

Uma incorporação fatal

Carlos Eduardo Marcos Bonfá

Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”/UNESP

RESUMO

Alexei Bueno (1963 –) é um poeta brasileiro contemporâneo no seu sentido mais autêntico, deslocando a noção de anacronismo em sua prática poética de relação com a tradição, compreendendo-o como uma temporalidade fundamental para toda contemporaneidade. Busco, nessa pesquisa, verificar, principalmente, como a imagem da *femme fatale* é ativada e reage em sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Alexei Bueno. Poesia brasileira contemporânea. *Femme fatale*.

ABSTRACT

Alexei Bueno (1963 –) is a contemporary Brazilian poet in the truest sense, as is evident in his displacement of the notion of anachronism in its relationship with tradition, whereby he understands it to be a temporality fundamental for all modernity. This article primarily seeks to examine how the image of the *femme fatale* is initiated and utilized.

KEYWORDS: Alexei Bueno. Brazilian contemporary poetry. *femme fatale*.

Geralmente a noção de anacronismo é pejorativa, e um poeta como Alexei Bueno é muito suscetível a ser interpretado como um anacrônico nesse sentido. Mas é possível, primeiramente, deslocar a noção negativa de anacronismo, seja na História seja na poesia, interpretando Alexei Bueno como um contemporâneo em seu sentido mais autêntico, revelando como nele contingência e transcendência se interpenetram em nome de uma profunda exploração da condição humana¹. Agamben é um autor muito pertinente para se compreender o anacronismo como uma temporalidade fundamental para toda contemporaneidade, permitindo que se possa inserir satisfatoriamente Alexei Bueno no centro de uma contemporaneidade poética, no caso, a brasileira. Para o filósofo o presente (misto de proximidade e distância) tem seu fundamento na origem (*arké*) que nele profundamente pulsa. Assim posto,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Didi-Huberman, por meio de uma interpretação benjaminiana, pensa essa origem como ‘turbilhão’ (um turbilhão no rio do devir, diria Benjamin). Em sua obra *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*, Didi-Huberman afirma que

Contra a noção “lógica” da origem defendida por Hermann Cohen, Benjamin tentava confrontar a disciplina histórica à questão da origem, não através da imagística espontânea da fonte (aquilo que permaneceria aquém de todas as coisas, aquilo que presidiria no passado a qualquer gênese), mas sim através da imagem, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do turbilhão (que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio) [...] (2015, p. 95).

Dito isso, a origem é uma restituição que, por isso mesmo, está inacabada, sempre aberta, aberta à própria novidade, ou à diferença no presente, no seio da contemporaneidade. Pode-se pensar, no caso da relação com a tradição literária (e aqui se encontra Alexei Bueno), a emergência de turbilhões e vertigens dos estilos, fraturas temporais das doutrinas estéticas e fissuras, rasgos, rasgões no tecido das representações. Nesse ponto, o sentido do anacronismo toma toda sua força produtiva, de promover deslocamentos temporais que englobam a dialética da sobrevivência e da ‘ruptura’ (novidade). Os objetos ‘originários’ se tornam objetos ‘novos’ através dessa visão deslocante da origem. No caso de Alexei Bueno, por causa de seus acessos de teor metafísico, pode-se pensar em certos momentos e em certas ‘representações’ literárias da tradição no sentido arquetípico das sobrevivências. Mas há de se ter consciência de que essa interpretação arquetipal das sobrevivências de que fala Didi-Huberman é, digamos, junguiana, ou talvez neokantiana se pensarmos em Ernst Cassirer. A sobrevivência de Didi-Huberman é, na realidade, como dito, um turbilhão, um deslocamento, uma fissura, um rasgão na História, que não é nem linear ou positivista e que não é apegada a algum sentido da eternidade. Alexei Bueno, um metafísico que não nega a historicidade, pelo contrário, joga com os arquétipos, criando uma relação frágil com a eternidade, que pode desabar para reaparecer em algum outro momento, como epifania ou vertigem.

1. “Em sentido mais geral, pode-se entender por H. qualquer tendência filosófica que leve em consideração as possibilidades e, portanto, as limitações do homem, e que, com base nisso, redimensione os problemas filosóficos” (ABBAGNANO, 1998, p. 519). O H. no excerto é a abreviatura de Humanismo em seu sentido mais geral. Ao me referir à ‘condição humana’, fica esclarecido que estou pensando na consideração das possibilidades e limitações do homem na poesia de Alexei Bueno, do homem pensado tanto materialmente quanto espiritualmente. A tendência filosófica (ou o ‘recorte’) que é pertinente constatar dentro de tais possibilidades e limitações é o Orfismo, mais precisamente o pensamento órfico-póetico, isto é, o Orfismo vinculado à poesia. Na contemporaneidade, quando dizemos ‘humano’ (e sua crise), podemos pensar, por exemplo, em Deleuze e nos devires, em Bruno Latour e nas morfofos, na virada ontológica do perspectivismo ameríndio do Eduardo Viveiros de Castro ou então até mesmo nas consequências da razão ciberespacial. Porém, reiterando, o eu poético de Alexei Bueno é um intermediário (re) criador das sobrevivências órficas na contemporaneidade.

É preciso recortar um *corpus* que arrole algumas das principais vias de acesso à condição humana na poesia de Alexei Bueno. Para tal, elenco alguns temas a partir da leitura de textos de Antônio Donizeti Pires, estudioso da relação entre Orfismo e poesia, com o intuito de adentrar a experiência da condição humana que a poética de Alexei Bueno busca abarcar e compartilhar. Tais textos são principalmente sobre o pensamento órfico-poético – textos como *Perfis de Orfeu na Poesia Brasileira Recente* – e os temas, de modo geral, são aqueles que deflagram uma visão analógica do mundo sugerida por misteriosas relações da poesia e da música, que mesclam elementos pagãos, cristãos, idealistas diversos e a filosofia, no âmbito de uma eclética atmosfera esotérica, que transmitem um sentimento de inadequação do poeta, poeta que tem o conhecimento técnico da palavra mágica e que incorpora, ‘atualiza’ ou desloca o mito, inclusive o degradando, e com isso abrindo o horizonte problemático do papel do poeta e da poesia na sociedade contemporânea e buscando significados para o ser humano. O que chamo de condição humana, através das vias de acesso deflagradas, pode ser verificada enquanto tema e enquanto forma na poesia de Alexei Bueno. São essas as sobrevivências, os fantasmas (vertigem) e os arquétipos (eternidade) em sua poesia. No âmbito da prática poética, Benedito Nunes e Octavio Paz definem esse jogo dialético da ‘sobrevivência’ e da novidade. O primeiro elabora uma ideia de ecletismo estético que ele denomina enfolhamento (ou esfolhamento) das tradições:

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

Porém, o enfolhamento das tradições, que em um primeiro momento pode parecer acrítico, não o é na medida em que o autor identifica a origem (um tanto turbilhonada) de determinadas tradições e esboça certas constantes a partir delas: a metalinguagem; a fragmentação; o estilo neoretórico; a configuração epigramática e a mitogonia, havendo sempre uma base lúdica, não necessariamente humorística, apesar do humor ser constante. É a hermenêutica que aponta o caráter crítico do enfolhamento das tradições:

No entanto, a retomada, graças à qual hoje reaflorem, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e de sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo, sugerida pelas nossas principais postulações anteriores: o *hermenêutico* de nosso alexandrinismo babélico, enquadrando o poeta dos nossos dias na confluência de todas as heranças culturais disponíveis, como um crítico, um intérprete – também arqueólogo de formas e matrizes –, e o *histórico-crítico*, enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual, prolongada numa atitude cética, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador de sua palavra para o indivíduo e a sociedade (NUNES, 2009, p. 168).

Assim posto, a hipótese da diversidade de Benedito Nunes, denominada enfolhamento das tradições, também configura constantes e tendências criticamente.

Octavio Paz, por seu turno, ao pensar a poesia contemporânea, diz que a tradição da ruptura, e, portanto, a ideologia do progresso, estão bem mais desacreditadas. Ele denomina a poesia contemporânea de poesia de convergência, onde o agora é o que interessa, é o que é pertinente e faz produzir: “A presença é o agora encarnado” (PAZ, 2001, p. 56). Paz afirma que o presente é a fusão da vida e da morte e que a “poesia sempre foi a visão de uma presença na qual se reconciliam as duas metades da esfera” (PAZ, 2001, p. 56), mas tal revelação se intensificaria na contemporaneidade com a poesia de convergência, ou seja, ele acaba tomando uma postura de delimitar historicamente, de um modo ou de outro, tal espécie de poesia.

Uma das estratégias da ironia macular o tecido das analogias (pensando nos termos de Paz) na obra de Alexei Bueno é introduzir o bizarro, o grotesco no interior da beleza para corroê-la. A analogia, por sua vez, usando seu recurso fundamental de união, reage procurando reinventar a beleza. Essa tensão (a analogia e a ironia sempre vivem em tensão) atinge seu ápice na manifestação da beleza terrível, que acaba por escavar mais profundamente o conteúdo humano tão perscrutado pelo eu poético de Alexei Bueno. A beleza terrível tem uma tradição teórica e prática, na qual se tentou, de diversos modos, explicá-la e realizá-la.

No caso de Alexei Bueno, é possível verificar, através da reação da analogia pelo viés de uma beleza terrível, a experiência de uma espécie de sublime na contemporaneidade, aumentando o leque de matizes na perscrutação da condição humana. Não tenho intenção de apresentar sistematicamente o conceito de sublime/beleza nas suas diversas manifestações teórico-filosóficas (Longino/Dionísio, Kant, Lyotard, etc.), mas pretendo verificar o sublime/a beleza transformado(a) no âmbito do sublime terrível/beleza terrível em um poema de Alexei Bueno onde a tradição adentra o presente como uma manifestação contemporânea.

Na obra *As desapareições*, de Alexei Bueno, o presente é descoberto através da ‘reatualização’ da tradição da relação dúbia com o universo urbano-industrial ou da tradição da *femme fatale*, por exemplo. Em *Silvia Saint*, Silvie Tomčalová, a modelo tcheca que se tornou a maior lenda da pornografia, é através da ‘reatualização’ da tradição da *femme fatale*, uma resposta ao poema *Karma [Marcha Triunfal]*, também do próprio Alexei Bueno:

KARMA [MARCHA TRIUNFAL]

Bundas, bundas, bundas, bundas.
Nasceste aqui. Está feita
Tua carreira imperfeita
Nestas paisagens rotundas.

Teu grito, há um só que escute-o?
Entre loucos, entre nus,
Surgiste num mar de cus,
Num povo papalvo e glúteo.

Pensas na arte, no etéreo?
Estás perdido, palerma,
Nasceste entre a merda e o esperma,
Só escapas no cemitério.

Viva as bundas! Viva os rabos!
Este é o teu povo e destino.
Cagaram-te aqui, cretino,
Por obra de mil diabos.

Peidaram-te entre esta escória,
Este lodo, esta gentalha,
Seja esta a tua mortalha,
Teu podre manto de glória!

5-2-2009
(BUENO, 2009, p. 28).

–, em que é exposto o mundo contemporâneo como reificado pelo imaginário pornoide e obscuro, reapropriando um tom próximo do de Paladas de Alexandria (quando o homem busca a verdade tem de se lembrar que veio de uma gota suja de um ato de luxúria). Nas *Desaparições*, verificamos no conjunto de poemas uma sensação de decadência perpassando o mundo e a existência contemporâneos, porém o poema ‘Silvia Saint’ dá a sensação mais eufórica de concessão a essa realidade. Mais do que pode parecer, isto é, uma concessão a tal mundo, esse Hino a Afrodite contemporâneo suscita antes uma tentativa de dar dignidade poética a ele, transfigurá-lo simbolicamente. Se for uma concessão, é uma concessão pela poesia, pela universalização da poesia, que não vira as costas para a poesia da antiguidade. Mas a universalização deixa transparecer a cicatriz da época, pois se trata da poesia de perfil *héautontimoroumenos*, que se assume masoquicamente, pois aqui um mundo em ‘crise’ ou reificado só pode ser dotado de poesia pelas vias de exibição sôfrega, autoflagelada. Quando me refiro à ‘crise’, estou pensando em Marcos Siscar, que atesta a crise como elemento fundante da experiência moderna, que perpassa também a contemporânea. Elemento fundante que é nomeado dramaticamente como o próprio sentido do contemporâneo, deixando ler no corpo do discurso poético as marcas da violência da época.

SILVIA SAINT

Teu santo nome veste
A quintessência bruta
Da arquetípica puta,
Vênus baixa e celeste.
Áurea cachorra, vaca,
Por que é que os lábios tremem
Vendo em teu rosto o sêmen
Como uma vítrea laca?

Sêmen geral, das turbas
Em teu suor diluído,
No sorriso vendido
Com que os mortos perturbas.

Exatidão vivente,
A luz pisa em teus passos,
Nos teus cílios devassos,
No olhar que arde e consente.

Cadela de ouro, glória
Pueril, sórdida e santa,
Asco que envulta e encanta,
Deusa auto-entregue à escória.

Deusa, deusa mil vezes,
Deusa de uma e mil faces,
Das rameiras rapaces,
Das cortesãs soezes.

Da Assíria e de Corinto,
De Suburra e Pompéia,
Em ti toda a alcatéia
Uiva o olvidar do instinto.

Deusa mordível, puta
 Vinda a sorrir do Letes,
 Talvez um dia aquietes
 Tua carne alva e corrupta?

Jamais, deusa, não traias
 Teus pobres fiéis que babam,
 Que em êxtases se acabam
 Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,
 Sacra estátua e cadela,
 Pisa esta alma que vela
 Teu sonho áureo e perverso.

31-10-2008

(BUENO, 2009, p. 32-3).

Silvia Saint se tornou a maior lenda da pornografia, talvez porque em sua época de atuação não houvesse a profusão de atrizes e filmes que há agora (o ápice na carreira de Silvia Saint foi em 1996, tornando-se Penthouse Girl, e o fim de sua carreira em 2006), isto é, a justificativa de não mais surgir uma grande atriz pornográfica é o mesmo que alguns críticos usam para justificar a falta de grandes autores: profusão excessiva e consequente dificuldade de seleção.

É patente hoje a abrangência do imaginário pornográfico, que já se disseminou em grande parte dos nichos midiáticos e publicitários, de uma forma ou de outra, seja mais sutil, escamoteada, *light* ou mais *hardcore*. Esta utilização está dentro do contexto que diz respeito ao corpo e à sexualidade no mundo contemporâneo. A mídia tecnológica e o mercado, ambos 'instruídos' pela sua inerente lógica capitalista de consumo, nunca expôs de forma tão veemente o corpo e suas possibilidades dinâmicas, de higiene e de rejuvenescimento (a apologia dos esportes, venda de produtos 'mágicos', facilidades para 'dinamizar' e rejuvenescer a terceira idade, que muito estrategicamente passou a ser chamada de melhor idade). Em relação especificamente à sexualidade do corpo, a impressão que temos é que vivemos ou podemos viver em uma espécie de sociedade onde tudo ou muito é permitido, onde o prazer é pleno e os tabus não mais existem. Colaboram em maior ou menor grau para isto os *sex shops*, a indústria pornográfica, os ensaios sensuais, *gossips* e entrevistas 'quentes' de *celebrities* (todas antecipadamente estimuladas e fabricadas, pois as *celebrities* também são produtos de mídia). O que ocorre, a meu ver, é que ao invés de vivermos em uma espécie de sociedade dessas ou estarmos vivendo uma espécie de nova revolução sexual, vivemos em um momento bem reacionário, bem reificado em relação ao corpo (sexualizado), que passou a ser objeto de consumo exposto em vitrine (de todos os tipos) em seu sentido mesmo mais literal.

A luz da fissura genealógica que pisa nos passos de Silvia Saint torna sua quintessência a da arquetípica puta, isto é, possui um caráter universal, associando-se à imagem da prostituta. Como um metafísico que não nega a historicidade, o eu poético de Alexei Bueno transforma o arquétipo em um jogo no interior de uma fissura genealógica: Silvia Saint sofre um processo de universalização semelhante ao sofrido por Salomé perante a sensibilidade místico-erótica de *des Esseintes* no romance *Às avessas*, de Huysmans. É metamórfica, mas de uma metamorfose que conflui sincronicamente como sumário de todas as mudanças da abertura diacrônica: deusa de uma e mil faces. Deusa das prostitutas, isto é, Afrodite, mas também Vênus baixa e celeste (tradição greco-romana) – concentração do simbolismo neoplatônico das Vênus Gêmeas: Vênus Celeste e Vênus Vulgar. Silvia Saint é ambas, pois também é Saint, santa, além de puta, cadela, vaca: sórdida e santa. E, assim posto, sua fascinação é perceptível ao revelar sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais, onde o fascinado é resignado, dedicado e modesto:

Jamais, deusa, não traias
Teus pobres fiéis que babam,
Que em êxtases se acabam
Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,
Sacra estátua e cadela,
Pisa esta alma que vela
Teu sonho áureo e perverso.

Mas tal processo de universalização anda junto com seus abismos, suas quedas e reaparecimentos, pois a ninfa *fatale* ‘incorpora’ em Silvia Saint como um fantasma, confundindo as temporalidades no interior da confluência sincrônica.

Em seu sentido mais comum de genealogia e “tradição (literária)” a transfiguração da imagem feminina em uma figura dominadora adquire sistematização a partir da segunda metade do século XIX, figura que é um desenvolvimento da faceta diabólica da mulher romântica da primeira metade do mesmo século. Na primeira metade do século XIX, a figura dominadora predominante é a do *homme fatal*, associada ao herói byroniano, a Don Juan. Praz, em seu deliciosamente terrível *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, traça uma linha tradicional entre figuras de *femmes fatales* desde o início do Romantismo:

De forma esquemática, poder-se-ia dizer que à testa desta linha está a Matilda de Lewis, que se desenvolve de um lado como Velléda (Chateaubriand) e Sallambô (Flaubert), de outro como Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louys)... Esquematização arbitrária, é verdade, mas que permite certos relevos de conjunto que não são sem significado para a história do gosto e do costume (PRAZ, 1996, p. 181).

Mas é no *fin-de-siècle* que a figura dominadora da *femme fatale* se tornará mais sistemática. A imagem dominadora da mulher é envolta por uma aura enigmática de intangibilidade e tédio; adquire uma beleza fascinante, magnética como guizos; é prepotente, sensual e perversa, podendo levar o fascinado à confusão mental e sentimental, ao depauperamento físico e moral. O fascinado mantém uma atitude passiva, sendo obscurecido pela inferioridade perante a melhor condição e maior exuberância física da mulher, além de sua, ao menos latente, maior desenvoltura sexual: “o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher” (PRAZ, 1996, p. 192). A “síndrome do amor e medo” é levada ao termo de uma idolatria masoquista por uma mulher com síndrome de esfinge. O *fin-de-siècle* é devorado pelo mistério: mistério da vida, da morte, da existência, da mulher. No *fin-de-siècle* e no início do século XX, a imagem dominadora da *femme fatale* dominará a cultura ocidental. Desfilará entre moribundos o cortejo de Helena de Tróia, de Vênus, de Diana, de Herodíades e de sua filha, Salomé. O horror fascina, a beleza é funesta. A mulher, assim como ocorre com o universo urbano, começa a ser observada por outro viés da beleza. Contraditória, complexa, essa beleza simpatiza com o sofrimento, com a opressão, com efeitos física e moralmente anormais. São sempre espinhosas as sendas da modernidade. Tudo parece adquirir sentido quando integrado ao seu oposto. A fascinação provocada pelo labirinto das cidades e pela imagem feminina é perceptível somente ao revelar a repulsa ou o medo e as sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais. A beleza moderna, na expressão de Praz, como dito, meduseia, “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte” (PRAZ, 1996, p. 63). Na modernidade nada existe sem o seu contrário.

Dentre as figuras históricas e mitológicas, Salomé sobressai como inspiração fatal. Salomé, que morou no coração de Moreau.

Às *avessas* enumera, através da coleção particular de *des Esseintes*, obras artísticas fundamentais para o Decadentismo-Simbolismo, ou com as quais os decadentistas e simbolistas simpatizavam. Entre elas estão as duas obras-primas de Moreau que tematizam Salomé: *A dança de Salomé* e *A aparição* (ambas de 1876). As descrições e impressões de *des Esseintes* prefiguram a transfiguração máxima da dançarina.

A presença do arquétipo feminino da *femme fatale* é, pois, muito insistente na vertente decadente-simbolista da modernidade *fin-de-siècle*, sendo uma herança da faceta diabólica da mulher romântica, associada ora a um anjo ora a um demônio.

Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo*, dizia que a mulher suscita uma inquieta hostilidade no homem e o homem tenta justificar tal fato através da biologia, sendo que o epíteto ‘fêmea’ soa um insulto (enquanto o epíteto ‘macho’ soa com orgulho):

A palavra fêmea sugere-lhe uma chusma de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozóide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás uma esteira de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

Todavia, na literatura (e na arte), enquanto imagem, a *femme fatale* é uma figura ambígua. A reação dos poetas é também dúbia, entrelaçando matizes conservadores e ‘avançados’. Uma determinada imagem de mulher ou ninfa *fatale* de espírito emancipador e consciente do prazer é associada ao vício, pois se desvencilha dos padrões burgueses da mulher-mãe, esposa destinada à vida doméstica e à família (instituição que resguarda a propriedade), dependente, abnegada, sempre amorosa e bondosa. A prostituta, figura assaz representativa da *femme fatale*, é diametralmente oposta à figura da mulher-mãe, simbolizando a esterilidade e o aborto. Essa associação adquire tons medievalistas quando evoca o Éden serpentiforme, a Eva-Lilith e a visão de uma Natureza cruel e corrupta, guiada por um Satã vencedor dos cósmicos embates entre o Bem e o Mal. Em contrapartida, a energia, a firmeza, a coragem e a ousadia, elementos ‘típicos’ do ativo universo masculino, são transpostos para o feminino, assim como a resignação, a fraqueza, a dedicação, a vacilação e a modéstia, elementos ‘típicos’ do passivo universo feminino, são transpostos para o masculino, acentuando no homem a sensibilidade decadentista, vitimada por um depauperamento físico e moral, tornando-o, às vezes, delicado até à ‘fragilidade’ feminina. A *femme fatale* é muitas vezes uma imagem elaborada como a de uma mulher hierática, enregelada na postura e no semblante, mas, intimamente, mais propensa ao vício, à libertinagem a até à volúpia do crime (os decadentistas-simbolistas abrem novamente o horizonte de requintadas formas de sexualidade distorcida, atualizando uma das heranças sadianas para a modernidade). Essa dialética do ‘quente’ e do ‘frio’ atormenta o eu poético masculino. Como derreter esse gelo? E se ele derreter, como sobreviver ao incêndio?

Beauvoir fala em biologia, e a animalização em *Silvia Saint* é evidente, assim como, dentro da tradição poética brasileira, em *A Matilha*, de Teófilo Dias, que não possui um eu poético contemplativo, mas que faz lembrar *Silvia Saint* pela violência erótica animalizada condizente com a imagem de um *gangbang*².

Em *Silvia Saint* há várias matilhas (temporalidades e espacialidades) que se confundem (sofrem turbilhão): a das coletividades do passado, desejosas, e as atualizadas dos *partners* que com ela atuam no *gangbang* e dos espectadores solitários que assistem aos filmes pornográficos. O hedonismo contem-

2. No universo fetichista e dos filmes pornográficos, *gangbang* significa o ato sexual onde uma mulher mantém relação com diversos homens, enquanto o ato sexual oposto (no qual um homem mantém relação com diversas mulheres) é definido como *reverse gangbang*.

plativo do eu poético decadentista se transforma, aqui, em voyeurismo atrás da televisão ou do PC, onde o sexo não é exatamente uma terrível distorção do sexo real, mas manifesta sua estrutura fantasmática subjacente, se pensarmos como Lacan, para quem a tese da não existência da relação sexual

[...] significa, precisamente, que a estrutura do ato sexual “real” (do ato praticado com um parceiro de carne e osso) já é intrinsecamente fantasmática; o corpo “real” do outro serve apenas de apoio para nossas projeções fantasmáticas (ŽIŽEK, 2013, p. 8).

Retomando a mescla dos discursos da santidade e da tradição literária ao considerarmos o foco de Bataille, o discurso da santidade é exprimível em discurso enquanto que do erotismo não, por causa do entrincheiramento na solidão resultante da interdição. Assim posto, o erotismo separa os homens entre si, enquanto a santidade une, mas tanto um quanto outra se avizinham enquanto experiências extremas. Um discurso erótico é sempre paradoxal, que pode cair no silêncio, tendo o próprio silêncio em seu ventre. A meu ver, o discurso poético é o mais propício ao erotismo pois, na esteira de um pensamento como o de Paz, ele é capaz de aliar solidão e comunhão, silêncio e comunicação. O eu poético de *Silvia Saint* utiliza os recursos discursivos da santidade para poder exprimir em discurso o erótico, e a utilização de tais recursos acaba sendo irônica, de um sublime irônico.

A tradição da *femme fatale* pode abraçar também (e principalmente aqui) a concepção de beleza na ótica de Bataille, como contradição fundamental do homem: o afastamento, na compleição física, da sugestão de traços animais e a simultânea revelação de um aspecto animal intensamente sugestivo, sem o qual não haveria a ativação do desejo. Essa beleza busca a aniquilação (recordemos a fragilização masculina na tradição da *femme fatale*), e – na típica terminologia de Bataille – a continuidade ao invés da descontinuidade, sabendo-se que, na realidade, sempre ocorre uma oscilação entre os dois polos. Nas palavras do próprio Bataille, se “a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é que nela a possessão introduz a sujeira animal. Ela é desejada para ser sujada. Não por ela mesma, mas pela alegria experimentada na certeza de profaná-la (2004, p. 226).

Assim posto, o poema *Silvia Saint* recupera e atualiza uma tradição de representação feminina que joga ambigualmente com as criações do imaginário masculino da sociedade patriarcal e com a condição feminina nessa sociedade através da dramatização da crise. Porém como um poema pode lidar com o tema obsceno para além de sua orientação midiática reificada, escapando da noção bosiana da poesia que não seja resistência? É preciso, aqui, compreender um autor como Agamben.

Partindo da concepção benjaminiana do capitalismo como religião, Agamben afirma, em *Elogio da profanação* (um conceito de profanação diverso do de Bataille), que o Capitalismo

[...] generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar

(ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável (AGAMBEN, 2010, p. 71).

No interior dessa lógica, a função dos dispositivos midiáticos é neutralizar os meios puros ligados a um possível poder profanatório da linguagem que eventualmente abriria a possibilidade de novos usos e novas experiências da palavra. A pornografia, os filmes pornográficos são uma produção improfanável quando um possível novo uso coletivo (profanador, portanto) da sexualidade é desviado para o consumo solitário e obsedante da imagem pornográfica, isto é, o comportamento individual é capturado no dispositivo.

O que eu indago é se a poesia poderia, por si, ser um instrumento de profanação do Improfanável. Nesse ponto, Agamben, em *Arte, Inoperatividade, Política* diz que o poema pode ser uma operação linguística que consiste em desativar as funções comunicativas e informativas em seu sentido cotidiano para a abrir a um possível novo uso. Paradoxalmente, seria uma operação inoperativa que ocorre na língua e atua no seu poder de dizer, tornando-a puramente dizível em sua inoperância, ou pura contemplação de si mesma, reapropriando sua gestualidade absoluta e integral. Tal a resistência (sempre contemporânea) do poema e da poesia, sendo no momento histórico atual resistente em relação à espetacularização. Como esclarece Michel Deguy, a poesia é culto de imagens, é iconófila, mas sem credulidade nem superstição, é um crer, mas sem crenças. *Credere di credere*, diria Vattimo.

Como afirmei, o poema *Silvia Saint* é uma resposta, de um modo ou de outro, ressublimadora à decadência chã do poema *Karma [Marcha Trinfual]*. Uma decadência que é refletida na sensibilidade pelo eu poético de Alexei Bueno como um sentimento de inadequação. É maldito. Logo o primeiro verso de *Karma [Marcha Trinfual]* é composto de quatro repetições de um único substantivo: 'bundas'; atestando o caráter homogeneizador e monótono do mundo reificado. A repetição desse mesmo substantivo em um único verso, em fluxo constante, sem conetivos, apenas separados por vírgulas, faz com que a sílaba tônica de cada um deles, repetida, sugira um som de bumbo em uma percussão de marcha, havendo até mesmo uma homologia gráfico-sonora onomatopaica (bum, bum, bum, bum) como as batidas mais graves e constantes que ajudam na formação do ritmo. Por sua vez, se formos seguir uma lógica intuitiva, de sugestão, podemos dizer que a sílaba átona de cada um dos substantivos, repetida, sugere, através da vogal aberta 'a' aliada à consoante fricativa 's', um som metálico, de pratos, também havendo uma homologia sonora onomatopaica. O primeiro verso já introduz, então, através da sonoridade aliada ao imaginário obscuro, o caráter homogêneo e monótono do mundo reificado.

Na segunda quadra, a tonicidade da vogal 'u' em todas as rimas externas constitui a função de obsedar a memória leitora com o substantivo 'cus' do terceiro verso, sendo que o substantivo 'cu' já está inserido no verbo 'escute-o' do primeiro verso. O quarto verso dessa quadra possui uma construção singular que inclui a obsessão. A aliteração da consoante oclusiva 'p' sugere o som de tapa no glúteo, havendo, novamente, uma homologia onomatopaica se levarmos em consideração o adjetivo 'papalvo' (pá, pá), adjetivo que carrega tanto o 'pá' onomatopaico quanto o substantivo 'alvo', que, no caso, é o glúteo. O poema tem comicidade, tem um humor meio negro, pois a decadência nele expressa passa pela obscenidade que o poema assume semântica e formalmente, a todo momento sugerindo posturas e atos obscenos. Se pensarmos 'narrativamente' a primeira e a segunda quadras, nesse momento, podemos ver que na segunda o 'glúteo' estapeado é 'ouvido' através da rima externa 'escute-o' do primeiro verso, que adquire, para tal efeito, um poder de exortação. Haja vista, no primeiro verso da primeira quadra já há uma aliança entre o substantivo 'bundas' e sons de batidas (bumbo e pratos).

Porém tal humor não é suficiente para desarmar o tom melancólico e rancoroso do poema. O sentimento de inadequação é sublimado pela tentativa de compartilhar o desejo de emancipação transcendente em diversos outros poemas no percurso da obra de Alexei Bueno, como já vimos; assim como

a decadência, a reificação são sublimadas por uma exploração da beleza, onde os rastros da decadência (a persistência da ironia tensionando o tecido da analogia) são detectáveis, porém no interior da beleza terrível, como no poema *Silvia Saint*. No poema *Karma [Marcha Trinfual]*, não há espaço para a transcendência. Pelo contrário, a transcendência é ironizada (no sentido retórico) e rancorosamente concebida como ‘perversa’ se atentarmos para as rimas externas da terceira, quarta e quinta quadras. Na terceira, o ‘etéreo’ do primeiro verso rima com o substantivo ‘cemitério’ do quarto (morte da própria transcendência). Na quarta, o ‘destino’ do segundo verso rima com o ‘cretino’ do terceiro. Finalmente, na quinta, a ‘escória’ do primeiro verso rima nada mais nada menos que com a ‘glória’ do quarto, denotando qual o teor do ‘trunfo’ do poeta no mundo reificado. Na quinta quadra do poema *Silvia Saint*, igualmente de rimas interpoladas, os substantivos ‘glória’ e ‘escória’ também constituem rimas externas. Porém a diferença de hierarquia dos substantivos nas quadras revela a diferença de valoração da transcendência. No poema *Karma [Marcha Trinfual]*, a ‘escória’ se encontra no primeiro verso da quinta quadra, enquanto a ‘glória’ se encontra no quarto. Na quinta quadra do poema *Silvia Saint*, dá-se o inverso. Enquanto no poema da melancolia da impossibilidade de transcendência, a ‘escória’ assume uma postura sobranceira, estando acima da ‘glória’, no poema de tentativa de ressublimação do mundo reificado através da beleza terrível é a ‘glória’ quem assume o posto hierárquico principal, estando acima da ‘escória’, mas se entregando a ela deliberadamente (a deusa pornográfica se autoentrega à escória) em nome de uma nova beleza. O poema que tende à dessublimação – *Karma [Marcha Trinfual]* termina na quinta quadra, com a ‘glória’ estando abaixo da ‘escória’. No poema que tende à ressublimação (*Silvia Saint*), o poema não só não termina na quinta quadra, como continua até atingir mais cinco, exatamente o dobro do poema *Karma [Marcha Trinfual]*. Tal fato pode, em termos de construção, querer exprimir que, em comparação com o poema *Silvia Saint*, falta ao poema *Karma [Marcha Trinfual]* metade da arte (pensando com Baudelaire), isto é, ele tende demais à contingência, enquanto o outro poema alia as duas metades: o contingente e o eterno, o histórico e o transcendente.

Há um poema na obra *Poemas gregos* onde a ironia (ainda no sentido de Paz) é muito forte. Trata-se do poema *Eu, contrário ao Geral dos outros Homens*, no qual há fortes indícios de uma transcendência sem deuses em nome de um terrível e mais autêntico sagrado. Nos *Poemas gregos*, de Alexei Bueno, há em geral fortes indícios dessa espécie de transcendência (juntamente com outras, com caminhos plurais de transcendência). Há diversos poemas em que há uma transcendência pela via de uma relação que se dá como permanência em um entrelugar e na proteção dele. No poema *Eu, contrário ao Geral dos outros Homens* a postura é evidentemente complexa e contemporânea, fazendo com que a tensão entre a analogia e a ironia também se complexifique. Transcrevo abaixo o poema:

Eu, contrário ao geral dos outros homens,
Muito pouco respeito por vós, deuses,
Tenho, e nem temo que em castigo um raio
Divida-me a cabeça.

Porém incrêuo não sou, embora o pouco
Que soe a minha lira eu nunca às musas
Tenha devido, mas talvez à ausência
Das nove, e os deuses muitos.

Porque o meu peito, que ambiciona o eterno,
Não se farta convosco, vãs deidades,
Que o vulgo do seu sonho modelou
Em era já apagada.

Mas antes no universo incompreensível
Te entendo a força, Zeus, que não existes,
E de Apolo o semblante luminoso
Sinto vivo em meu peito.

Como escuto Dionisos quando à noite
Dois bêbados ao pé do templo caem,
E de Afrodite a imensa graça
Nas jovens intocadas.

E a Posêidon sei ver sob as tormentas,
E Tânatos, mais forte que os mais todos,
Encaro quando os meus se vão, e eu ouço
Pulsar-me o peito efêmero.

Porém, quando isso ocorre, eu, deuses, toco
Não em vós, mas no barro que moldou
Vossas belas, porém frágeis, estátuas
Por mãos da mesma terra.

E tu mesma, terrível Moira, que enches
De medo os imortais e os que o não são,
Eu sei como és um sonho, tu que os fatos
Só fazes quando feitos.

Logo não creio em vós; mas nessa hora
Em que deixas deserto o monte Olimpo
E no não penetrais, deuses caídos,
Cabisbaixos e humildes.

Então, quando há só o nada e o grande Cosmos,
E o do homem espírito insaciado,
Algo eu vejo, que as palavras não dizem
E o próprio ser não sabe,

Algo tão alto e estranho que até a vós,
Pobres deuses sem chão, tal força um dia
Vos enfim fazer vivos poderia,
Tornando-vos verdade.

(BUENO, 2003, p. 176-77).

Os próprios deuses, imortais, temem a morte. O tempo sucessivo, que desemboca na morte, exemplo máximo da ironia, fere até mesmo a imortalidade divina, rasgando o tecido da eternidade vivenciada por seres que nasceram na própria condição de eternidade. Mas a morte dos deuses não os aniquila, somente os afasta; sua inexistência existe como ausência, e o homem vivencia tal ausência no cotidiano de seu presente. Os deuses estão aqui, inexistindo: a consciência e proteção desse paradoxo, ou entrelugar vazio, no nada, é o esboço de uma teologia contemporânea, negativa. Essa inexistência se realiza (se não realiza) em 'incorporações' fantasmáticas que fissuram temporalidades e espacialidades (como o fantasma nífnico de Afrodite 'incorporando' vertiginosamente nas mulheres virgens de hoje). O homem precisa aprender a existir no mundo, eis uma exigência para existir, mas sua existência plena não se determina somente pela sua imanência. Precisa também de uma instância espiritual. Nem a tentação da imanência absoluta nem a metafísica tradicional dão conta das demandas do homem contemporâneo (de sua contingência histórica), necessitando que um entrelugar tome alguma forma. O divino é orientado para o cotidiano presente, mas não há uma substituição humana do divino. Há antes a realização de uma traição sagrada. Trair os deuses, enfrentá-los é aqui um ato sagrado, que reorienta a contingência histórica do homem contemporâneo, que precisa vivê-la, porém o vazio deixado pelos deuses mortos é uma lembrança deles que atinge toda a existência no mundo, não como contato direto, íntimo, mas exatamente como vazio, ausência. Não existe contato ou comunicação imediata com os deuses ou com o divino, mas

somente um contato ou uma comunicação em si desviada. A crítica e a morte do Deus moral, encetada por Freud, Marx e Nietzsche, representada no poema pela morte de todos os deuses, abriram o horizonte de uma nova experiência do sagrado, mais contemporânea. Um sagrado difuso, transpassado de ateísmo, mas vivo, atuante. No final do poema, o eu poético diz que esse sagrado difuso (“algo”, algo sem nome), mais alto que os deuses, de tão alto pode tornar sua inexistência existência, sua ausência presença e sua morte vida. Tal relação vazia vivenciada no cotidiano do homem contemporâneo é tão atuante e viva (apesar das palavras não poderem dizer exatamente e do ser não poder saber) que poderá se transformar dialeticamente naquilo que nega, sendo o vazio e a morte as causas do preenchimento mais alto da existência, como uma vingança da analogia perante a ironia, que terá de criar novas performances e máscaras para rasgar seu tecido. A tensão entre a analogia e a ironia se dá no percurso do poema como tensão entre a morte e ausência dos deuses e o ato ao mesmo tempo sagrado que tal morte e ausência propicia, mas no final a tensão esboça uma dialética que resulta na possibilidade da própria ironia colaborar com a analogia (a morte e o vazio como preenchimento) em um grau tão denso que a ironia terá de se reinventar para que a emancipação transcendente não se realize. As palavras não podem dizer essa relação vazia. Por isso o dever da palavra poética, “essa palavra que não pertence nem ao dia nem à noite, mas sempre se pronuncia entre a noite e o dia” (BLANCHOT, 2011, p. 302), é, como pensava Hölderlin na interpretação de Blanchot, dizer de uma vez só o verdadeiro e deixá-lo inexpresso. Praticamente todo o poema é composto em versos brancos, porém há uma rima externa parcial no segundo e terceiros versos da última quadra: um ‘dia’ em que a força desse ‘algo’ inominável ‘poderia’ fazer os deuses se tornarem verdade. O fato de haver somente uma rima externa (parcial) em todo o poema chama a atenção. Formalmente, tal rima sustenta a tensão de todo o poema entre a analogia e a ironia. O universo rítmico e rímico vislumbrado pela analogia, ao viver tensionado pela ironia, não completa perfeitamente sua teia de *correspondances*. Se no conteúdo semântico a analogia promove uma dialética vingativa contra a ironia, esta deixa sua marca no conteúdo formal ao focar no estranhamento provocado por uma rima externa parcial que surge na quadra final do poema, como a demonstrar que existe um obstáculo à harmonia plena do universo, um obstáculo que combaterá a verdade da transcendência.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGAMBEN, G. Arte, inoperatividade, política. In: CARDOSO, R. M. (coordenador geral). *Política*. Porto: Fundação Serralves, 2008.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.
- ANDRADE, A. de M. Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno. *Revista Texto Poético*. v. 8, 2010.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. (Cadernos “Inquérito”, 59).
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BUENO, A. *As desapareições*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009.
- BUENO, A. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.
- BUENO, A. Poemas gregos. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 171-205.

- DIAS, T. *Fanfarras*. São Paulo: Dilaves Nunes Editor, 1882.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NUNES, B. *A clave do poético*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. Trinta anos depois. *In: A clave do poético*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-185.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos SEBRAP*, São Paulo, n.31, 1991. p. 171-183.
- PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*. São Paulo: Unicamp, 1996.
- PIRES, A. D. Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Sousa. *Texto Poético*, v. 14, 2013.
- PIRES, A. D. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. *Texto Poético*, n. 11, 2011.
- PIRES, A. D. A Orfeu, dois poemas da estrangeira. *Texto Poético*, v. 9, 2010.
- PIRES, A. D. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. *In: YOKOSAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. O legado moderno e a (dis)solução contemporânea*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- PIRES, A. D. Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes. *In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. Matéria de poesia: crítica e criação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- PIRES, A. D. Orfeu sem travaessa: leitura de um poema de José Paulo Paes. *Signótica*, Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/Faculdade de Letras, v. 25, n. 1, 2013.
- SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, M. O discurso da crise e a democracia por vir. *In: Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. *In: Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- VATTIMO, G. *Acreditar em acreditar*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Recebido em 08/08/2016
Aprovado em 17/11/2016