Oxford, a informação de que o livro *About the Hunt* tinha sido lançado por essa universidade, a ideia de que a prisão de Dartmoor era conhecida como “ilha do diabo” e de que ele tinha sido perdoado pelo governo britânico. Para Miller, todas essas invenções contadas por Tolentino e noticiadas pela mídia (ele cita o jornal *O Globo*) provavam que “Suas obras e suas mentiras continuavam vivas” (2015, p. 302). Isso não o impediu de colocá-lo na posição de “poeta de distinção, um dos poucos poetas do século XX a ter realizado o

²⁰⁶ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DZ7hN8we-0c>> Acesso dez. 2015.

feito de escrever bem em mais de um idioma” (2015, p. 302).

O romance, ao se centrar em Lúcio/Tolentino, em suas habilidades, crenças e preferências, torna ainda mais complexas as figurações tolentinianas. Com *Das Booty*, e o obituário que o integra, entram em jogo novas figurações, um poeta não “criado e modulado” (PREMAT, 2007, p. 1, tradução nossa) por Tolentino, mas apresentado por Pringle e Miller, agentes advindos de outro campo literário e com outras demandas que nada têm a ver com as contendas ou censuras do campo literário brasileiro, nas quais Tolentino se envolveu.

Ao colocá-lo como aquele que, para viver um amor homoerótico, desafiou leis e códigos morais, rompeu normas sociais burguesas, tomou atitudes extremas, chegando à prática de crimes e a comportamentos autodestrutivos, como seu envolvimento com drogas e com o tráfico, o livro traz todas as prerrogativas que figuram Tolentino como um *poeta maldito*, mas também como um poeta de *distinção*, ou seja, um poeta que, por suas habilidades, destacava-se dos demais. *Das Booty* preenche parte da trajetória europeia de Tolentino após um momento em que ele tinha se empenhado em apagá-la:

[...]
Fazer poesia
É ser ‘*maudit*’
- diria eu
até aos quarenta...
[...]

(TOLENTINO, 1998, p. 210-219).

Pringle e Tolentino se viram pela última vez em 1993, quando o poeta brasileiro havia sido libertado da prisão e iria ser deportado²⁰⁷. Impedido de voltar ao Reino Unido, eles se encontraram para contemplar “A batalha de São Romano” de Paolo Uccello, no qual um dos combatentes retratados é o comandante chefe-florentino Niccolò da Tolentino, o qual o poeta brasileiro dizia ser “seu ancestral” (PRINGLE, 2015, p. 19). Por estar instalado na *National Gallery* de Londres, o banimento de Tolentino o impediria de rever o painel de Uccello outra vez, um dos impulsionadores de suas reflexões filosóficas. Não por acaso, ele o reproduziu em seu livro *O mundo como Ideia* (2002a, p. 130) e o fez tema do poema “Niccolò da Tolentino Condottierro” (TOLENTINO, 2002a, p. 131-132), publicado primeiramente no livro *About the hunt*. A batalha de Uccello pode bem traduzir os paradoxos tolentinianos e seu espírito beligerante em constante batalha pela arte, contra o outro e contra si mesmo:

²⁰⁷ Tolentino não mencionava que foi deportado, afirmava ter sido perdoado pela coroa inglesa.

[...]
Matamo-nos, sangramos um ao outro,
e ali estamos compostos no além-túmulo
de uma elegância lapidar, a neve em junho,
a harmonia, o cristal, o contraponto,
a imitação da fuga... mas pergunto:
onde estão meus defuntos?

(TOLENTINO, 2002a, p. 131).

5.4 Um arquivo aberto a figurações

*Ao guardar suas fotos, ao preservar as cartas trocadas
com seus pares e com críticos, ao formar suas coleções
de objetos pessoais, de obras de artes e de livros, o
escritor constitui o seu arquivo estocando também uma
gama variada de imagens de si mesmo
como autor, artista e intelectual.*
(MARQUES, 2012, p. 73)

Tolentino sempre afirmou ser um poeta de paradoxos, como revelam seus versos: “(e em tudo iguais), um louco e um poeta,/Que sabe que ninguém nunca atravessa/Este mundo com a graça de uma seta” (2002a, p. 159). Pelo que vimos, ele não apenas conseguiu produzir uma obra vultosa, mas também teve uma vida extraordinária, o que muito o afasta da rotina comezinha de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa ou T. S. Eliot, que tiveram uma vida marcada por certa trivialidade. Tolentino conciliou suas experiências errantes com seu poetizar: “Se eu não tentasse aquela travessia/lograria um soneto, uma balada,/uma estrofe outra vez? ‘Não, nunca mais” (TOLENTINO, 2002a, p. 156).

Assim como o romance *Das Booty* nos coloca em contato com aspectos desconhecidos ou pouco comentados da vida de Tolentino, mas que muito se relacionam com suas poesias e até iluminam em certa medida sua compreensão²⁰⁸, o Fundo Bruno Tolentino, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), nos apresenta documentos (audiovisuais, bibliográficos, digitais, iconográfico, textuais e sonoros) que nos permitem novas leituras do poeta.

Tolentino não se desfez de fotografias, datiloscritos, correspondências e, principalmente, manuscritos que confirmam muito do que se pensava ser fruto de sua mitomania. Mais que isso: paradoxalmente, esses documentos revelam muito do que ele mesmo se esforçava por suprimir ou disfarçar como se preservasse detalhes velados de sua biografia para uma possível posteridade.

²⁰⁸ Como o caso de *A imitação do amanhecer* visto no subcapítulo anterior.

Já pudemos constatar que o projeto poético tolentiniano era ambicioso. Suas tomadas de posição o projetavam para um lugar de destaque no campo embasadas não só na envergadura de sua obra, mas também no seu anunciado capital social e cultural e seu poder tanto de distinção quanto de legitimação. Seu repetido discurso de poeta incompreendido o projetava como aquele que seria descoberto num futuro próximo: “Sei que vai demorar muito menos que cem anos para eu ser lido e aceito, isso já vai se dar na próxima geração.” (TOLENTINO, 1996b, p. 6). Essa declaração é bem sintomática de seus anseios, pois, ao mesmo tempo em que sua fala o situa como um poeta que não era lido nem aceito pelos seus contemporâneos, também o coloca como aquele que em breve será “objeto de culto póstumo” (MICELI, 1977, p. 24). Tolentino não se situava no “fracasso sem rodeios do ‘frustrado’”, mas sim no “fracasso eletivo e provisório do ‘artista maldito’” (BOURDIEU, 1996, p. 248)²⁰⁹. Em seu inédito ensaio autobiográfico “A oposição chamada vida”, declarou: “Meu testemunho tem desde já para as gerações a vir o peso da voz insubmissa de um poeta maior.”²¹⁰. A preservação de suas memórias materiais indica seu investimento nessa posteridade e sua doação para um instituto que pudesse conservá-las e divulgá-las é uma de suas últimas tomadas de posição no campo literário brasileiro.

Dois anos antes de sua morte, diante do avanço de problemas de saúde²¹¹, preocupado com o destino que sua obra e suas memórias materiais teriam, Tolentino articulou-se com amigos que posteriormente seriam membros do Instituto de Formação e Educação (IFE), Guilherme Malzone Rabello, Rodrigo Garcia e Marcelo Consentino, além de Martim Vasques da Cunha, para que o Instituto fosse o detentor de seus direitos autorais e guardião de suas memórias materiais.

O material doado ao IFE apresenta uma riqueza documental e biográfica incontestável que aponta para certa “compulsão arquivística” (MARQUES, 2012, p. 72) de Tolentino. Mesmo não possuindo propriedades e se mudando constantemente de cidade e até mesmo de país, o poeta conseguiu guardar papéis avulsos, recortes de jornais, manuscritos, datiloscritos seus e de terceiros, cadernos, correspondências, revistas, livros, fotos, anotações, bilhetes, *clippings*, e-mails, convites, fitas cassetes, CDs, muitos deles deixados sob o cuidado de amigos²¹² em cidades diversas, como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Londres.

Antes mesmo da formação do Fundo, no entanto, o primeiro esforço do IFE em torno

²⁰⁹ Bourdieu cita o exemplo de Alphonses Rabbe que foi classificado na categoria de “frustrado”, mas depois de cem anos teve sua obra promovida a surrealista por André Breton (1996, p. 249).

²¹⁰ Material depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

²¹¹ Vale lembrar que Tolentino era portador da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids), após 2002 era notável o seu enfraquecimento, apesar de ter mantido intocáveis sua veia crítica e humor.

²¹² Tolentino tinha uma relação muito próxima com eles e considerava muitos deles como filhos.

da divulgação póstuma da obra tolentiniana deu-se em 2008. Em parceria com Instituto Internacional de Ciências Sociais, o IFE promoveu, em São Paulo, o Simpósio “O enigma Bruno Tolentino”, do qual escritores, acadêmicos e críticos literários como Juliana Pasquarele Perez, Érico Nogueira, Felipe Simas, Jessé de Almeida Primo e Carlos Felipe Moisés participaram. Em 2010, os membros do Instituto organizaram o relançamento do livro *As horas de Katharina*. Só em 2011, Guilherme Malzoni Rabello, presidente do IFE na ocasião, procurando uma melhor preservação de todo acervo, comunicou sua intenção de doá-lo ao CEDAE, que faz parte do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), pertencente à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP).

Em 2012, a doação foi aprovada pela Comissão de Especialistas e se consolidou em 2013, quando o presidente do IFE, Marcelo Consentino, e seu tesoureiro, Rodrigo Garcia, efetivaram a entrega do acervo. Na história arquivística do FBT consta que:

Seguindo os trâmites da universidade, foi formada uma Comissão de Especialistas para a avaliação de mérito e de importância do acervo documental, composta pelos professores doutores Antonio Alcir Bernárdez Pécora, Mário Luiz Frungillo e Marcos Aparecido Lopes, sob a presidência do primeiro, que, em outubro de 2012, recomendam que a doação fosse aceita pelo CEDAE. A equipe técnica do centro fez uma avaliação do estado de preservação dos documentos antes do fechamento do contrato de doação.²¹³

O que até então eram caixas e pastas se transformaram no Fundo Bruno Tolentino, sob a custódia²¹⁴ do CEDAE. A transformação de arquivos pessoais em Fundo de pesquisa documental de interesse público passa a ser parte importante do “processo de consagração na diversidade de suas formas e de suas manifestações” (BOURDIEU, 1996, p. 255). O CEDAE pode ser considerado uma instância não só administrativa, mas também de legitimação e de difusão, pois, ao aplicar investimento público para a preservação, tratamento e divulgação de determinados documentos, acaba atribuindo valor a eles e apontando que merecem em alguma medida fazer parte do patrimônio cultural do país. O CEDAE em seu histórico destaca que

Aplicando uma política consequente de incremento de seu acervo mediante aquisições e doações, o CEDAE reuniu ao longo de seus anos de existência outros fundos documentais de grande importância para o estudo da cultura, da literatura e da linguística brasileiras, merecendo destaque não somente o arquivo do escritor Oswald de Andrade, mas também, os manuscritos inéditos do regionalista Bernardo Élis, os poemas, os romances e as cartas de Hilda Hilst, a correspondência, os escritos, desenhos e aquarelas de Monteiro Lobato e os estudos de Paulo Duarte, entre outros.²¹⁵

²¹³ Descrição do Fundo Bruno Tolentino. Disponível em < <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=a684ecccc76fc522773286a895bc8436>> Acesso em nov. 2017.

²¹⁴ “Responsabilidade jurídica de guarda e proteção de arquivos independentemente de vínculo de propriedade” (2005, p. 62).

²¹⁵ Disponível em < <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/cedae.php?view=history>> Acesso em nov. 2017.

Para que existam arquivos pessoais conservados em acervos de museus, universidades e institutos é preciso antes ter avaliação do mérito e da importância dos documentos apresentados, como aconteceu na história arquivística do Fundo Bruno Tolentino. Mesmo que a escolha da comissão seja relativa e suscetível à discordância sobre o real mérito dos eleitos, os arquivos formam um grupo seletivo de indivíduos submetidos ao “pacto memorialístico”, do qual nos fala Eneida Maria de Souza, através do qual “os objetos se abstraem de seu valor de uso e recebem valor de culto” (2003, p. 193).

Cada um dos selecionados pelo CEDAE tem a sua relevância chancelada não apenas pela comissão de especialistas que o avalia e aprova, mas, mormente, pela instituição que atua como instância de peso no campo por estar vinculada a uma universidade de renome. O arquivo passa a ter o poder distintivo de atribuir “ganho simbólico” (BOUDIEU, 2007, p. 214) aos documentos nele depositados.

Além do mais, podemos acrescentar que o Fundo não é estático. Ele recebeu e continua recebendo a colaboração de vários agentes que doaram documentos que estavam em sua posse, não só documentos autógrafos, mas também os acumulados por Tolentino e sobre ele. Na listagem, há pastas e caixas em nome de Juliana (Juliana Pasquarele Perez), Jessé (Jessé de Almeida Primo), Martim (Martim Vasques da Cunha) e em nome de Chris Miller. Há também documentos não reunidos por Tolentino como seus obituários. E ainda existem documentos em nossa posse, de Simon Pringle e de Pedro Sette-Câmara que futuramente poderão ser depositados no Fundo, impondo a ele novos aspectos, uma vez que a seleção realizada por Tolentino será alimentada por novos documentos sem o crivo de sua escolha e organização.

No Brasil, a história dos arquivos literários é recente e um de seus estudiosos é Reinaldo Marques. Com uma relação próxima com arquivos²¹⁶, sua pesquisa na área é profusa. Concordamos com Marques quando diz que o arquivo literário promove também um “arquivamento do escritor”, pois nele existe uma “clara intenção autobiográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida” (2003, p. 149). Partindo de uma perspectiva que desnaturaliza os arquivos, o pesquisador ressalta, no entanto, seu caráter lacunar e inacabado, apresentando pontos de vista bastante produtivos por meio dos quais os arquivos estão expostos à ação dos “anarquivistas”, a mescla entre o arquivista e o anarquista do qual nos fala em seu livro *Arquivos literários – teorias, histórias, desafios*. Marques, a partir do pensamento foucaultiano e derridiano, entende o arquivo não

²¹⁶ Reinaldo Marques trabalha diretamente com o Acervo de Escritores Mineiros e com a Comissão de Política de Acervos da UFMG.

mais como sinônimo de depósito engessado de memórias, mas atribui a ele um aspecto dinâmico de importância tanto hermenêutica como epistemológica. No jogo entre verdade e mentira que o arquivo constitui, o “anarquivista” é aquele que formula “outras leituras e outras interpretações” (MARQUES, 2015, p. 68), gerando assim novos conhecimentos sobre o arquivo pesquisado.

Essa postura nos interessou muito, porque só relativizando a ideia de arquivo como algo totalizante é que se pode inferir dele suas potencialidades. A incursão que fizemos no FBT teve esse caráter de ver o arquivo como uma entre outras formas de organizar o passado, suscetível a novas reorganizações.

A existência do arquivo por ele mesmo, apesar de atribuir importância, tem relevância limitada. O fator que dá vida aos arquivos e faz dele um meio de construção de sentidos é a sua recepção. A recepção, quando acessa os fundos literários, torna possível não apenas novas leituras sobre as obras já publicadas e a divulgação de obras inéditas, mas também pode submeter à imagem pública do autor a revisões, a redimensionamentos que escapam do controle autoral. Superando o exercício toletiniano constante de mostrar e esconder, o arquivo literário, quando consultado e/ou reproduzido, entra no jogo complexo de figurações como mais um elemento problematizador do suposto controle estratégico da formação da própria imagem de si pelo poeta.

Os arquivos literários não se restringem a ser um local de preservação e/ou restauração de documentos, são também um local de estudo, de investigação científica, de exploração teórica, de manipulação de materiais, o que lhe atribui nova ordenação e novos significados. Pensando por essa perspectiva, os arquivos literários não são apenas um lugar de memória ou de deferência, mas também um espaço fomentador da formação de figurações autorais. Mas para isso acontecer exige uma via de mão dupla: não basta que o arquivo exista, deve haver também pesquisadores interessados em consultá-lo dentro de um enfoque crítico.

Ainda não podemos mensurar o impacto do FBT sobre as figurações do poeta, pois sua história arquivística é recente e o primeiro trabalho acadêmico que faz uso direto e amplo do material é esta tese. Para se ter uma ideia, o Fundo não apresenta como instrumento de pesquisa as planilhas de descrição, e sim a listagem simples de documentos. O sistema de arranjo não foi organizado, pois o acervo ainda não passou pela catalogação técnica do próprio CEDAE. As condições de acesso não são livres como na maioria dos fundos. Isso quer dizer que, para se ter acesso a ele, diferente do que acontece com os de consulta livre, como o de Hilda Hilst, é necessário que se solicite a autorização para consulta e reprodução

diretamente aos representantes do IFE, Marcelo Consentino e Rodrigo Garcia²¹⁷.

O CEDAE nos informou em 2015 que a situação era temporária e ocorria porque os documentos do FBT não receberam o devido tratamento de organização e conservação, não podendo estar, por isso, disponíveis para consulta pública. Até hoje, no entanto, essa situação se mantém. O CEDAE funciona como um mediador entre aqueles que querem consultar ou reproduzir documentos do Fundo e os representantes do IFE. Além disso, o centro de documentação tem a responsabilidade jurídica pela guarda e proteção dos documentos que o constituem, sendo responsável por sua conservação.

O acervo apresenta uma diversidade de materiais de idiomas diversos (português, inglês, francês, espanhol e italiano). Sua dimensão e suporte ainda não estão discriminados, sendo descritos genericamente em oito metros lineares. Há nele, além de materiais paraliterários, documentos que assinalam as atividades de Tolentino enquanto professor, intelectual e poeta. Em meio a cadernos, impressos, fotos, recortes de jornais e revistas, livros, passaporte, cartas etc., há, especialmente, muitos manuscritos de poemas, suas rasuras, reescritas, versões, alguns deles presentes nesta tese. Se a falta do arranjo do acervo dificulta a consulta por um lado, por outro nos coloca em contato com uma organização mais orgânica do material, ainda sem a intervenção profissional dos arquivistas do centro de documentação.

Há textos inéditos e não apenas nos Cadernos de prisão, mas também em cadernos comuns e papéis avulsos. Há também manuscritos e datiloscritos que trazem poemas que, de tão modificados, passaram a ser versões dos textos publicados, o que nos revela o trabalho de repisar o poema, de retrabalhá-lo, de adiar a sua forma final, como vimos no quarto capítulo.

É possível encontrar ainda o inédito ensaio autobiográfico “A oposição chamada vida”²¹⁸, no qual o poeta faz uma espécie de balanço de sua vida, repetindo muitas de suas fabulações, como o fato de ter sucedido Auden na editoria da revista *Oxford Poetry Now*: “A morte súbita de Wystan desconcertou-me, mas também fez de mim, *faute de mieux*, o herdeiro natural de um império formidável.” O império seria a direção da revista inglesa, na qual ao assumir:

usei da autoridade de pupilo dileto do Mestre para pôr os pingos nos ii de uma deliberada confusão de valores; abri logo hostilidades com os poetas do chamado *Movement*, os lambisgóias mais chatos e reacionários que a poesia inglesa já vira. Fustiguei incansavelmente aquele *new Englandism* de esquerda, contrapeso

²¹⁷ Vale frisar que, mesmo tendo que pedir autorização para consulta e reprodução a Consentino e Garcia, nós não sofremos nenhuma restrição, pelo contrário, os responsáveis pelo Fundo rapidamente atenderam nosso pedido de consulta e ainda permitiram a reprodução de todos os documentos solicitados, sem nos impor nenhuma condição.

²¹⁸ Ensaio depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAE BT).

igualmente banal do *new Englandism* da direita com seus Betjemans e epígonos. Corri com uns e outros a pau e pedra [...].

No mesmo ensaio autobiográfico, encontramos ainda:

[...] porque ou Yves Bonnefoy, o grande poeta francês de nossos dias – o único desde Valéry a ocupar a cátedra de Poética do Collège de France – tinha razão ou estava doido quando escreveu sobre este rebelde carioca: “*L’un des meilleur poètes d’aujourd’hui, il est sans aucun doute de ces ‘quelques uns’ qui font la culture d’une époque.*”²¹⁹ Inúmeros dentre os maiores espíritos europeus lhe fizeram eco: de Starobinski, a Beckett, a Heath-Stubs, a Mor, a Tomlinson a lista ainda me entontece! É compreensível que irrite as nulidades de plantão em nosso meio acadêmico-culturalóide, mas é estranho assim mesmo que se calem com tal estrondo: até agora sobre AHK [*As horas de Katharina*] nem uma palavra dos potentados e iluminados deste nosso pretenso terreno baldio [...]

Em “A oposição chamada vida”, Tolentino apresenta lembranças, factuais ou fabuladas, que se conformavam à imagem que queria formar de si (MOLLOY, 2003, p. 253): o poeta bem relacionado, reconhecido pelos seus pares estrangeiros e injustiçado em território nacional. Mas o arquivo literário, com os múltiplos documentos que apresenta, é um lugar privilegiado de produção de imagens que sempre estarão em aberto. O mesmo arquivo que nos põe em contato com o ensaio autobiográfico, nos revela diversas matérias jornalísticas que excluem a ideia do silenciamento em torno da obra de Tolentino. A maioria delas publicadas nos principais veículos de imprensa do Brasil: *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, como visto ao longo desta tese.

O arquivo é também um *locus* de intimidade, no qual aspectos do indivíduo vêm à tona, o desconhecido passa a ser conhecido e as descobertas acabam afetando percepções antes estabelecidas. O FTB possibilita recortes que tornam mais rica e complexa a sua imagem de poeta. “Um texto achado no arquivo sempre postula um para além da significação” (ANTELO, 2007, p. 3). As figurações ficam em aberto diante do conjunto de documentos e da multiplicidade de formatos e suportes.

Abaixo, temos duas fotografias depositadas no FBT que marcam bem a mobilidade de Tolentino. A primeira foto (fig. 24) retrata um momento do lançamento de *As horas de Katharina*, livro que marca seu retorno ao Brasil em 1994. A segunda (fig. 25) retrata o lançamento de *O mundo como Ideia*, seu “arrazoado plástico-filosófico-musical” (TOLENTINO, 2002a, p. 82). Podemos notar mudanças substanciais evidentes na forma de vestir e na aparência do poeta que apontam outras não apenas exteriores.

²¹⁹ “Um dos melhores poetas de hoje, ele é, sem dúvida, um desses ‘poucos’ que fazem a cultura de uma época.” (tradução nossa).



Fig. 24: Tolentino no lançamento de *As horas de Katharina*, em 1994.



Fig. 25: Tolentino no lançamento de *O mundo como Ideia*, em 2002.

A primeira fotografia (fig. 24) mostra um homem ainda jovial com estilo hippie, externando vigor, imprescindível para o ímpeto da intervenção polêmica e debochada de seus primeiros momentos de atuação no campo literário brasileiro após seu período de afastamento. Temos aí o poeta *recém-chegado*, num momento em que começava a impactar o campo no qual queria ser notado. Na segunda fotografia (fig. 25), temos um senhor maduro, vestido socialmente com paletó e gravata que em nada lembra o despojamento da bata e da bandana de 1994.

Ao registrar Tolentino ladeado por escritores conhecidos (a escritora Lygia Fagundes Teles e o poeta Mário Chamie) em seu lançamento, a fotografia aponta para a influência de Tolentino no campo literário. É um registro de seu forte capital social, sua capacidade de mobilização de importantes agentes. As fotografias não indicam apenas transformações exteriores ou comportamentais, mas também revelam mudança em sua posição no campo: do poeta desconhecido ao poeta reconhecido.

De mais a mais, sem o cavanhaque que doava mais estilo a seu visual, na última fotografia, Tolentino é o senhor abatido, no qual a magreza deixa perceber as marcas de seus problemas de saúde. Inversamente, em 1994, vestido à moda da contracultura, ele era mais o “Kamikaze” (TOLENTINO, 1999a) que veio causar uma *revolução* literária no Brasil. Em 2002, com traje mais sóbrio, era o “Bruninho paz e amor”²²⁰ (TOLENTINO *apud* COSTA, 2003b, p. 6), “Nem sempre é hora de se polemizar” (TOLENTINO, 2002b, p. 8), ponderava. Mais do que uma mudança: uma transfiguração, também marcada em sua obra poética, pois, mesmo não perdendo momentos de leveza e humor²²¹, de *As horas de Katharina* para *O mundo como Ideia* sua poesia torna-se mais grave e austera. Yves Bonnefoy, ao falar sobre a última vez que viu Tolentino, descreve essa *remodelagem* como se cotejasse as fotos aqui comentadas.

²²⁰ Realizamos referência a essa mudança no subcapítulo “No Xangrilá da abstração”.

²²¹ Como o poema “Recordando um Clavicórdio” (TOLENTINO, 2002a, p. 272-273).

Não era mais, evidentemente, aquele jovem vivaz, agitado, alegre, que eu conhecera. Mas o homem maduro que eu via diante de mim absolutamente não era o que eu podia imaginar que o Bruno de outrora viesse a ser. O que era, pois, aquele senhor engravatado, vestido de pardo, e portando todos os signos da sociedade mais ordinariamente burguesa? (2011, p. 25).

O Fundo Bruno Tolentino ao disponibilizar a fotografia, e outros documentos iconográficos, nos permite depreender dela não apenas uma memória ou um testemunho, mas também uma narrativa que não se fecha em si mesma, gerando novas inferências e informações que agem sobre a forma como apreendemos o autor que “também se arquiva” (MARQUES, 2003, p. 150). Como no poema a seguir:

Machucava-o, isso eu sei, olhava-o de soslaio
enquanto descascava aquele enorme paio
e deduzia-lhe das contrações do rosto
o quanto lhe custava aquele manuseio:
já que um Zeus magnânimo achava-se ‘disposto’
a pagar-me um jantar com um mero tira-gosto,
eu o submetia a um ritmo de galope sem freio!
E, no entanto, foi só quando o esporro lhe veio
e o vi praticamente à beira de um desmaio,
que me voltou em cheio o que me havia dito:
que passava ‘*uma fome eterna...*’ Era esquisito
que alguém com uma ‘terceira perna’ como a sua,
e muito especialmente não sendo um cara feio,
pudesse passar fome por puro preconceito!
Nesses casos nem sempre meu orgulho se amua,
mas ali, ante o verdadeiro ‘faniquito’
do gostosão gozando, sem pena do sujeito,
apertei-lhe os testículos como quem diz ‘bem feito!’

E ainda iria mais longe: sem meios de jantar,
com o apetite de um monge, sem casa, sem trabalho,
precisando de ‘uns ‘cobres’, tinha fome de tudo
aquele nordestino, pobre mas pirocudo
e supermasculino – como não apostar
no único coringa em seu parco baralho?
~~se com ele talvez completasse a canastra...?~~
Arriscara-o tremendo, temendo que um caralho
daquele naipe, horrendo no ver de muita gente,
talvez fosse demais até pra um pederasta,
mas ~~foi~~ ^{foi} aquele trunfo, não tinha mais nenhum!
Dono de um desses tocos que não bóiam na lama,
chegava a suar frio o Príncipe Indigente:
temia que o que tinha fosse tão incomum
que acabasse por pô-lo ~~na~~ ^{debaixo} a pouco na cama
de um desses loucos cujo sonho é um pesadelo...

Fig. 26: Recorte de estrofes de um poema de Tolentino depositado no FBT

No acervo, encontramos muitos poemas inéditos (Fig. 26) que contrastam com o que conhecemos como poesia tolentiniana (religiosa, metafísica, filosófica). O poema acima reproduzido é um datiloscrito em quatro páginas com um teor homoerótico explícito, diríamos melhor, com um peso pornográfico. As rasuras autógrafas denunciam um processo de criação. Não é um poema menos *sério* que os demais, pois também evidencia o trabalho com o verso, com a estrofe, com a reescrita, com uma concepção da arte que passa pelo artesanato, marca da poética tolentiniana.

Em primeira pessoa e com vocabulário obsceno, o poema descreve o ato sexual entre o poeta e um *garoto de programa*. Construindo uma cena bem realista e de ligeiro humor, sua dicção lembra os poemas satíricos de *Os sapos de ontem* e difere da sutileza dos poemas homoeróticos publicados por Tolentino em *A imitação do amanhecer*, como os poemas I. 82 e III. 78, vistos no subcapítulo anterior, nos quais a obscenidade dava vez à sugestão, dicção também presente no seguinte poema:

De quem seria aquele busto tão sisudo
que apelidáramos então de E. M. Forster?
Já não sei mais, aquela esfinge é sem resposta.
O que eu pergunto, Alexandria, é por que tudo
o se imola faz de um beijo o breve escudo
atrás do qual a alma se inclina, se recosta
a um peito nu... Ah, oracular estátua exposta,
ele inclinou-se sob o teu perfil agudo,
cúmplice anônimo, e beijou-me como o homem
que vai deixar o ser amado pela luta...
O amor heroico tem seu lado tragicômico
e se despede mas não cede, não permuta
o vulnerável pelo eterno. O heroico é agônico.
O adeus de Pátrocles, eu sei, também foi curto.

(TOLENTINO, 2006a, p. 75).

A poesia erótica é também clássica. Não nos esqueçamos da tradição da elegia erótica romana seguida por Ovídio e que teve por mestres Catulo, Tibulo e Propércio. Em *Poemas da carne e do exílio*, Ovídio versa: “Bem quisera eu sentir-lhe a coxa contra a minha./Seduz-me a de gestos brandos; as carnes duras de outra/Talvez se enternecessem ao toque de um homem.” (1997, p. 31). Essa tradição seguiu, sendo praticada por grandes nomes da literatura. Em *Poesia erótica* (2006), José Paulo Paes apresenta alguns poetas que servem de exemplo: Aretino, La Fontaine, Goethe, Whitman, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, entre outros.

Indiferente a sua prática por grandes nomes da literatura mundial, a poesia erótica seguiu presa ao rótulo de poesia menor. Se o poema erótico heteronormativo ainda se encontra predominantemente no campo da interdição, o poema homoerótico representa uma transgressão ainda maior, sobretudo para um poeta de linhas conservadoras. A presença desse poema no arquivo de Tolentino pode gerar um grande impacto na recepção, principalmente naquela a quem foi apresentada apenas a imagem do poeta católico. Esse datiloscrito tensiona figuras já pré-estabelecidas, criando novas possibilidades de leitura sobre o poeta e, conseqüentemente, sobre sua obra.

Tolentino, em *A imitação do amanhecer*, dribla julgamentos ao colocar poemas homoeróticos em meio a reflexões metafísico-filosóficas e alusões mitológicas, tratando a homoeroticidade de forma solene dentro de outras temáticas tradicionalmente aceitas, como a morte e o amor, com o qual se relaciona, mas não se confunde. O oposto ocorre nos poemas pornográficos inéditos, nos quais a linguagem crua com que narra a cena, explora o lado carnal do sexo, não mais o puro envolvimento amoroso.

O poema é uma mostra da versatilidade com que o poeta passeava entre os modelos poéticos mais diversos. Além disso, o poema revela aspectos que tensionam a relação entre o

público e o privado e, para nós, que constituímos uma recepção crítica, representa uma tradição localizada entre o ímpeto homoerótico de um Álvaro de Campos e o escracho pornográfico de um Bocage.

Entre os poucos recortes de jornal depositados no FBT que não são sobre o próprio Tolentino, mas que pertenciam a ele, é possível encontrar a matéria “Meu punho infame”, em que se fala sobre a importância das cartas do escritor e dramaturgo Samuel Beckett para a compreensão de sua obra (OVERBECK, FEHSENFELD, 2006, p. 5). Outro recorte de jornal também depositado no FBT, “Cem anos do Enigma Beckett”, traz uma matéria que afirma: “Samuel Beckett confundia biógrafos” e “Foi de grande utilidade também conhecer detalhes da biografia de Beckett.” (BRASIL, 2006, p. 1). A existência desses recortes entre as memórias materiais de Tolentino sugere seu interesse pelos materiais paraliterários e a atenção que dava à relação vida do autor-obra literária.

As fotografias, os manuscritos e datiloscritos, assim como os recortes de jornais, bilhetes, anotações, convites, rascunhos, constituem uma espécie de quebra-cabeças de múltiplas possibilidades que desarrumam a lógica da narrativa oficial e possibilitam mostrar Tolentino como um poeta para além do poeta conservador, muito mais desafiador e intrigante.

Para nós, o arquivo é mais uma comprovação de que Tolentino procurou acumular materialmente os rastros de sua escrita e de sua vida como forma de construir/sugerir figurações de si como poeta. Ao se arquivar, estava preparando uma recepção futura que poderá se utilizar do arquivo como meio de compreensão de seu programa poético e de sua complexa obra literária. O ganho maior do empenho tolentiniano em seu investimento autofigurativo é que, ao atuar dessa forma, coloca o autor em realce, seu trabalho, os bastidores de sua criação, sua existência, a obra como resultado do esforço do indivíduo e de suas idiossincrasias.

O Fundo nos dá uma visão mais holística do poeta, frisando o processo da autoria, as conflitantes vivências por trás da escrita e o próprio exercício da escrita e suas rasuras, apontando para um sujeito que está ali, que quer aparecer. Dessa forma, uma vez mais, ao investir na construção de sua particular figuração de poeta, acaba por atuar também na recuperação da importância da imagem de autor dentro do campo literário.

O Fundo Bruno Tolentino é um registro indispensável de sua “Travessia” e, assim como sua poesia, uma tentativa de ser lembrado, de vencer a morte:

[...]
tornei-me o que ia ser... Virei talvez
um poeta, ou fiquei de todo louco;
num caso como noutro, 'Ora (dizeis)

de que serviu?' Não sei. Sei que por pouco
não chego inteiro onde cheguei em vão.
Mas 'ora' digo eu agora — rouco

de entoar e entoar meu cantochão,
minha ranheta, inútil cantilena —
valeu a travessia! Se a versão

em terça rima não valeu a pena,
sintam-se livres, fiquem à vontade
para esquecer-me, e a toda aquela cena,

minha curta visão da eternidade...

(TOLENTINO, 2002a, p. 159-160)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim da travessia?

[...] se algo perdeu-se
foi como o grão – entre a seara e a colheita.
(TOLENTINO, 2006a, p. 25)

Admitir Bruno Tolentino como ultrapassado e anacrônico ou conservador e tradicionalista é desperdiçar a oportunidade de conhecer um poeta que apresenta múltiplas possibilidades de abordagem.

Por meio deste trabalho, acreditamos que o estudo da autofiguração em Tolentino o revelou como um poeta importante para se pensar aspectos da cena literária contemporânea. Enquanto Jorge Luis Borges escrevia em seus livros referências que nunca existiram, Tolentino recheava suas produções de fabulações de si, confundido criativamente as barreiras entre a verdade e a invenção e levando ao extremo a máxima pessoa do poeta fingidor. Por trás de sua polêmica escrachada e da aparência convencional de seus livros, Tolentino apresenta um universo de elementos a serem explorados, desvendando outras figuras possíveis de poeta.

A análise do *corpus* de estudo selecionado permitiu-nos comprovar a hipótese de que as polêmicas, as entrevistas, o arquivo e as produções poéticas e ensaísticas de Tolentino são marcados por um investimento autofigurativo. Do passeio pela variedade dos materiais consultados, destacamos as figurações de poeta *recém-chegado*, de poeta polemista e do poeta pensador, reconhecendo a prática da autofiguração como um fator que particulariza a obra torentiniana e atribui a ela não só atualidade como também maior complexidade.

A conciliação do estudo de autofiguração com a Teoria dos Campos de Bourdieu se mostrou coerente por nos oferecer rendimentos críticos imprescindíveis ao desenvolvimento da tese, pois nos possibilitou estudar a autofiguração em Tolentino como uma tomada de posição no campo literário e nos permitiu observar o campo e o processo de consagração autoral de forma desnaturalizada. O que faz um poeta lograr a consagração ou ser levado ao ostracismo não é, necessariamente, sua qualidade poética, seu dom natural, sua genialidade. Apesar de essa ser uma ideia cristalizada no senso comum, há diversos outros fatores que interferem na inserção do poeta nos diversos índices de reconhecimento como a própria atuação do autor no campo literário.

Apoiada nessas premissas, a tese cumpriu seu propósito de abarcar: (1) a noção de autofiguração e sua conciliação com os conceitos operatórios que constituem a fundamentação teórico-metodológica das análises realizadas; (2) os primeiros movimentos de Tolentino enquanto poeta *recém-chegado*, construindo sua visibilidade ao investir seu capital

social e cultural em busca de reconhecimento; (3) a atitude polêmica de Tolentino, como, mais do que um traço de sua personalidade, uma posição estética e eletiva que se toma dentro do campo literário e que interfere na construção da imagem de autor; (4) a apresentação da *filosofia da forma* como meio de autotransfiguração à medida que sugere uma concepção de poesia que, por sua vez, acaba por delinear uma imagem de poeta; e (5) o estudo sobre a recepção que constitui outras transfigurações, as quais podem confirmar ou refutar os investimentos autotransfigurativos autorais, partindo da tomada de posição de outros agentes e instâncias de legitimação, como a recepção crítica, o investimento editorial e o Fundo de pesquisa documental.

Percorrido esse caminho, um dos entendimentos ao qual chegamos é o de que a polêmica como uma tomada de posição de Tolentino no campo é parte integrante do processo de compreensão de seu projeto poético e conseqüentemente de sua obra literária. O poeta polemista, ao se empenhar em busca de uma posição no campo, investiu em sua descentralização, tentando relativizar a hegemonia literária de determinados grupos através da incitação ao debate literário. Essa disputa coloca a poesia como centro do debate e se mostra necessária para produzir a crença em seu valor, já que é a *luta* que gera a crença no valor do que está sendo disputado, segundo Bourdieu (1996, p. 259). O polemista não eclipsou o poeta, mas sim o revelou, ao marcar sua diferença no campo e abrir espaço para sua autotransfiguração como *poeta maior*.

A investigação nos permitiu ainda entender que a ação crítica de Tolentino não se limita a sua atuação pública como polemista, mas atravessa sua obra literária seja nos paratextos ou nos poemas que se apresentam como uma “lição de modelagem” do poeta pensador. Sua produção poética é toda ela um posicionamento estético. Nas produções tolentinianas, compor poesia é uma forma particular de pensar a poesia.

Bruno Tolentino se comportou como um agente ciente das vicissitudes do campo no qual atuava e fez de suas tomadas de posição um modo de delimitar o que é ser poeta e qual era a poesia que buscava legitimar através do antagonismo que instituiu contra aqueles que não se identificavam com sua concepção de literatura *verdadeira*. A poética tolentiniana se mostrou como aquela que se realiza na produção individual baseada no trabalho de artesanato do verso, sem abrir mão de uma poesia do pensamento, que une experiência de vida e experimentação formal como fonte de autoconhecimento.

Sabemos que este trabalho não marca o fim da travessia. Há muitos outros aspectos a serem explorados, mas acreditamos que esta tese apresenta um bom arrazoado do trabalho

tolentiniano, podendo contribuir e incrementar sua fortuna crítica por acrescentar novos elementos ao debate que cerca a recepção de sua obra e sua figura de poeta. Ao propormo-nos investigar as autofigurações de Bruno Tolentino, confirmamos que, ao investir particularmente na construção de figurações para sua condição como poeta, Tolentino contribuiu, de forma mais ampla, para a recuperação da importância da imagem de autor por colocá-la em evidência contra o que ele chamava de “teorizador ‘aprisionado’ nas ideologias formalistas”²²². Esse duplo movimento que a autofiguração deixa descoberto é um posicionamento crítico que revela a importância da autoria, ao colocar foco naquele que faz, naquele que cria (Fig. 27), trazendo o autor de novo à cena literária e se mostra importante não apenas para pensar seu lugar no campo literário, mas a própria poesia contemporânea.

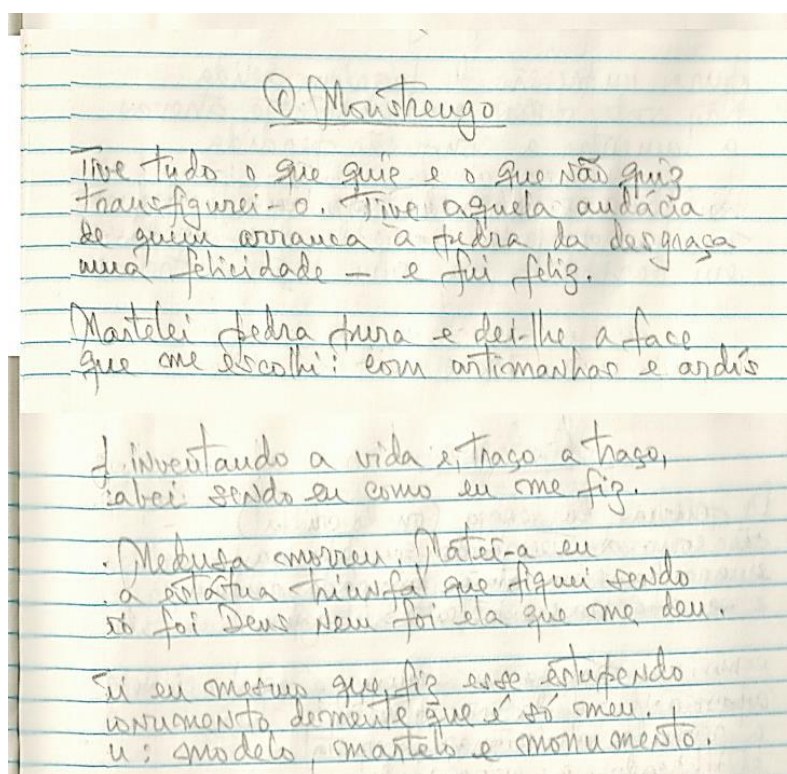


Fig. 27: Manuscrito, *Indexed book*, volume 2.

²²² Trecho de entrevista que integra o acervo de Pedro Sette-Câmara, que está escrevendo no momento uma biografia de Bruno Tolentino.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 65-89.

ALENCAR, José. “Carta primeira de José de Alencar”. In: BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. *Duelos no serpentário, uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950*. Rio de Janeiro: Ermakoff Casa Editorial, 2005.

ALENCART, Alfredo Pérez. “Bruno Tolentino diante de Cristo”, 2012. Disponível em <más: http://protestantedigital.com/magacin/12886/Bruno_Tolentino_delante_de_Cristo> Acesso em jun. 2017.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. “Um Rimbaud brasileiro”, 2014. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 4, 11 jun. 2014.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autfiguración*. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Exorcismo”. In: _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 144-145.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANTELO, Raúl. “O arquivo e o presente”. *Gragaoatá*, Niterói, n. 22, p. 43-61, 1 sem., 2007.

ANTUNES, Arnaldo. “Preconceito contra os Campos se repete há 40 anos”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p. 4, 03 Out. 1994.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edus, 1978.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. “Antibiografias?” Tradução de Dênia Sad Oliveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, Anderson B. (Org.). *O futuro no presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-27 (Humanitas).

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles (Os pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 37-75

ASCHER, Nelson. “A canonização do ‘bom reaçã’”. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/08/1671789-a-canonizacao-do-bom-reaca.shtml> Acesso em 10 jan. 2015.

AZEVEDO, Luciene. “Autoficção e literatura contemporânea”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 31-49..

_____. “O romance e a anotação”. Disponível em <https://leiturascontemporaneas.org/2017/02/16/o-romance-e-a-anotacao/> Acesso em fev. 2017.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. “Balada de Santa Maria Egípcíaca”. In: _____. *Testamento de Pasárgada: antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 22-23.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Organização Emanuel Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].

BONNEFOY, Yves. “O poeta improvável: entrevista”. *Dicta e Contradicta*, n. 07, jun. 2011, p. 23-25.

BONVICINO, Régis. “O verso como ciência”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p. 12-13, 07 Ag. 1994.

BORGES, Jorge Luis. “El hacedor”. In: _____. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974, p. 777-854.

_____. “A memória de Shakespeare”. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Borges at eighty*. Nova Iorque: New Directions Book, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Questões de sociologia*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme F. J. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007a.

_____. *Escritos de Educação*. Maria Alice Nogueira; Afrânio Catani. (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007b.

_____. *Pierre Bourdieu: entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

BRASIL, Ubiratan. “Cem anos do enigma Beckett”. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 1, 2 abr., 2006.

BRITO, Antonio Carlos de. *A palavra cerzida*. São Paulo: José Álvaro Editor, 1967.

_____. “Você sabe com quem está falando?”: as polêmicas em polêmica. In: BRITO, Antonio Carlos de. *Não quero prosa*. São Paulo: UNICAMP, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 102-111.

_____; HOLANDA, Heloísa Buarque. *Nosso verso de pé quebrado*. 1974. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/nosso-verso-de-pe-quebrado/>> Acesso em set. 2015.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000, p. 124-130.

_____. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre, *Revista Elyra*, vol. 3, p. 27-41, 2014.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. *Duelos no serpentário*, uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950. Rio de Janeiro: Ermakoff Casa Editorial, 2005.

_____. “Dissoluções e derivações do Modernismo”. In: _____. *Uma história da poesia brasileira*. São Paulo: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007, p. 390.

CACASO. *Lero Lero*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 99-107.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1953.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Délcio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifesto 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto. *Dialética da maledicência*. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 6-8, 7 abr. 1985.

_____. “Hart Crane: a poesia sem troféus”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, *Caderno Mais!*, p. 11-12, 07 Ag. 1994a.

_____. “Augusto de Campos responde à crítica”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, *Ilustrada*, p. 3, 14, Set. 1994b.

_____. “Carta ao Sr. Júlio Mesquita Neto”. In: TOLENTINO, Bruno. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Editora Diadorim, 1995.

_____. “Um memorioso formigueiro mental”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, *Ilustrada*, p. C 4, 15, jun. 2016.

CARELLI, Wagner. “Hoje, o ensaio é o que há de mais interessante”. Revista *Continente*, em mar 2014. Disponível em <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/musica/925-a-contenente/revista/entrevista/11276-hoje-o-ensaio-e-o-que-ha-de-mais-interessante.html>> Acesso em 10 out. 2016.

CARONE, Modesto. “Um roteiro do conceito de figura”. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CARVALHO, Olavo de. In: “Morre o poeta carioca Bruno Tolentino, 66”, *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 2007. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2806200735.htm>> Acesso em dez. 2017.

CASTELO, José. “Tolentino faz versos contra a hipocrisia”. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, *Caderno 2*, p. 8, 14 dez., 1995.

_____. “O amante do risco e das ideias”. *Caderno Prosa & Verso, O Globo*, p. 1, 4 jan., 2003.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CRANE, Hart. “O Carib isle!”. In: CAMPOS, Augusto. “Hart Crane: a poesia sem troféus”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, *Caderno Mais!*, p. 11-12, 07 Ag. 1994.

COELHO, Marcelo. “Polêmica reúne insultos e exibição erudita”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, *Caderno Ilustrada!*, p. 8, 23 set. 1994.

COELHO, Marcelo. “*Bravo!* contesta o mercado que a sustenta”. *Ilustrada, Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 mar. 1998.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Tradução Alberto Pucheo. In: Revista *Terceira Margem: poesia brasileira e seus encontros interventivos*. Rio de Janeiro, UFRJ, Ano VIII, nº 11, 2004. p. 165-177.

- COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- CUNHA, Maartim Vasques; RABELO, Guilherme Malzoni Rabello; MORAES, José de Moraes. “Nota dos organizadores”. In: *A balada do cárcere*. TOLENTINO, Bruno. 1ª ed. comentada. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 9-10.
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. *Suplemento Anthropos*, nº 29, Barcelona: Anthropos, 1991, p. 113-118.
- DOLHNIKOFF, Luís. “Bruno Tolentino segue fiel à tradição do verso”. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 12 abr. 1997, p. 6.
- _____. “Poesia média e grandes questões”. 2006. Disponível em <
<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7382&portal=cronopios> > Acesso em 28 set. 2016.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer a diferença*. Porto Alegre: Artes e ofícios editora, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- FORTUNA, Felipe. “Escolha de Ana Cristina Cesar é marco do desprestígio da literatura brasileira”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 5, 29 jun. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p.82-91.
- GRAÇA, Antônio Paulo. “A conversão da musa ao rito cristão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias Livros, nº 406, p. 2, 9 jul. 1994.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- HAMBUGER, Käte. *A Lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: *Pré-socráticos*. Tradução de Wilson Regis. Coleção Os pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 2000, p. 87-101.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.

_____. “Entrevista a Cintia Lima. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-para-cintia-lima/>> Acesso em jun. 2017.

_____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, 1984.

JABOR, Arnaldo. “Tolentino traz de volta a peste clássica”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, em 19 de jul., p. 6, 1994.

JUNQUEIRA, Ivan. “Bruno Tolentino: imitação e criação”. In: _____. *O Fio de Dédalo*. Ed. Record, 1998, p. 90-91.

LEMINSKI, Paulo. “O boom da poesia fácil”. In: _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial, 1997, p. 58-61.

LEFERE, Robin. “Borges entre autorretrato y automitografía”. *Actas XIII Congresso AIH (Tomo III)*, s.d., p. 189-195.

MACHADO, Cassiano Elek. “A desconstrução do mundo ideal”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 12, 11 dez. 2002.

MARQUES, Reinaldo. “Arquivamento do escritor”. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Walter Melo (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.141-156.

_____. “O arquivo literário e as imagens do escritor”. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente*. Arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 59-89.

_____. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MAROVATTO, Mariano. *Inclusive, aliás: a trajetória intelectual de Cacaso e a vida cultural brasileira de 67 a 87*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

MARTINS, Wilson. “Versos anacrônicos da militância tardia”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, Caderno Prosa e Verso, p. 1, 15 jun. 1996.

MASSI, Augusto. “A máscara do sublime desencarnado”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 10, 04 fev. 1996.

MATOS, Gregório de. *Se souberas falar, também falaras: antologia poética*. Organização, seleção, estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. Lisboa: Imprensa

Nacional, Casa da Moeda, 1989.

MATTOSO, Glauco. “O soneto satírico”. Disponível em:
<<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/satirico.htm>> Acesso em 14 mar. 2017.

MAYRINK, Geraldo. “Quero o meu país de volta”: entrevista. *Veja*, São Paulo, ed. 1436, ano 29, n. 12, p. 7-10, 20 mar. 1996.

MELO NETO, João Cabral. *Quaderna*. Lisboa: Guimarães editores, 1960.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. “Prefácio”. In: TOLENTINO, Bruno. *Anulação e outros reparos*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1963, p.7-11.

_____. “Nota introdutória”. In: BRITO, Antonio Carlos. *A palavra cerzida*. São Paulo: José Álvaro Editor, 1967.

_____. “Prefácio à primeira edição”. In: TOLENTINO, Bruno. *Anulação e outros reparos*. Rio de Janeiro: Top books, 1998, p.23-33.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

_____. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILTON, Jonh. “Augusto de Campo e Bruno Tolentino: A guerra de traduções”. Disponível em: <<http://www.journal.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5065/4533>> Acesso em 10 mar. 2016.

MILLER, Chris. “Mysticism in a Foreign Language: Bruno Tolentino's *Le Vrai Le Vain*”, 2011. Disponível em < http://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/subscribe?item_id=8175> Acesso em jan. 2016.

_____. “Obituário de Bruno Tolentino”. In: PRINGLE, Simon. *Das Booty: candomblé, tráfico e poesia. Uma história real*. Tradução Pedro Sette-Câmera. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 299-302.

MIRANDA, Lorena. “Bruno Tolentino, poeta excepcional”. Disponível em< <http://revistavilanova.com/bruno-tolentino-poeta-excepcional/>> Acesso em 29 maio 2013

MOLLOY, Sylvia. *Vale o Escrito: a Escrita Autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Minas Gerais: UFMG, 2003a.

_____. “Memória de uma juventude em Olivos”. Clarim.com, 26 jul. 2003b. Disponível em < <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/26/u-00601.htm>> acesso em 25 jan. 2017.

MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Ed. Sábria, 1967.

_____. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORICONI, Ítalo. *Ana C. O sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MOURA JR., João. “Poeta é um misto de Goethe com Villon”. *O Estado de São Paulo*, n. 724, ano 14, 16 jul. 1994, p. 1.

NOGUEIRA, Érico. “Bruno Tolentino e a poética classicizante: o caso de *A balada do cárcere*”. *Revista do CESP*, v. 34, n. 51, p. 91-106, jan-jun. 2014.

_____. “Escrito nas estrelas”. In: *A balada do cárcere*. TOLENTINO, Bruno. 1ª ed. comentada. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 11-26.

ONETO, João Domenech. “O poeta entre dois continentes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias Livros, nº 406, p. 1, 9 jul. 1994.

OVERBECK, Lois More; FEHSENFELD, Martha. “Meu punho infame”. *Folha de São Paulo*, Caderno *Mais!* p. 5, 2006.

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

PASSIANI, Enio; FROTA, Wander Nunes. “Entre caminhos e fronteiras: a gênese do conceito de “Campo literário” em Pierre Bourdieu e sua recepção no Brasil”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 34. Brasília, jul-dez de 2009, p. 11-41.

PÉCORA, Alcir. “Gesto besta, sublime inatingível”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 14, Caderno *Mais!*, p. 14-15, 11 maio 2003.

_____. O livro de horas de Bruno Tolentino. In: TOLENTINO, Bruno. *As Horas de Katharina: com a peça inédita A Andorinha, ou: A cilada de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 9-19.

PEDROSA, Celia. “A estranha caçada de um polemista”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 2003, p. 6.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREZ, Juliana Pasquarele. “‘Tudo dói, menos a graça’ – algumas notas sobre a vida e a obra de Bruno Tolentino”. *Revista Passos*, n. 87, ago 2007. Disponível em http://passos.tracce.it/default.asp?id=266&id2=28&id_n=351 Acesso em set. 2007.

_____. “Breve ensaio sobre As epifanias em A imitação do amanhecer, de Bruno Tolentino”. *Revista Ipotesi*, v. 16, p. 129-140, 2012.

- PIGNATARI, Décio. “A morte anunciada da poesia concreta”. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 6, 15 Out. 1994.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Ed. contexto, 2007.
- POUND, Erza. *ABC da literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.
- PRADO, Adélia. “A formalística”. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991, p. 380.
- PREMAT, Julio. “El muerto”. *Variaciones Borges, Revista do Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, nº 24, 2007, p. 1-18.
- _____. “Borges: gênio, figura y muere”. In: _____. *Héroes sin atributos: figuras de autor em la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 63-97.
- PRIMO, Jessé de. “Um poema de Bruno Tolentino: Tristeza como conforto”. Disponível em <http://jesseprimo.blogspot.com.br/2011/01/> Acesso jan. 2015.
- PRINGLE, Simon. *Das Booty: a true tale of smuggling, voodoo and poetry*. Canadá: FEEDAREAD, 2013.
- _____. *Das Booty: candomblé, tráfico e poesia. Uma história real*. Tradução Pedro Sette-Câmera. São Paulo: É Realizações, 2015.
- RABELO, Guilherme Malzoni; CUNHA, Martim Vasques da. Nota dos editores. In: TOLENTINO, Bruno. *As Horas de Katharina: com a peça inédita A Andorinha, ou: A cilada de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 7-8.
- REALE, Miguel. “Sentido universal da poesia”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano IX, n. 37, Rio de Janeiro, p. 95-104, dez. 2003.
- ROSAS G., Diego. *Até você saber quem é*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. “Teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15-36.
- SARAMAGO, José. “A distinção entre narrador e autor”. *Cult*, São Paulo: Lemos Editorial, ano 02, nº 25, p. 25-27, dez. 1998.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: companhia das Letras, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Como vencer um debate sem precisar ter razão – em 38 estratégias*. Rio de Janeiro: Top Books, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. “Marco Histórico”. *Folha de São Paulo*, Folhetim, São Paulo, 31 mar. 1985, p. 6-9.

SETTE-CÂMARA, Pedro. “Dez anos sem Bruno Tolentino”. Disponível em <<https://oindividuo.com/2017/06/27/dez-anos-sem-bruno-tolentino/>> Acesso em 27 jun. 2017.

_____. “O Brasil excelente de Bruno Tolentino”, 2017. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/o-brasil-excelente-de-bruno-tolentino/>> Acesso em jul. 2017.

SHAKESPEARE, Wiliam. “Hamleto”. In: _____. *Teatro completo*, tragédias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, sd, p. 543-600.

SIMAS, Felipe. O Papel das Sequências de Sonetos em A Imitação do Amanhecer. Rio de Janeiro, 2010. 191 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SILVA, Nívia Maria Santos. “A negação da retraditionalização frívola: a matéria do lido e matéria do vivido em *A balada do cárcere*”. *Revista Alere*, ano 09, vol. 14, nº. 02, p. 101-126, dez. 2016.

SIMON, Iumna Maria. “Situação de Sítio”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 133-147.

_____. “A retraditionalização frívola, o caso da poesia”. *Cerrados – Revista de Pós-graduação em Literatura*, Brasília, n. 39, 2015, p. 212-224.

SISCAR, Marcos. “Tolentino recusa modernidade e prega ‘contra-reforma’ poética”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 7, 22 de julho de 2006.

_____. “Poetas à beira de uma crise de nervos”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 209-218.

_____. “A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino”. *Texto poético*, ANPOLL, n. 14, p. 104-117, 2013.

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

SOUZA, Eneida Maria de. “Nava se desenha”. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Walter Melo (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.183-202.

STUARD, Hugo. “Quando Deus chama o poeta”. *Jornal do Brasil*, 1997. Disponível em <http://studart.blog.br/index.php/quando-deus-chama-um-poeta/> Acesso em 10 set. 2016

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários & retratos*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7

Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. “Hagiografias”. Revista *Bula*, 2008. Disponível em <<http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/hagiografias>> Acesso em 10 jan. 2018.

TOLENTINO, Bruno. “Criticado prefere esbravejar a argumentar”. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cultura, p. 3, set., 1994b.

_____. “O demonismo sobre a métrica”. Entrevistado por Mauro Trindade, em 1994c. Disponível em < <http://brtolentino.wordpress.com/o-demonismo-sob-a-metrica-1994-entrevista-por-mauro-trindade/>> Acesso em 01 julho 2014.

_____. In: MOURA JR., João. “Poeta é um misto de Goethe com Villon”. *O Estado de São Paulo*, n. 724, ano 14, 16 jul. 1994d, p. 1.

_____. “Crane anda para trás feito caranguejo”. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cultura, p. 1-2, set., 1994e.

_____. In: HAAG, Carlos. “Poeta autografa novo livro”. Caderno 2. *O Estado de São Paulo*, n. 724, ano 14, 24 fev. 1997, p. 2.

_____. “Quero o meu país de volta”. *Veja*, São Paulo, ed. 1436, ano 29, n. 12, p. 7-10, 20 mar. 1996a.

_____. “Poeta e fingidor atrás das grades”. *Prosa e Verso, O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1996b, p. 6.

_____. “A lorota de Ipanema”. *Bravo!*, nº 11, ago. 1998, p. 64.

_____. “Quando Deus chama o poeta: entrevista”. 1999a. Disponível em <http://studart.blog.br/index.php/quando-deus-chama-um-poeta/> Acesso em 10 set. 2013

_____. “A S. Paulo-como-ideia”. A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 19, abr. 1999b, p. 25-26.

_____. “O triunfo da lira”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 22, jul., 1999c, p. 104.

_____. “Berimbau de Barbante”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 23, ag., 1999d, p. 45.

_____. “A tentação de Yacala”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 10, out., 1999e, p. 138-141.

_____. “Epifanias de um coração disparado”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 22, jul., 1999f, p. 56.

_____. “Por que escrevo?”. In: *O escritor por ele mesmo: Bruno Tolentino*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 1-13, encarte do CD.

_____. “O inventário de indagações do poeta Bruno Tolentino”. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 22 dez. 2002b, p. 8.

_____. “Sagração do Poeta Maldito”. *Continente Cultural*, n. 33, set. 2003a, p. 34-37.

_____. “Posfácio”. In: MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa editora, 2003b, p. 341-347.

_____. “Discurso do poeta Bruno Tolentino”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano IX, n. 37, Rio de Janeiro, p. 105-112, dez. 2003c.

_____. “O amante do risco e das ideias”. *Caderno Prosa & Verso, O Globo*, p. 1, 4 jan., 2003d.

_____. “Encarnação de Goethe”. *Caderno Pensar, Correio Braziliense*, p. 6-7, 18 jan., 2003e.

_____. “O meu encontro com Cristo”. *Revista passos*, 2003f. Disponível em <<http://www.formacaopolitica.com.br/artigos/entrevista-de-bruno-tolentino-a-vando-valentini-revista-passos-n-40-junho2003/>>. Acesso out. 2013.

_____. “O último dos ‘censurados’”. *Caderno Cultural, A Tarde*, p. 7, 23 jul., 2005, p. 7.

_____. “Do enigma ao mistério”. *Revista Dicta&Contradicta*, nº 01, Instituto de Formação e Cultura, São Paulo, p. 14-29, jun., 2008.

_____. Entrevista ao programa *Sempre um papo*, 2006b. <https://www.youtube.com/watch?v=cvji6TeuNLw>. Acesso em 25 jun. 2014.

_____. In: “Morre o poeta Bruno Tolentino”, 2007. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-poeta-bruno-tolentino-4179147> Acesso em 25 jan. 2017.

TRIGO, Luciano. “A aventura marítima de Bruno Tolentino, poeta e traficante”. *GI, Máquina de escrever*, jan., 2016. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/aventura-maritima-de-bruno-tolentino-poeta-e-traficante.html>> Acesso em fev. 2016.

TORRANO, Jaa. In: *Hesíodo. Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIEGAS, Ana Claudia. *Bliss&Blue*. Segredos de Ana C. São Paulo: Annablume, 1998.

VIEIRA, Lígia. *Trocas e pilhagens: a mediação da cultura pelas revistas Bravo! e Cult*. Dissertação de mestrado em Interações Midiáticas. Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

WAINBERG, Jacques A. *Línguas ferinas, um estudo sobre a polêmica e os polemistas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

Obras de Bruno Tolentino

TOLENTINO, Bruno. *Anulação e outros reparos*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1963.

_____. *Le Vrai Le Vain*. Paris: Actuels, 1971.

_____. *About the Hunt*. Oxford: Oxford Poetry Now, 1979.

_____. *As Horas de Katharina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. *Os deuses de hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1995a.

_____. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Editora Diadorim, 1995b.

_____. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996b.

_____. *Anulação e outros reparos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. *O mundo como Ideia*. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. *A imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006a.

_____. *As horas de Katharina. Com a peça inédita A andorinha ou: a Cilada de Deus*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ANEXOS

ANEXO A

Carta de Antonio Candido a Bruno Tolentino, 30 de maio de 1993.

BT
BT

São Paulo, 30 de maio de 1993

Caro Bruno Lúcio:

Parece que andamos brincando de ~~onde~~^{de} onde esconde: vozê, pensando que eu estava aqui, quando estava nos Estados Unidos; eu, pensando que você estava na Europa, e você na amena Curitiba, como a sua carta informou. Daí a demora em te escrever.

Li com muito interesse e admiração o seu Stundenbuch, embora não lhe tenha penetrado bem a trama densa e dificultosa. O livro não é fácil e resiste ao leitor superficial que me tornei com a idade, pois a esclerose já está endurecendo as circunvoluções cerebrais e a capacidade de atenção se dissolve dia a dia. O livro para mim é exacting, mas prende mesmo quando não percebo direito, como se a lógica poética de alta dosagem mantivesse o fio de um sentido vasqueiro mas certo. Tudo isso para dizer que não confio na minha leitura, mas gostei realmente. E como você parece fazer questão do juízo deste seu velho e decadente primo, esta carta é para dizer que ^o não de muito valor o seu texto cheio de magnetismo poético.

Ele é sem dúvida aberrante em relação ao que se faz atualmente no Brasil, onde (pelo menos na medida em que estou informado) a poesia se tem reduzido a poemas relâmpagos, aninhados em meia dúzia de linhas no meio da folha branca. Você propõe textos de fôlego largo, porque, neste livro, as peças singulares se articulam segundo um projeto que as engloba, e o que há é mesmo O POEMA, como já era o caso do livrão de sonetos que passou correndo pelas minhas mãos, porque o José Roberto atrasou a entrega e você tinha urgência em fazê-lo chegar às mãos do seu amigo morador do fim do mundo que o encaminharia ao João Cabral. Sendo assim, você rema contra a corrente, embora de modo muito diverso do de João Cabral, que vai contra enxugando, cortando, reduzando, emagrecendo, enquanto você ~~se~~ espria, engorda, acrescenta, meio como o Jorge de Lima da Invenção de Orfeu ou do Livro de Sonetos. Mas tanto no caso do João como no seu, movimentos "contra".

Esta circunstância talvez dificulte a edição, a que você tão justamente aspira. Editar poesia continua sendo coisa difícil, so-

bretudo nesta quadra em que os editores estão se retraíndo cada vez mais em face da crise. Talvez isto influa na preferência pela poesia microscópica, de impressão muito mais barata. Lembro de apenas um livro recente com poemas~~l~~ longos e aliás não sem mérito~~l~~, editado pela Nova Fronteira: A chama inextinguível, de Alexei Bueno, que não sei quem é. A Nova Fronteira é portanto uma possibilidade, mas em relação a ela não posso te ajudar, porque não os conheço. Se quiser, posso pô-lo em contacto com a melhor ~~editora~~ editora do momento, Companhia das Letras, cujo chefe, Luiz Schwarcz, é pessoa~~l~~ de nossas relações. Posso fazer o mesmo com pequenas editoras, que todavia não podem se arriscar, como Duas Cidades e 34 Letras. E há a possibilidade lembrada pelo João Cabral, que me parece muito boa: interessar o Pedro Paulo Sena Madureira, dirigente da importante editora Siciliano, que é poeta e muito inteligente. Através do João você^l poderia chegar a ele e eu secundaria com prazer. Pense portanto nesse começo de conversa.

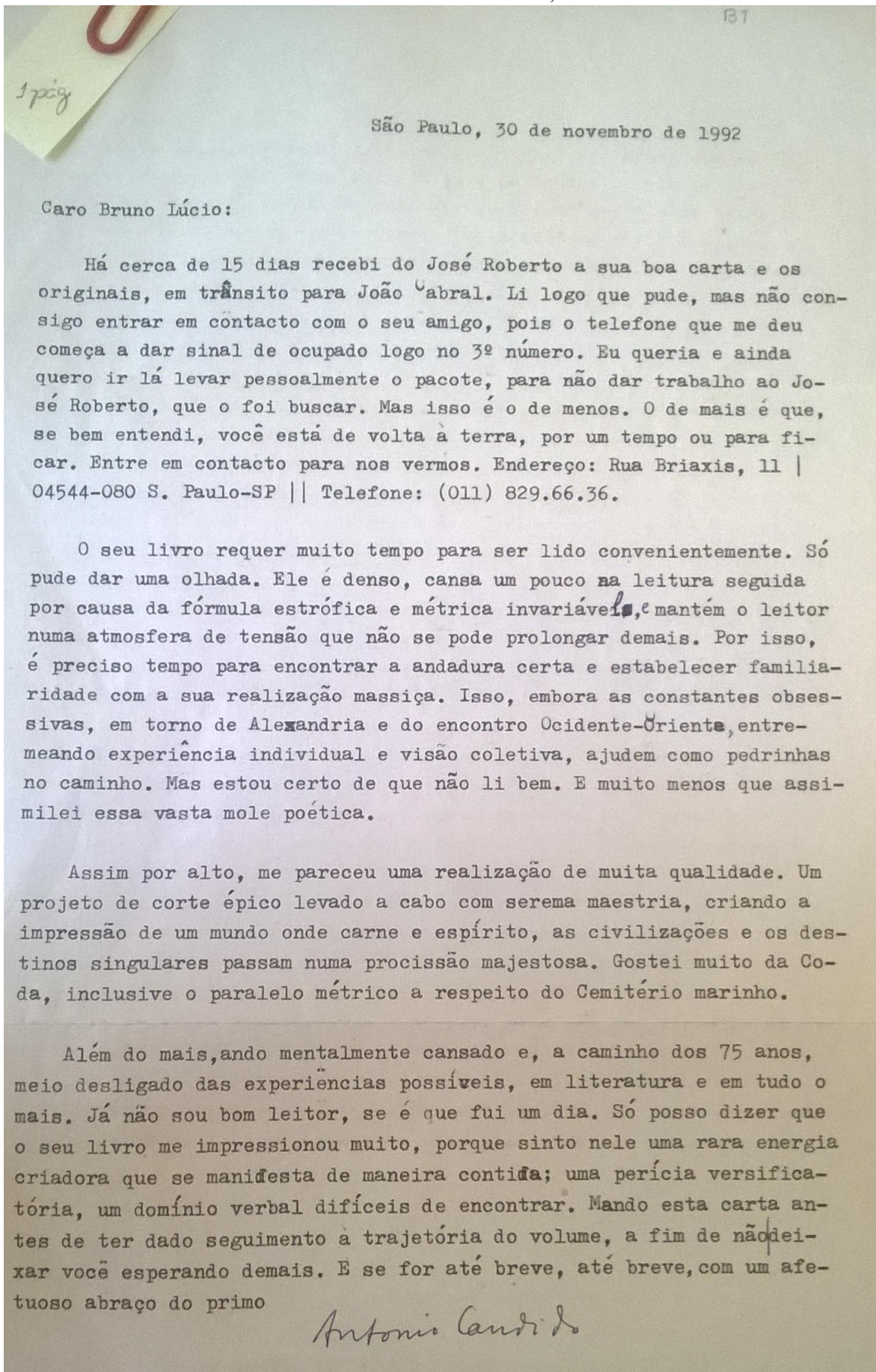
Com as lembranças de Gilda, vai o abraço afetuoso do

Antonio Candido

Antonio Candido

ANEXO B

Carta de Antonio Candido a Bruno Tolentino, 30 de novembro de 1992.



São Paulo, 30 de novembro de 1992

Caro Bruno Lúcio:

Há cerca de 15 dias recebi do José Roberto a sua boa carta e os originais, em trânsito para João Cabral. Li logo que pude, mas não consigo entrar em contacto com o seu amigo, pois o telefone que me deu começa a dar sinal de ocupado logo no 3º número. Eu queria e ainda quero ir lá levar pessoalmente o pacote, para não dar trabalho ao José Roberto, que o foi buscar. Mas isso é o de menos. O de mais é que, se bem entendi, você está de volta à terra, por um tempo ou para ficar. Entre em contacto para nos vermos. Endereço: Rua Briaxis, 11 | 04544-080 S. Paulo-SP || Telefone: (011) 829.66.36.

O seu livro requer muito tempo para ser lido convenientemente. Só pude dar uma olhada. Ele é denso, cansa um pouco na leitura seguida por causa da fórmula estrófica e métrica invariáveis, e mantém o leitor numa atmosfera de tensão que não se pode prolongar demais. Por isso, é preciso tempo para encontrar a andadura certa e estabelecer familiaridade com a sua realização massiva. Isso, embora as constantes obsessivas, em torno de Alexandria e do encontro Ocidente-Oriente, entre-meando experiência individual e visão coletiva, ajudem como pedrinhas no caminho. Mas estou certo de que não li bem. E muito menos que assimilei essa vasta mole poética.

Assim por alto, me pareceu uma realização de muita qualidade. Um projeto de corte épico levado a cabo com serena maestria, criando a impressão de um mundo onde carne e espírito, as civilizações e os destinos singulares passam numa procissão majestosa. Gostei muito da Coda, inclusive o paralelo métrico a respeito do Cemitério marinho.

Além do mais, ando mentalmente cansado e, a caminho dos 75 anos, meio desligado das experiências possíveis, em literatura e em tudo o mais. Já não sou bom leitor, se é que fui um dia. Só posso dizer que o seu livro me impressionou muito, porque sinto nele uma rara energia criadora que se manifesta de maneira contida; uma perícia versificatória, um domínio verbal difíceis de encontrar. Mando esta carta antes de ter dado seguimento à trajetória do volume, a fim de não deixar você esperando demais. E se for até breve, até breve, com um afetuosos abraço do primo

Antonio Candido