



Universidade Estadual de Feira de Santana -



UEFS

Departamento de Letras e Artes

Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC

**LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS – UM SÍSIFO ABSURDO NA POESIA  
CONTEMPORÂNEA**

LUCIANA SANTOS DE OLIVEIRA

Feira de Santana – BA  
2010



Universidade Estadual de Feira de Santana -



UEFS

Departamento de Letras e Artes

Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC

**LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS – UM SÍSIFO ABSURDO NA POESIA  
CONTEMPORÂNEA**

LUCIANA SANTOS DE OLIVEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientador o Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca, como requisito parcial obrigatório para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Feira de Santana – BA  
2010

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

Oliveira, Luciana Santos de.  
O481 Luís Antonio Cajazeira Ramos: um sísifo absurdo na poesia contemporânea / Luciana Santos de Oliveira. – Feira de Santana, 2010.  
100 f.

Orientador: Aleilton Santana da Fonseca

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) –  
Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

1.Literatura brasileira 2.Ramos,Cajazeira - Crítica e interpretação  
3. Poesia brasileira I.Fonseca, Aleilton Santana.II. Universidade  
Estadual de Feira de Santana. II. Título.

CDU: 82-1(81)

## DEDICATÓRIA

A Luciano, simplesmente por tudo.

## AGRADECIMENTOS

A Aleilton Fonseca, que tão pacientemente orientou meus passos e caminhou comigo nos descaminhos deste trabalho. Agradeço pela sensibilidade, amizade e tranquilidade com que me ajudou a conduzir a pesquisa e por todas as luzes que levou aos seus pontos mais obscuros;

a Luciano Amaral, companheiro incondicional durante todo o trajeto. Agradeço por ter acreditado que eu conseguiria e por me convencer disso todas as vezes em que o meu desânimo era forte e a desistência me parecia tentadora. Obrigada por me manter firme em meio ao absurdo e por torná-lo mais leve;

as minhas amigas de sempre: Mailane, Viviane e Vanessa, pela solidariedade, pela torcida, pelas palavras de carinho; por estarem sempre prontas a me escutar e amparar;

aos amigos que fiz durante a caminhada: Juliana, Rosimeire, Edson, Paulo André, André Galvão e José Inácio, cúmplices das angústias e das alegrias;

a Marcela, pela generosidade;

a Wagner Rui e a Denilda Cerqueira, pelo incentivo e preocupação constantes;

as funcionárias do programa: Lúcia e Lindinalva, pela atenção paciente e pelos sorrisos reconfortantes;

finalmente, a toda minha família, pela compreensão e pela vigília otimista durante todo o tempo, em especial a minha sobrinha Ana Tereza, minha irmã Lívia e minha mãe Bernadete, meu exemplo.

*Ó cousas, todas vãs, todas mudaves.*

*Francisco Sá de Miranda*

*Fazer o que seja é inútil.  
Não fazer nada é inútil.  
Mas entre fazer e não fazer  
mais vale o inútil do fazer.  
Mas não, fazer para esquecer  
que é inútil: nunca o esquecer.  
Mas fazer o inútil sabendo  
que ele é inútil, e bem sabendo  
que é inútil e que seu sentido  
não será sequer pressentido,  
fazer: porque ele é mais difícil  
do que não fazer, e difícil-  
mente se poderá dizer  
com mais desdém, ou então dizer  
mais direto ao leitor Ninguém  
que o feito o foi para ninguém.*

*João Cabral de Melo Neto*

*Tanta coisa a fazer. Vida tão curta.  
Os olhos, a correr além das portas,  
dilatam-se em vitórias e derrotas,  
na visão de que o tempo aposta contra.*

*Luís Antonio Cajazeira Ramos*

## **RESUMO**

O objetivo deste trabalho é analisar a produção lírica de Luís Antonio Cajazeira Ramos sob a perspectiva do contexto pós-moderno, considerando-se que esse autor traz em sua escrita poética a percepção sensível dos eventos que marcam nossa contemporaneidade. Esta dissertação analisa o que impulsiona a produção poética nos dias de hoje, apontando suas características bem como o que particulariza, cultural e historicamente, a pós-modernidade. Além disso, aborda-se a condição do poeta e da poesia contemporânea que, além de representar um mundo altamente estilizado – uma herança moderna –, vive o desafio de dizer as experiências que a atualidade permite sem seguir os modelos modernistas que já fazem parte de uma tradição. Nesse sentido, a poética de Cajazeira Ramos aponta algumas possibilidades para a poesia contemporânea continuar existindo em seu lugar de deslocamento e seguir na representação da atmosfera pós-moderna. A principal delas é acolher e aceitar, em sua lírica, a consciência do absurdo como única condição possível.

**Palavras-chave:** Pós-modernidade; poesia; consciência; absurdo; Cajazeira Ramos.

## **ABSTRACT**

The aim of this work is to analyze the lyric production of Luís Antonio Cajazeira Ramos from the perspective of the post-modern context considering that this author brings into his poetic writing the sensitive perception of the events which mark our contemporaneity. This thesis analyzes what prompts the poetic production nowadays, pointing to its characteristics as well to what particularizes, both culturally and historically, post-modernity. Furthermore, it tackles the condition of the poet and of contemporary poetry, which, besides representing a highly shattered world – a modern heritage –, faces the challenge of telling the experiences allowed by actualities without following modernist models that are part of a tradition. Therefore, the poetics of Cajazeira Ramos points to some possibilities for contemporary poetry to continue to exist in its place of displacement and to continue following in the representation of the post-modern atmosphere. And the main possibility is to receive and accept, in its lyric poetry, the consciousness of the absurd as the only possibly condition.

**Key-words:** Post-modernity; poetry; consciousness; absurd; Cajazeira Ramos.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....   | 10 |
| <b>2 DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DA POESIA</b> .....   | 13 |
| <b>3 UM SÍSIFO ABSURDO NA POESIA CONTEMPORÂNEA</b> .....                          | 28 |
| 3.1 O (NÃO) LUGAR DA POESIA CONTEMPORÂNEA .....                                   | 28 |
| 3.2 A POÉTICA DO ABSURDO DE LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS .....                    | 35 |
| <b>4 LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS E OS RETRATOS DA POESIA CONTEMPORÂNEA</b> ..... | 49 |
| 4.1 METAPOEMAS: O ABSURDO COMO HORIZONTE DA POESIA .....                          | 49 |
| 4.2 EXISTÊNCIA: SOLIDÃO E COMUNHÃO .....  | 59 |
| 4.3 AMOR: A PRESENÇA DA AUSÊNCIA E OUTRAS EXPERIÊNCIAS .....                      | 78 |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 90 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 93 |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 97 |

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O advento modernista no século XX e todos os seus desdobramentos que, segundo a maioria dos teóricos da literatura findaram-se na década de 60, foi indubitavelmente um dos mais substanciais movimentos literários do ocidente. Isso se deve a vários fatores, mas, o que, com certeza, lhe forneceu forte base foi a confluência da arte com a sensível reflexão crítica das mudanças que ocorriam em todos os seguimentos da sociedade e, conseqüentemente, no indivíduo da época. Além da vontade de representar essas mudanças, é notável o esforço modernista para apresentar o novo e todas as suas possibilidades.

As novas ideologias e as novas maneiras de sugerir o mundo moderno até hoje continuam a encantar, estarrecer e influenciar artistas. Porém, as transformações nunca deixaram de acontecer e uma nova consciência artística, de um novo momento, há muito começou a despontar: é a nossa pós-modernidade, que nos oferece um mundo aparentemente banalizado em todos os sentidos. O termo pós-modernidade – e suas variações –, sem dúvida, é um dos que mais ocorre entre os estudos das humanidades atuais. Muitos dos estudiosos, inclusive, se opõem a ele por argumentarem ser um termo inespecífico, vago ou que nada ajuda na caracterização de nossa contemporaneidade.

O fato é que se trata de um outro momento cultural, histórico e social. E durante os séculos, a arte foi uma das maneiras de documentar e caracterizar o contexto em que nasceu, e também de expressar as interpretações individuais e coletivas a seu respeito. Mas, depois de um dos períodos mais férteis da arte, que experimentou e inovou até esgotarem-se seus modelos de transgressão como novidade, o que restaria à poesia pós-moderna a dizer sem apenas repetir os modelos modernistas? O que comunica a poesia contemporânea e o que a caracteriza? E ainda, o que motiva a poética pós-moderna quando, desde o século passado, tem se anunciado uma crise em torno do fazer poético e sua recepção no mundo prático capitalista?

Essas são algumas das questões que moveram este trabalho. Se quisermos colocá-las de outra maneira, podemos dizer também que aqui nos propusemos a verificar como os fenômenos pós-modernos (sociais e culturais) influenciam a poesia contemporânea. Para executar tal proposta, elegemos como objeto de estudo a lírica do poeta baiano Luís Antonio Cajazeira Ramos. A escolha se justifica, primeiro, por sua obra ter florescido no início dos anos 80, além de o poeta se encontrar em pleno

exercício poético. Depois, em sua lírica, percebemos traços que já o distanciam da arte modernista e que aparecem em sua escrita de uma forma muito própria, ao mesmo tempo em que coincidem com os traços que muitos teóricos já apontam como sendo característicos do contexto dito pós-moderno. A poesia de Cajazeira Ramos também reflete, muito ao seu modo, sobre os discursos e comportamentos correntes da cultura atual e, sobretudo, exhibe uma consciência sóbria acerca da condição do poeta, da poesia, e a respeito das condições sob as quais se torna possível a existência da poesia na contemporaneidade.

Antes de nos debruçarmos sobre os poemas de Cajazeira Ramos, porém, fizemos uma breve incursão, através de registros teóricos, no contexto moderno/modernista e no que se tem registrado sobre o contexto pós-moderno, com o objetivo de tentar marcar as disparidades entre um e outro, as possíveis influências do primeiro sobre o segundo e os limites temporais que foram estabelecidos entre os dois. Procuramos também marcar as características culturais de cada momento. Posteriormente, propusemos uma discussão sobre o (não) lugar da poesia contemporânea, os legados da poesia moderna e a forma como eles afetam o poeta de hoje e o seu ofício. Daí passamos à análise da condição do poeta contemporâneo e das características gerais da obra de Cajazeira Ramos, estabelecendo os pontos que nos permitem inscrevê-la na pós-modernidade.

Para pensarmos a situação da poesia contemporânea na qual se enquadra a lírica de Cajazeira Ramos, trouxemos à baila pensadores e teóricos que discutem o panorama artístico atual ou que analisam o lugar da poesia neste panorama. Estão entre eles Heidegger, Theodor Adorno, Albert Camus, Hugo Friedrich, Octavio Paz, Benoît Denis, Zigmunt Bauman, Wladimir Kryszynski e outros. Alguns já apontavam para as condições atuais desde o século XX. Ouvindo as vozes desses e de outros escritores, chegamos à ideia de absurdo e inutilidade que, nascendo no século passado, tanto dizem sobre a poesia pós-moderna. Destacamos aí a ideia de absurdo trazida por Camus, principalmente em sua leitura do Mito de Sísifo, e a ideia de inutilidade trabalhada por Antonio Brasileiro.

Finalmente, passamos à análise dos poemas de Cajazeira Ramos. Os poemas foram escolhidos de seus dois últimos livros: *Temporal temporal* (2002) e *Mais que sempre* (2007). Para realizar a análise, destacamos três grupos temáticos por entender que são os aspectos mais importantes da obra desse poeta. São eles: a metapoesia, a poesia de cunho existencialista e a poesia erótico-amorosa. Nesse momento do trabalho,

buscamos apontar os elementos que refletem seu olhar sobre a pós-modernidade e as suas características. Mas tal tarefa era perpassada de alguns desafios. O maior deles diz respeito ao ineditismo da obra, isto é, ao fato de a lírica de Cajazeira Ramos, não ter, até então, ultrapassado os limites acadêmicos, apesar da ocorrência de numerosos artigos jornalísticos e do fato de várias resenhas terem sido publicadas ao longo da divulgação de sua obra. O texto de maior fôlego analítico a respeito do autor é um estudo crítico realizado por Aleilton Fonseca, no prefácio do livro *Temporal temporal*. Esse trabalho foi um dos guias da nossa pesquisa.

Outro risco que corremos foi o de caminhar nos fluidos caminhos da nossa pós-modernidade – uma época em franco desenvolvimento –, para, assim mesmo, seguir adiante no intento de compreender o que particulariza seu acontecer. Para tanto, trabalhamos com as noções teóricas de Terry Eagleton (1998, p. 7), que dizem: “A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico [...] Uma nova forma de capitalismo, para um mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural”. A partir disso, procuramos verificar como a densa poética de Cajazeira Ramos interpreta, compõe e sobrevive a nosso difuso contexto. As conclusões foram aparecendo ao longo dos capítulos que se seguem.

## 2 DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DA POESIA

*O que não mais adiantará de nada é enaltecer ou ridicularizar o pós-modernismo “en bloc”. Deve-se resguardar o pós-moderno contra seus defensores e contra seus detratores.*

Andreas Huyssen

No livro em que trata da lírica moderna, Hugo Friedrich destaca, em tal poesia, a impressão de “anormalidade”, percebida, segundo ele, no primeiro contato que com ela se faça. O autor explica que no poema moderno “os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação, a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força a união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.” (FRIEDRICH, 1991, p. 18) Desse modo: “como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente” (*ibid.*, p. 18).

Assim, a lírica moderna se mostra uma arte atípica em um contexto atípico. Mas, Friedrich reconhece que “anormalidade é um conceito perigoso; suscita a impressão de uma norma sempiterna”. Ao que completa afirmando: “Constata-se, porém, que a *anormalidade* de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar” (*ibid.*, p. 18; grifo do autor).

Não é difícil concordar com o teórico, sobretudo, se pensarmos nos acontecimentos ou fatos que particularizam as situações históricas em geral, inclusive, naqueles, percebidos e vivenciados pelos poetas modernos. E, se aguçarmos um pouco a memória, é fácil enumerar quatro ou cinco “anormalidades” que marcaram os séculos passados e que já se encontram assimiladas pelas nossas memórias culturais e sociais. Dessa forma, obedecendo à ordem historiográfica, podemos citar o Iluminismo e a Revolução Francesa no século XVIII, a Revolução Industrial, que teve início no final do século XVIII e se estendeu por todo século XIX, e as duas Guerras Mundiais no século XX. Esses, como sabemos, são alguns acontecimentos que nos ajudam a

entender o modo de pensar e de agir das pessoas inseridas nesses contextos e a maneira como tudo isso se refletia na arte, na política e nas ideologias que permeavam aquelas determinadas épocas.

No entanto, o raciocínio já não fluirá tão facilmente se, da mesma maneira, tentarmos vislumbrar o que caracteriza a nossa contemporaneidade, que, não por acaso, se movimenta sob a égide do vago termo *Pós-modernidade*. Talvez a questão se torne ainda mais complexa se, especificando-se um pouco mais o assunto e seguindo pela corda-bamba deste raciocínio, tentarmos definir o que caracteriza a poesia pós-moderna e responder o que pode impulsionar a produção poética contemporânea em seu pós-modernismo.

Ao menos, as dificuldades são facilmente explicáveis. Antes de qualquer coisa, estamos falando de uma época em franco desenvolvimento, ou seja, estamos falando de um lugar cientificamente não privilegiado, como quem analisa o objeto de dentro. Temos a variação cronológica e alguma controvérsia a respeito do seu início, isto é, do momento em que a era pós-moderna teria começado a avançar modernidade adentro. Depois, há ainda, a consciência da complexidade dos fatores que a compõem – alguns deles serão trazidos à discussão mais adiante. Por último, somos obrigados a reconhecer que o termo *Pós-modernidade* não diz muito do caráter constituinte dos nossos tempos, apenas os coloca em situação óbvia de posterioridade à época que os antecedeu imediatamente.

Contudo, não fugiremos ao desafio de tentar seguir as pistas que estão por aí diluídas, inclusive na própria arte, para delinear as feições dos nossos dias e entender o que faz brotar o fazer poético em terras tão áridas. Mas, como afirmou Fernando Pessoa: “A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela relação com o que a precedeu” (*apud* MOISÉS, 2007, p. 42). Sendo assim, partiremos do contexto moderno/modernista a caminho do pós-moderno. Buscaremos, a partir das referências histórico-artísticas do primeiro contexto, realizar uma breve análise dos acontecimentos que diferenciam a postura do poeta atual e o que particulariza a poesia de cada momento.

De início, podemos afirmar que a modernidade era a quebra, a fratura de tudo que dizia respeito à tradição. Por isso, de acordo com a história da literatura, as artes modernas foram regidas e representadas pelo signo da ruptura. Tinham elas a missão de apresentar um mundo cindido, a falência de todos os paradigmas culturais, políticos e religiosos, que no passado postulavam uma unidade, totalmente contrária ao que então

acontecia. A matéria-prima da poesia moderna passou a ser o olhar fragmentado do homem da multidão, que experimentava agora a angústia de sentir-se só em meio à turba urbana, como expressa Charles Baudelaire (1821-1867), o primeiro a pintar na poesia todas as luzes e sombras da cidade e do homem em pleno processo de mutação, já nos fins do século XIX. Assim, de *Les Fleurs du Mal*<sup>1</sup>, de Baudelaire, ao *Make it New*<sup>2</sup>, de Pound, a linguagem poética colocou-se a serviço dos espíritos inquietos e da energia que eles dedicavam à representação crítica de um estado cultural, social e economicamente falido, haja vista as duas guerras mundiais que se sucederam. Paralelamente à crise, a ciência, a tecnologia e o capitalismo prometiam um futuro brilhante e, ao mesmo tempo, cada vez mais incerto. Diante disso, a poesia encarna toda a contradição da modernidade, que, como afirma Octavio Paz (1990, p. 83), era, a um só tempo, desejada e detestada pelos poetas.

As maneiras modernistas de ver e sentir foram disseminadas na angústia humana de viver em uma terra estranha. Tornou-se geral o incômodo de estar em um mundo que se estilhaçava e que, em cada estilhaço, refletia o novo, como descreve Zygmunt Bauman: “Pode-se descrever a modernidade como a época, ou o estilo de vida, em que a colocação da ordem depende do desmantelamento da ordem *tradicional*, herdada e recebida; em que *ser* significa um novo começo permanente” (BAUMAN, 1998, p. 20; grifos do autor).

Talvez, as mais radicais formas de percepção e expressão da modernidade, as mais veementes e urgentes, tenham sido as Vanguardas Europeias. No estandarte que impunham lia-se a linguagem da transgressão. Mas, o que queriam os modernistas? Queriam muito, isto é, desejavam implodir com sua arte os paradigmas que haviam sustentado o velho mundo e erguer outros para indicar novas diretrizes, mais condizentes com as consciências críticas que emergiam. Tudo, cada gesto, cada palavra, deveria apresentar uma realidade outra. Daí a linguagem da lírica moderna ter se entregado a uma subversão, quase livre em relação aos conceitos tradicionais, apostando nas significações que transcendiam o sentido literal e adquirindo o que Friedrich chamou de *caráter de experimento*, pois, segundo ele: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o

---

<sup>1</sup> Título original de *As Flores do Mal*, livro de Charles Baudelaire, publicado em 1857 e considerado o marco das estéticas simbolista, decadentista e moderna.

<sup>2</sup> *Slogan* lançado e usado por Ezra Pound nos anos de 1930 como símbolo e essência das novas artes (modernas). A respeito, pode-se consultar Malcolm Bradbury (1989) ou Carlos Felipe Moisés (2007).

calor de um ver e sentir íntimos. Ela os conduz ao âmbito do não familiar” (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

O “não familiar” era exatamente a base de toda arte moderna. E também o espanto e a estranheza. Com efeito, tudo isso rendeu à modernidade valor de marco histórico e de divisor de águas na história das manifestações artísticas ocidentais. Eis o motivo pelo qual, mesmo com o passar do tempo, continuou-se a perseguir, no campo da arte, um presente contínuo. Mas a novidade não cessou de chegar, e a crise necessária às primeiras mudanças tornou-se um fator de permanência, estabelecendo-se assim, o que Paz chamou de “a tradição da ruptura”. Tradição que, segundo ele, é “uma tradição que nega a si mesma e assim se perpetua” (PAZ, 1990, p. 51).

Portanto, a necessidade de romper com tudo que apresentava regras, adotando-se, principalmente para a arte, uma postura de recusa e intolerância com o passado, tornou-se padrão. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a vida social e política e, conseqüentemente, o modo de ser e de pensar-se homem continuaram a mudar, a arte manteve-se presa ao compromisso abstrato de ressignificar-se, de fazer-se livre de qualquer sugestão já existente.

Sabemos que no rápido acontecer do século passado, o modernismo (conjunto de traços que caracterizam a arte do século XX) apresentou várias faces ou fases. Para falar apenas literariamente, houve as manifestações dos mais radicais, as dos primeiros modernistas, que explodiram em mal-estar ante o caos mundano, a exemplo de T. S. Eliot. E as manifestações daqueles que, aproveitando a rebeldia propícia dos tempos, usavam a arte e a palavra-arte para convocar os homens (artistas ou não) a participarem da transformação social idealizada e a reflexão crítica da sociedade, tentando cifrar poeticamente a esperança de um mundo político e economicamente mais justo. No campo da lírica, a isso se chamou (também) poesia engajada<sup>3</sup>, na qual Maiakovski, *o poeta da revolução*, encontrou sua expressão máxima. Houve ainda quem exaltasse as maravilhas modernas e revelasse, poeticamente, todo um deslumbramento pelas promessas de um futuro que se queria fantástico, ou pelo brilho que as coisas novas – a cidade, por exemplo – reluziam, mesmo que esse deslumbramento se mesclasse ao espanto e à amargura da solidão, inerente ao novo ritmo de vida que se instaurava. A esse respeito, podemos encontrar imagens urbanas grandiosas e paradoxais em Mário de Andrade e em Carlos Drummond de Andrade.

---

<sup>3</sup> O termo e o assunto são amplamente tratados em um livro de Benoît Denis, cujo título da edição brasileira é *Literatura e Engajamento*, tradução de Luis D. de Aguirra, publicado pela EDUSC em 2002.

As contradições características da modernidade que influenciavam diretamente a arte de tal contexto encontram-se registradas e resumidas nas palavras de Marshall Berman:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação, e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 2007, P. 24)

Contudo, a modernidade se esvaiu entre conceitos históricos, teóricos, críticos e estéticos, esgotando-se em si mesma enquanto termo que designa novidade, e que induz à transgressão, mesmo para a arte, pois como comenta Bauman sobre o momento modernista:

O fornecimento de fronteiras para a transgressão e de modelos para a violação era tudo menos infinito. [...] O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir. O fim, por conseguinte, veio tanto de fora como de dentro da arte de vanguarda. O universo mundano se recusou a ser mantido à distância. Mas o fornecimento de locais para sempre novos refúgios de um mundo estava finalmente esgotado. (BAUMAN, 1998, p. 126)

Tendo chegado a este ponto, atualmente, um problema se impõe à poesia e à arte em geral: haver chegado a um ponto onde a ruptura com o passado tornou-se um exercício sem mais novidades, ao mesmo tempo em que há a necessidade de representar as experiências que só o “agora” permite. Ou seja, o poeta contemporâneo tem a missão de criar novas possibilidades do real sem apenas reproduzir o comportamento estético que se queria contrário a tudo que já foi consagrado.

E hoje, quando nos parece que todas as experiências verbais foram feitas, que toda anormalidade foi extraída da realidade objetiva, e o que nela existia de ininteligível

foi decifrado e cifrado novamente, cabe colocar alguns questionamentos: o que comunica a poesia contemporânea? Quais serão seus traços característicos? Por que o poeta ainda escreve, se mesmo os experimentos verbais e o obscurantismo “anormal” dos modernos já aparecem como elementos de uma tradição?

Antes de tentar responder imediatamente a essas questões, nos deteremos um pouco em outra: os modelos de transgressão esgotaram-se enquanto representação do novo. Além disso, os acontecimentos e as mudanças históricas e culturais tornam evidente que estamos, há algum tempo, vivendo em um contexto diferente do moderno-modernista. As experiências pessoais e críticas também apontam para esse fato. Mas, quando, de fato, isso teria começado a acontecer? Quando o contexto histórico-cultural passou a ser representado pelo termo pós-moderno? As datas e as opiniões variam. Malcolm Bradbury, por exemplo, constata que a situação das artes começou a mudar logo após a Segunda Guerra Mundial, ou seja, a partir de 1945, com a morte de algumas figuras que representavam o exponencial do modernismo na literatura. Vejamos o que ele diz:

A guerra que vinha se anunciando explodiu [...], e Joyce mudou-se para a Suíça. Morreu logo depois, e as mortes de outros escritores – Yeats, Freud, Virginia Woolf – assinalaram o fim de uma era. A nova geração de autores que surgiu após a guerra sentia que os tempos haviam mudado profundamente e que a tarefa que lhe cabia realizar agora era outra. O movimento que se pretendia ser para sempre moderno parecia terminado; a vanguarda não parecia estar à vanguarda de coisa alguma; e um novo termo, *pós-moderno*, passou a ser usado para referir-se a uma nova conjuntura artística e social. (BRADBURY, 1989, p. 34; grifo do autor)

O filósofo Jean-François Lyotard, em seu livro *A Condição Pós-Moderna*, analisando a condição do saber nas sociedades contemporâneas, afirma que a transformação histórica e cultural teria se firmado cerca de dez anos mais tarde: “Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Essa passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50” (LYOTARD, 2008. p. 3). Já Octavio Paz vislumbra a mudança, ou o seu início, mais tardiamente e, em 1986, proclamava:

Somos hoje testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos, suas negações são repetições rituais: a rebelião tornou-se procedimento; a crítica, retórica; a transgressão, cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da arte moderna. (PAZ, 1986, p. 190)

No Brasil, especificamente, Italo Moriconi aponta o final da modernidade na poesia a partir da revolução *Pop* e do movimento concretista nas décadas de 50 e 60 do século passado. Nos anos 70, a poesia marginal e a contracultura servem de período transitório, já delineando a poesia pós-moderna, sendo, para ele, a década de 80, o marco que nos desliga dos motivos da arte modernista:

O fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-revolucionário. Marginal e pós-marginal, pós-moderno e pós-modernista. [...] O fim do século é pra lá de depois. É pós isso é pós aquilo. O debate poético nos anos 80 e 90 foi “pós-tudo”. Pós-tudo: fórmula engenhosa usada num poema publicado em 1984, de autoria de Augusto de Campos. Definição do fenômeno: impressão generalizada de que tudo já tinha acontecido, de que nada mais de novo havia a fazer ou dizer depois de um século inteiro de experimentações. [...] O que escrever, como escrever, depois do cânone, depois do *pop*, depois das vanguardas. Estava a pergunta no ar. (MORICONI, 2002, p. 124-125)

Variações cronológicas à parte, levando-se em consideração as análises e observações acima citadas, os questionamentos plasmados aqui se mostram bem plausíveis. Após um movimento cultural e artístico que parece ter testado o grau máximo da criação, a poesia vaga por um período no qual a palavra-protesto e as imagens fragmentadas não mais representam atitude de inovação estética, tampouco pode causar choque a dessacralização de qualquer assunto através da poesia.

Diante de um contexto tão hostil (ao menos aparentemente), não seria disparate pensar que a arte poética não teria mais o que dizer. Contexto, aliás, que leva a indagações teóricas como a de Wladimir Kryszinski: “Um dos mais importantes problemas teóricos e históricos que devemos colocar hoje é o seguinte: serão as linguagens transgressivas ainda possíveis? Se não, por quê? Em caso de afirmativa, em que condições, segundo quais parâmetros e quais modalidades de seu funcionamento?”

(KRYNSKI, 2007, p. 19). Também leva Antonio Brasileiro a inquirir, já parafrazeando outra voz angustiada: “Vivemos um declínio, são tempos de indignação. Mas para que servem os poetas em tempos assim?”(BRASILEIRO, 2002, p. 118.). São tempos de indignação e, igualmente, tempos de muitas perguntas.

Mas, como sabemos, a poesia continua a existir e um número razoável de pessoas ainda se entrega ao fazer poético. Para, além disso, os tempos atuais nos ensinam uma lição sobre o antigo ofício: à poesia nunca faltará assunto. Além do mais Ernest Fischer nos lembra: “A razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma” (FISCHER, 2002, p. 16). Assim, à luz da contemporaneidade, os motivos da poesia outra vez se renovam.

Contudo, não se pode negar que toda época é fruto da época antecedente e, por mais discrepâncias que possam apresentar, uma em relação à outra, as arestas nunca são suficientes para apagar totalmente as influências. E, apesar da impressão, muitas vezes nítida, de ultrapassagem ante algumas cenas e discursos modernistas, a maioria dos problemas que incomodavam e angustiavam as sociedades modernas continuam a existir. No máximo, foi o nosso modo de lidar com eles que mudou ou o grau de importância que lhes dedicamos na necessidade de enfrentar novos desafios. Berman também chama a nossa atenção para isso quando analisa a poesia de Baudelaire:

Por vários motivos, o modernismo das cenas primordiais de Baudelaire é notavelmente fresco e contemporâneo. Por outro lado, sua rua e seu espírito parecem confrangedoramente arcaicos. Não porque nosso tempo tenha resolvido os conflitos que conferem vida e energia a “Spleen de Paris” – conflitos ideológicos e de classes, conflitos emocionais entre pessoas íntimas, conflitos entre indivíduos e as forças sociais, conflitos espirituais dentro do indivíduo – mas, antes, porque nosso tempo encontrou novos meios de mascarar e mistificar conflitos. (BERMAN, 2007, p. 196)

Nessa perspectiva, não podemos ignorar o legado moderno herdado por nós, homens e mulheres pós-modernos, pois ele fornece a base para os nossos conflitos. E, sem dúvida, cremos que os mais fortes, sejam para a arte, sejam para a vida, são a sensação de deslocamento e de fragmentação.

Quando o mundo começou a mudar seu cenário, rápido demais para permitir a completa adaptação de seus habitantes, o homem moderno se viu obrigado a julgar seus valores e suas certezas, substituindo-os, muitas vezes, por outros novos. Ou,

simplesmente, vendo-os ruir, sentiu sua consciência ficar à deriva em um lugar completamente estranho, e o sentimento de deslocamento fez morada nos espíritos. Seu *locus* social e sua subjetividade tornaram-se movediços e moviam-se na velocidade do acender das luzes nas novas avenidas. As novas ciências repartiram e especializaram o conhecimento, fragmentando a realidade e seu antigo conceito. A partir daí, as coisas nunca mais apresentaram uma essência unívoca – nem as coisas nem os homens. Tudo se tornou relativo e múltiplo. Por isso, Albert Camus que testemunhou a modernidade, descreveu o novo universo e o homem que nele se encontrava desta maneira:

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida (CAMUS, 2007, p. 20).

No correr do tempo, como também testemunhamos, a situação só fez se agravar. A velocidade com que as coisas mudam é muito maior e hoje tudo nos parece provisório e descartável. Tudo o que vemos ser construído, tudo que compramos, toda produção contemporânea, não importando a energia que se empregou nos bens produzidos ou a tecnologia usada em suas engrenagens, parece destinado à mais imediata obsolescência. Todo esforço em nossos dias se mostra vão ou inútil. Essa atmosfera, por vezes tão onírica (que diriam dela os surrealistas ou os dadaístas?), toca a tudo, inclusive às relações íntimas. Esse estado em que nos encontramos mergulhados provoca a seguinte observação de Homi Bhabha, estudioso da cultura contemporânea:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do *presente*, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento *pós*: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (BHABHA, 1998, P. 19. Grifos do autor).

Há quem observe que os mal-estares da pós-modernidade são causados pelos excessos. Temos uma quantidade insuportável de possibilidades e escolhas, em todas as áreas da vida. A cultura do espetáculo imagético-virtual revela inúmeras realidades, nas

quais o homem contemporâneo tenta estar inserido concomitantemente. Tendo que desempenhar vários papéis, o indivíduo se depara com sua identidade repartida, muito diferente e distante da essência única que se imaginava haver antigamente.

As diversas identidades assumidas pelo homem contemporâneo nem sempre coexistem pacificamente. O sujeito pós-moderno é aquele que se vê múltiplo, incapaz de escolher ou decidir um único traço que o defina. Daí aparece o que Stuart Hall chamou de “crise de identidade”, expressão que se torna cada vez mais comum em nosso contexto. O estudioso dos fenômenos pós-modernos nos alerta para os acontecimentos:

Esse duplo deslocamento ou descentração dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma *crise de identidade*. [...] O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (HALL, 2003, p. 12; grifo do autor).

Na multiplicidade dessa vida alucinada, há lugar para tudo, tudo ao mesmo tempo. A modernidade promoveu o despedaçamento de uma tradição e o início de outra. Representava, a um só tempo, decadência e glória. Por isso, renegava taxativamente o passado e dedicava o presente à busca do futuro. Como explica Paz, na modernidade, “o tempo arquetípico deixou de ser o passado, e sua idade de ouro; o tempo fora do tempo, a eternidade dos anjos e dos demônios, dos justos e dos réprobos, foi desalojado pelo culto ao progresso. A terra prometida foi o futuro”<sup>4</sup> (PAZ, 1990, p. 6-7). Mas, a história se mostra outra e, como constata Paz, “Hoje o futuro deixou de ser um ímã e se desvanece a visão de tempo em que se sustentava e que o justificava”<sup>5</sup> (*ibid.*, p. 7).

A pós-modernidade não elege nenhum padrão de época como ideal. Também não rejeita nada que já tenha acontecido. Passado e futuro se perdem na vivência de um

---

<sup>4</sup> Cf. o trecho original (esta e as outras traduções são de minha autoria): “El tiempo arquetípico dejó de ser el pasado y su quimérica edad de oro; a su vez, el tiempo fuera del tiempo, La eternidad de los ángeles y los diablos, los justos y los réprobos, fue desalojado por el culto al progreso. La tierra prometida fue el futuro.”

<sup>5</sup> Cf. o trecho original: “Hoy el futuro há dejado de ser un imán y se desvanece la visión del tiempo em que se sustentaba y que lo justificaba.”

presente vertiginoso, que não passa, onde tudo acontece ao mesmo tempo, como ainda comenta Paz:

A imprensa, a televisão e a publicidade nos oferecem diariamente imagens do que está passando agora mesmo aqui e acolá, na Patagônia, na Sibéria e no bairro vizinho; as pessoas vivem imersas em um agora que acontece sem cessar e que nos dá a sensação de um movimento contínuo e sem cessar acelerado. Movemos-nos realmente, ou apenas giramos e giramos no mesmo lugar? Ilusão ou realidade, o passado se afasta vertiginosamente e desaparece. Por sua vez, a perda do passado provoca fatalmente a perda do futuro. [...] Crer-se que se vai a todas as partes e não se vai a nenhuma: tem-se perdido o sentido de orientação. [...] Nosso presente é um tempo sem oriente nem norte que o guie, literalmente desorientado”<sup>6</sup>. (*ibid.*, p. 101)

Essa sociedade regida pela tecnologia tem um caráter extremamente virtual. É como se a realidade palpável e material estivesse cedendo lugar à imagem do objeto sem seu conteúdo, à imagem da vida sem a vivência. E, cada vez mais, nos acostumamos com isso. O filósofo contemporâneo Slavoj Žižek descreve esse processo de virtualização do real da seguinte maneira:

Hoje, encontramos no mercado uma série de produtos esvaziados de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não tem fim: o que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo [...]? A realidade virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café sem ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. (ŽIŽEK, 2003, p. 24-25; grifo do autor)

A nossa contemporaneidade é a permissão de viver todos os sonhos de uma vez, os antigos e os novos, mas permite também o aniquilamento de todos esses sonhos, no mesmo instante em que acontecem... Resta-nos saber se estamos preparados para

---

<sup>6</sup> Cf. o trecho original: “La prensa, la televisión, y a publicidad nos ofrecen diariamente imágenes de lo que está pasando ahora mismo aquí y allá, en Patagonia, en Siberia y en lo barrio vecino; la gente vive inmersa en un ahora que parpadea sin cesar y que nos da la sensación de un movimiento continuo y sin cesar acelerado. ¿Nos movemos realmente o sólo giramos y giramos en el mismo sitio? Ilusión o realidad, el pasado se aleja vertiginosamente y desaparece. Por su vez, la pérdida del pasado provoca fatalmente la pérdida del futuro [...] Cree que se va a todas partes y no va a ninguna: ha perdido el sentido de la orientación [...] Nuestro presente es un tiempo sin oriente ni norte que lo guie, literalmente desorientado.”

isso. Berman, referindo-se à modernidade, polarizou duas antíteses que a constituíam: a “modernolatria” e o “desespero cultural”: os “modernólatras” achavam que toda dissonância social e cultural poderia ser resolvida; já os “desesperados” enxergavam a vida moderna como sendo “oca, vazia, estéril e rasa” (BERMAN, 2007, p. 201). Na pós-modernidade, essas tendências se mesclaram, e hoje o que vemos é mais ou menos a idolatria do vazio (cultural, espiritual, intelectual). Temos, assim, um breve esboço de um mundo completamente banalizado e desgastado pelo seu próprio evoluir.

Por isso, instabilidade, liquidez, incerteza, mobilidade são alguns dos traços constitutivos dos nossos tempos. Traços que causam dificuldade de apreensão para fins definitivos e conceituais, mesmo para os teóricos ou críticos mais esforçados. Linda Hutcheon, por exemplo, ao avaliar a tentativa frustrada de outros críticos em definir o pós-modernismo, afirma: “Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido” (HUTCHEON, 1991, p. 19). No entanto, ela também admite a armadilha conceitual que o termo contém: “Em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia [...]” (*ibid.*, p. 19). Ou ainda: “Como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (*ibid.*, p. 20). Hutcheon acaba ficando entre o geral e o vago, talvez porque esse seja o espaço que a pós-modernidade e seus desdobramentos podem nos conceder. Essa condição se aplica também à poesia.

Aliás, um ponto de observação comum entre teóricos e críticos contemporâneos é que a pós-modernidade e o estado cultural do pós-modernismo são amplamente plurais e ecléticos. Paz afirma que a palavra “*pós-modernismo* designa um ecletismo. Abundam as misturas na pintura e nas outras artes.”<sup>7</sup> (*ibid.*, p. 104; grifo do autor). Terry Eagleton também percebe uma mudança estrutural e estética na cultura contemporânea em relação à cultura moderna. Ele nota que:

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infecunda, auto-reflexiva, divertida, caudatória, eclética e pluralista,

---

<sup>7</sup> Cf. o trecho original: “Postmodernismo, designa a un eclecticismo. Abundan los refritos en la pintura y en las otras artes.”

que obscurece as fronteiras entre a cultura *elitista* e a cultura *popular*, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p. 7; grifos do autor).

E é sobre esse pano de fundo que nasce a novidade da poesia contemporânea, pois, curiosamente, aquilo que parece atentar contra os princípios de originalidade artística que é transformado em arte, ou seja, o que define a arte pós-moderna, e especificamente, a poesia, é a sua liberdade sem limites. Afinal, a pós-modernidade é livre da tradicional recusa, imposta pelos modernistas e seu desafio é conviver nesse mundo sincrético. Nesse contexto, a poesia pós-moderna transita do passado para o presente sem nenhuma intenção de apontar novos horizontes ou fazer descobertas revolucionárias e nisso reside a sua transgressão.

Esse traço cultural característico da contemporaneidade é, como escreveu Kryszewski, uma múltipla explosão de discursos conflituosos e, ao mesmo tempo, complementares entre si:

Eu definiria a paisagem cultural e teórica contemporânea como uma multiplicidade de espaços discursivos, axiológicos e interpretativos, espaços ao mesmo tempo conflituosos e complementares. A oposição entre o moderno e o pós-moderno, que atravessa essa paisagem, nem sempre lhes faz justiça, na medida em que ela os faz explodir em uma multiplicidade de discursos. (KRYSZEWSKI, 2007, p. 19)

Bauman, igualmente, acredita que as artes pós-modernas, de maneira geral, lutam apenas pelo direito de coexistir, situação expressa no trecho que se segue:

No cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido [...] A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras. (BAUMAN, 1998, p. 127)

Vale a pena citar ainda um outro trecho do mesmo Bauman: “As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência com que seus antecessores modernistas

só podiam sonhar. Mas há um preço a ser pago por essa liberdade sem precedentes: o preço é a renúncia à ambição de indicar as novas trilhas para o mundo” (*ibid.*, p. 129).

Dessa forma, em termos gerais comparativos, se a modernidade caracteriza-se culturalmente pelo estabelecimento de novos paradigmas, a pós-modernidade é a crise de todos os paradigmas, novos e velhos, é a liberdade de não ter de reconhecer ou tomar nenhum modelo em si como o mais representativo de sua época. Afinal, para concordar com Hutcheon, suas contradições se manifestam na importante presença do passado, já que o pós-modernismo não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos.

Inclusive, uma importante observação sobre a natureza do pós-modernismo foi feita por um arquiteto italiano, Paolo Portoghesi e lembrada por Hutcheon. Ele observa que, na arte pós-moderna, a novidade propriamente dita está, de forma paradoxal, em sua paródia histórica, em como tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história: “Não é um retorno nostálgico”, diz ele, “é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 20).

Portanto, pode-se afirmar que, se a poesia moderna representa a ruptura, a poesia pós-moderna representa a ruptura com a ruptura. Podemos ainda dizer que, apesar do caráter vago e diluído dos nossos tempos, é possível identificar alguns traços que marcam tanto seu contexto histórico quanto seu contexto cultural. E a poesia, como toda manifestação artística, nos apresenta o modo de vinculação do poeta com as circunstâncias temporais em que está inserido e a maneira como se relaciona com as implicações culturais específicas de seu período.

Dessa forma, a poesia contemporânea, ao possuir as características da chamada pós-modernidade, nos apresenta uma plena liberdade estética, estrutural e temática, isto é, o descompromisso com qualquer regra já existente. Também se mostra despretensiosa quanto ao estabelecimento de regras novas. A poesia contemporânea não objetiva apontar para nenhuma nova direção, para chegar a nenhum fim que não seja ela mesma. Não se vê obrigada a alcançar nenhum resultado que a transcenda; nem tem a obrigação de romper nem de apresentar coisa alguma, ao mesmo tempo em que pode apresentar todas as coisas. Por esses motivos, Octavio Paz, em 1990, chamou a poesia pós-moderna de “arte de convergência”:

Alguma vez chamei a poesia deste tempo que começa: arte de convergência. Assim a opus à tradição da ruptura: os poetas da idade moderna buscaram o princípio da mudança. Os poetas da idade que começa buscam esse princípio invariante que é o fundamento de todas as mudanças. [...] A estética da mudança acentuou o caráter histórico do poema; agora nos perguntamos, não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência? ... A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo progresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. (PAZ, 1990, p. 53-54)<sup>8</sup>

A poesia girando em torno de si mesma, sem prever nenhum futuro, sem sustentar nenhum ideal. Essas afirmações, como quaisquer outras, encerram o risco – às vezes falso – de nos conduzir a conclusões de caráter definitivo. No caso, temos a impressão de havermos chegado a uma ideia de inutilidade acerca da poesia atual. Mas quem sabe esta também não seja mais uma de suas características? Afinal, a poesia comunica a visão que o poeta tem do mundo e da vida. E todas as características e traços que percebemos na poesia atual estão condicionados pela aguda consciência que o poeta possui em relação ao seu lugar e ao lugar da poesia no mundo contemporâneo. A consciência é o elemento que conduz o argumento poético pelas veredas desses tempos. Deveremos continuar tocando nesse ponto mais adiante. E além dessas questões, nos concentraremos nos efeitos da pós-modernidade na lírica e no poeta contemporâneo, representados por Luis Antonio Cajazeira Ramos e sua obra.

---

<sup>8</sup> Cf. o trecho original: “alguna vez llamé a la poesía de este tiempo que comienza: arte de la convergencia. Así la opuse a la tradición de la ruptura: Los poeta de la edad moderna buscaron el principio de cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios [...] La estética del cambio acentuó el carácter histórico del poema; ahora nos preguntamos, ¿no hay un punto en el que el principio del cambio se confunde con el de la permanencia? ... A poesía que comienza en este fin de siglo - no comienza realmente ni tampoco vuelve al punto de partida: es un perpetuo recomienzo y un continuo regreso. A poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia.”

### 3 UM SÍSIFO ABSURDO NA POESIA CONTEMPORÂNEA

#### 3.1 O (NÃO) LUGAR DA POESIA CONTEMPORÂNEA.

*Outro costume da tribo são os poetas. Um homem tem a ideia de ordenar seis ou sete palavras, em geral enigmáticas. Não se contém e as pronuncia aos gritos, em pé, no centro de um círculo que formam, estendidos pelo chão, os feiticeiros e a plebe. Se o poema não causa excitação, não acontece nada; se os comovem as palavras do poeta, todos se apartam dele, em silêncio, sob o mandato de um horror sagrado. Sentem que foi tocado pelo espírito; ninguém mais falará com ele, nem mesmo sua mãe. Já não é um homem, mas um deus, e qualquer um pode matá-lo.*

Jorge Luis Borges

Em seu livro *Temporal temporal*, de 2002, o poeta Luís Antonio Cajazeira Ramos, capta nos versos do soneto “Pra não dizer que não falei de lixo” (p.152), a pergunta que norteia nosso trabalho: “Se o vate hoje é voz emudecida, / por que dar vazão à veia lírica?” Aqui o eu lírico deixa em aberto aquilo que supostamente deveria saber responder. Mas, ao contrário, persiste na inquietante busca por uma resposta que justifique o ofício a que se entrega:

Já contaram as últimas lendas,  
já rifaram as últimas prendas,  
já plantaram as últimas vinhas.

Por que faço poesia? – Não sei.  
Só sei que, nesse beco onde entrei,  
dentre as latas de lixo uma é minha!

O título do soneto já nos aponta a direção para onde segue o poema: um beco sem saída, simbólico, onde a poesia vaga revirando as “latas de lixo” da nossa contemporaneidade. Mais do que isso, o eu lírico nos revela a busca de sentido para o fazer poético nos tempos atuais.

Como há muito sabemos, a arte é a expressão da vontade de saber e criar, de entender e comunicar uma série de sentimentos e sensações, angústias e tensões que perpassam o significado de ser humano. Por isso, muita tinta já foi derramada para avaliar e atestar a importância da produção artística para o indivíduo e para a sua sociedade. Fischer afirmou a respeito que “Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular” (FISCHER, 2002, p. 17). Os desenhos rupestres já nos confirmam essa necessidade de documentar as impressões da realidade individual e coletiva. Estima-se, inclusive, que aqueles desenhos antecederam uma língua falada ou um sistema estruturado de comunicação oral.

Os escritos mais antigos também atestam a importância de criar respostas múltiplas e polissêmicas para as perguntas existenciais que ecoam desde os tempos imemoráveis. Dizem eles de questões que nos caracterizam e nos unem atemporalmente. Daí, supõe-se, nasceram os mitos. Acerca da origem mitológica e da elaboração do mito como objeto cultural imprescindível às primeiras sociedades, Luiz Costa Lima explica:

De acordo com a experiência sociocultural do Ocidente, o mito é um magma discursivo; concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano. Sem se confundir com os enunciados poético, filosófico, religioso, com frequência ele os inclui. É de se presumir que a sua formulação tenha sido precedida pelo domínio dos meios técnicos mais elementares, sem os quais a mera preservação dos grupos teria estado ameaçada. [...] Ele responde a outro tipo de carência: oferece uma explicação para as relações que o grupo privilegia para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado. (LIMA, 2006, p. 15)

Do que o passado nos conta, a função de criar “respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano” sempre teve um lugar de destaque e valor para as comunidades ancestrais e, com o desenvolvimento da escrita, esse papel teria ganhado ainda mais força. Isso porque para alguns homens era possível transcender,

através do seu ofício, do estado de criatura ao de criador, elevando o humano a uma condição divina de poder nomear o mundo e seus próprios deuses. Além disso, esses homens tinham a importante tarefa de documentar o pensamento de um povo e de explicar sua história.

Mais do que tudo isso, porém, ficava claro que aqueles homens eram capazes de traduzir através de seu dizer, o que aparentemente era sentido, mas indizível para os demais. Eles dominavam outra lógica e eram capazes de contestar e subverter o que se apresentava como norma, causando deleite e também inquietação. Esses homens aos quais estamos nos referindo, foram nomeados de poetas e, desenrolando-se a esteira do tempo, podemos ver marcado em seu gráfico uma mudança decrescente na posição social que os poetas ocuparam pelas épocas a fio.

Estudiosos da arte presumem que os desenhos mais tardios encontrados nas paredes de pedra estão intimamente ligados a rituais mágicos. Depois deles, foi a palavra poética que serviu para agradar os deuses, transformando em palavras sagradas seus poderes e feitos. Assim, o poeta era visto como o limite que separava o homem do sobrenatural, e sua poesia, como observou Octavio Paz, representava “o ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana”. O poeta era visto como “guardião da palavra que nos preserva do caos original” (PAZ, 1984, p. 62).

Mas não devemos esquecer que, em um dado momento, o poeta passou a representar perigo à ordem e à paz da comunidade e cogitou-se que, para haver um Estado perfeito, com uma perfeita harmonia entre todas as partes da *polis*, dever-se-ia expulsar os artífices da palavra. Talvez isso se deva justamente à imutável natureza de questionamento inerente à poesia, que jamais resguardou as ideias correntes de perfeição e verdade. Por isso, Platão afirmava serem os poetas imitadores da natureza e criadores de aparências<sup>9</sup>.

A partir daí, a poesia e seus arautos vagaram sempre entre o fascínio e a recusa dos homens. Os poetas foram para sempre marcados pela diferença; seu distanciamento dos outros cidadãos foi de fato inevitável. Os poetas passaram a habitar, simbolicamente, lugares afastados, viveram provisoriamente em suas torres de marfim, pois, como comenta Aleilton Fonseca, “na sociedade ideal dos homens práticos, a figura do poeta é deslocada para uma zona de silêncio, ou seja, parece não ter lugar ou cabimento” (FONSECA, 1997, f. 21).

---

<sup>9</sup> Cf. *A República* de Platão.

No fluir do tempo, tudo mudou sobre o mundo e, como já constatamos no capítulo anterior, a modernidade foi o epicentro de um furacão que parecia querer varrer tudo que estava em seu caminho. As torres todas foram demolidas e o poeta arremessado na lama, no meio da multidão que, sem notar, pisoteou seu halo<sup>10</sup>, caído de sua cabeça, estaria perdido para sempre sob a lama. O poeta agora transitava deslocado e entre os comuns, como nos lembra Fonseca:

Nenhuma palavra define melhor a condição do poeta no mundo moderno ocidental como essa, *deslocamento*. O poeta é o *deslocado*, aquele que está fora de lugar, desarticulado, seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias. (*ibid.*, f. 22; grifos do autor).

A aura escatológica e apocalíptica que envolvia os tempos modernos anunciava e revelava o final e o início de muitas coisas, dentre elas um novo lugar para o poeta e a exigência de uma função para a sua arte. Uma função que tivesse participação direta e significativa na sociedade do capital e do lucro. Entretanto, segundo Fonseca, o poeta sabe que, “nesse ambiente, há uma contraposição tácita à ação artística de produção e bens simbólicos, que não encontra ressonância imediata no mercado, como geradora de lucro comercial.” E assim:

[...] o poeta é mais uma vez simbolicamente expulso da cidade. O seu expurgo agora se deve à sua não inserção direta na estrutura produtiva de bens materiais para o mercado. [...] As relações mais do que nunca se tornam problemáticas, num choque explícito que define para o poeta um não-*locus*, um espaço fora das considerações dos poderes e discursos que organizam o mundo. (*ibid.*, f. 22-25)

Na conjuntura moderna, a poesia fica à margem da sociedade. Mas, se essa sociedade ignora o poeta, este também a recusa, com todos os seus valores materialistas. Estar à margem agora torna-se uma postura de protesto. Era preciso então estabelecer um contradiscurso e travar a luta contra o isolamento cultural e ideológico. Como

---

<sup>10</sup> A ideia do poeta e da perda de seu halo faz referência direta ao poema em prosa de Baudelaire intitulado “A perda do halo” (*Spleen* de Paris, nº46), escrito em 1865, no qual o poeta trabalha ironicamente a nova condição do poeta na modernidade. Cf. Marshall Berman, 2007.

aponta Benoît Denis, naquele momento, para os intelectuais da palavra, “o poder dizer e escrever o que se quer não tem sentido a não ser que se o exerça com um objetivo muito preciso, que ultrapassa a simples vontade de exibição dessa autonomia reconhecida da literatura” (DENIS, 2002, p. 48).

À arte já não se queria reservar o direito de mera expressão e representação, pois, mais que induzir à reflexão, a literatura deveria convocar para a ação, deveria mostrar-se como uma arma contra os falsos sentidos forjados e rejeitados na vida moderna, deveria ostentar muito claramente um *Para quê*. Nascia a literatura de engajamento. A respeito disso observou Denis:

Eis o que mais inquieta o escritor engajado: a tentação de fazer uma literatura a tal ponto gratuita e desinteressada, que ela, devido a isso, se encontre condenada à impotência e a ver atenuada a sua força de ruptura e de subversão [...] isso equivaleria a privá-la do poder de abalar as consciências, de dar significação à vida ou ao mundo. (*ibid.*, p. 47-48)

Muitos nomes da literatura e de áreas afins disseram “sim” ao novo papel que estavam sendo chamados a cumprir através de seu trabalho. Sartre, por exemplo, estava sempre pronto a defender a postura engajada da literatura sob a forma de qualquer gênero, pois acreditava que “Dizer coisas é querer mudá-las; falar ou escrever é agir sobre o mundo” (*apud* DENIS, 2002, p. 70). Então, na modernidade, buscou-se para o poeta, outra vez, um lugar de destaque e de importância. Tinha ele que consolidar as novas formas de pensamento, as novas ideologias que condiziam com os estados de espírito da época.

O ideal da revolução ainda continuava a inspirar as consciências artísticas. A arte, muitas vezes, se aliou ao pensamento político como tentativa de mudar o rumo que o mundo tomava, sem abandonar a ideia de novidade, baseada na ruptura com o passado imediato. A poesia engajada foi uma das formas mais representativas de combate à marginalização do poeta. Mas, a poesia de cunho político também ficou emoldurada nas ideologias que divulgava. A propósito, Octavio Paz observa que:

A poesia política teve grande importância na primeira metade do século XX, mas muito pouco dos poemas escritos nesses anos alcançaram a universalidade da verdadeira poesia. Seus autores

estavam demasiado perto da notícia e muito longe do acontecimento. A notícia se dissolve em propaganda, enquanto que o acontecimento é a história que de pronto aparece. É uma realidade enigmática que devemos decifrar para não ser devorados... E a história devorou os *poetas comprometidos*. (PAZ, 1990, p. 118)<sup>11</sup>

A poesia engajada foi uma tentativa de atribuir uma função objetiva à lírica. Os poetas engajados pretendiam mudar o mundo, e queriam um lugar no qual a poesia tivesse ligação direta com a mudança tão almejada. Porém, as revoluções e seus poderes subversivos passaram, e com elas todos os revolucionários. O que perdurou pelos anos foi a história de uma poética: a poética da paixão revolucionária. E o mundo continuou com a sua marcha para o progresso. E a arte continuou a buscar elementos novos para representá-lo, visto que ora se despedaçava, ora se mostrava fabuloso. Já constatamos, contudo, que as representações modernistas e suas maneiras de dizer a realidade tornaram-se padrão porque a mudança jamais cessou de acontecer.

É interessante notar que alguns pensadores, mesmo inseridos no contexto moderno, já discursavam sobre a ilusão da eterna novidade tão perseguida pela arte do século passado. Pensava Heidegger que “O verdadeiramente permanente é o transitório, o permanecer não é senão um ato poético” (*apud* BRASILEIRO, 2002, p. 115). Há ainda o próprio Baudelaire que, em 1863, definia a modernidade como “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (*apud* KRYSINSKI, 2007, p. 21).

Denis também expõe seu ponto de vista sobre a dissipação da força eufórica da literatura engajada e de sua função objetivista, sobretudo no tocante à poesia e ao poeta. Para ele, a poesia é, de todos os gêneros, o que mais pode resistir e mais rápido libertar-se desse engajamento, desse objetivo em si, pois, “Forma intransitiva por excelência, a poesia resiste com todo seu ser ao engajamento” (DENIS, 2002, p. 75). Além do mais, acrescenta ele: “Para o poeta as palavras são coisas; ele não está engajado num processo de troca e comunicação; a sua atividade é um puro gasto, uma destruição gratuita do mundo para o holocausto das palavras” (*ibid.*, p. 75).

---

<sup>11</sup> Cf. o trecho original: “La poesía política tuvo una gran importancia en la primera mitad del siglo XX pero muy pocos de los poemas escritos en esos años alcanzaron la universalidad de la verdadera poesía. Sus autores estaban demasiado cerca de la noticia y muy lejos del la acontecimiento. La noticia se disuelve en propaganda mientras que el acontecimiento es la historia que de pronto aparece. Es una realidad enigmática que debemos descifrar para no ser devorados... Y la historia devoró a los *poetas comprometidos*.”

A modernidade andava sempre olhando para frente em busca de novas possibilidades para representar o real, pois a ideia de verdade passou de fato único e estável à interpretações dependentes de um ponto de vista individual. Hoje ainda experimentamos a sensação de que sustentar qualquer ideal ou posição definitiva é impossível. Tratamos de firmar um acordo filosófico a partir do qual passamos a compreender (ou pelo menos tentamos compreender) que *verdade* é apenas uma construção de linguagem. Depois tratamos de nos perder, todos, em incertezas. Aliás, é essa uma das maiores angústias do nosso tempo: ter de conviver com várias verdades e não achar em lugar algum nenhuma certeza, ou melhor, termos o desconforto de estarmos certos apenas da incerteza.

Antonio Brasileiro interroga, talvez retoricamente: “Que certeza é essa da incerteza – e, mais que isso, da urgência por uma resposta que não se feche tão só num puro perder-se?” (BRASILEIRO, 2002, p. 139). Perguntamos também nós: será que chegamos enfim a um estado de perdição no qual iremos ansiar pela segurança de certezas dogmáticas, sobre as quais possamos assentar novamente nossas consciências trincadas? E os poetas, seriam eles portadores de alguma certeza? Cremos que sim. Mas se for isso verdade, por que são eles tão pouco ouvidos hoje? Talvez porque a certeza que portam seja demasiadamente dura para os homens, uma certeza que não traz consigo nenhuma segurança e nenhum alento. Brasileiro, que também é poeta, sabe sobre essas certezas e essas verdades, e já esclareceu: “A verdade é uma só: são muitas. E estamos todos certos. E sem rumo.” (2005, P. 13)

Dessa forma, não deve interessar à poesia em tempos como esses querer instaurar diretrizes para fora de sua própria realidade. Isso resultaria em uma atitude totalmente anódina, pois o mundo pós-moderno não sustentaria tal comportamento. Então, que novidade teria a poesia para apresentar, quando tudo é tão fantásticamente ordinário ou mesmo tão ordinariamente fantástico? Ou, como questiona Bauman:

conceitos tais como filisteísmo, pedantismo, vulgaridade soam estranhos e estrangeiros no meio da cacofonia da publicidade comercial dos nossos dias. Como traçar a linha divisória, se a novidade já não se liga à revolução, as inovações não equivalem ao progresso e a rejeição da novidade não se liga necessariamente ao obscurantismo e à reação? (BAUMAN, 1998, p. 128)

Ao que responde mais adiante:

As artes dos nossos dias não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevam dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade auto-suficiente nesta. A esse respeito, as artes partilham a situação da cultura pós-moderna como um todo – que, como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura de *simulacro* e não de *representação*. (*ibid.*, p. 129)

Quanto ao lugar que ocupa o poeta na sociedade pós-moderna, Hebert Read afirma, corroborando com o que já dissemos antes: “O poeta é só um deslocado; a massa não opõe resistência a ele – o ignora” (*apud* BRASILEIRO, 2002, p. 132). Essa afirmação nos remete à crise em torno da poesia e, ao mesmo tempo, ao fato de que ela continua existindo. Seguiremos, a partir de agora, em busca das condições de existência dessa arte.

### 3.2 A POÉTICA DO ABSURDO DE LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS.

O mundo pós-moderno potencializa as crises pressentidas na modernidade. E como colocou Bauman (1998, p. 129), “as artes partilham a situação da cultura pós-moderna”. E é nessa cultura, tão difusa quanto cambiante, que surge e se instaura a poética de Luís Antonio Cajazeira Ramos, um poeta contemporâneo em pleno exercício poético.

Nascido em 1956, em Salvador, onde também reside, Cajazeiras Ramos escreveu seu primeiro livro de poesia, *Tudo muito pouco*, em 1983, mas se desfez de quase toda sua edição quando, em 1985, decidiu queimar tudo que escrevera. Voltou a produzir intensamente em 1995 e lançou no ano seguinte *Fiat breu*, ao qual seguiram-se *Como se*, em 1999, e *Temporal temporal*, em 2002, premiado pela Academia de Letras da Bahia. Seu último lançamento foi *Mais que se sempre* (2007). Neste livro, encontram-se reunidos 24 poemas inéditos e mais 107 recolhidos de livros anteriores.

Os assuntos ou temas que figuram na poesia de Luís Antonio Cajazeira Ramos representam a assimilação das vivências, experimentos e observações, de um universo totalmente disforme ou multiforme. Sua matéria-prima são os escombros e estilhaços que restaram da modernidade e que continuam a diluir os nossos dias.

Estabelecer contato com as cifras poéticas de Cajazeira Ramos é estremecer com a sensação de que nada foge ao seu olhar inquieto e insurrecto. Sua voz poética traz a consciência aguda que o poeta tem de si, do mundo e do lugar que esse mundo reserva a sua arte. Sabe-se ele inserido em um contexto farto de novidades que gira em torno de si mesmo, onde a vida parece não apresentar qualquer sentido, como expressa no poema “Deu um branco no soneto” (2002, p. 51):

Eu sinto às vezes um deslocamento...  
Às vezes?! Em verdade tão frequente!  
Ausento-me de mim por uns momentos  
num sentimento todo corpo e mente.

Aqui estou, lá fora e dentro é o mesmo  
Não há limites entre a cor e o preto.

[...]

Um oco centro sem limite ao certo.  
Um labirinto sem parede ou teto.  
Um traço escuro sobre um fundo negro.

Enfim, um troço meio sem sentido,  
sem ser sentido pelo seu sentido,  
mas com sentido, pelo ser sentido.

Ao expressar através da poesia a sensação de deslocamento ante a falta de sentido que parece abarcar a tudo, o poeta lança um olhar poético sobre aquilo que poderia determinar o fim da sua arte, fazendo o que Octavio Paz disse ser uma das principais funções da poesia: “Uma das funções cardeais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a maravilhosa realidade do mundo” (PAZ, 1984, p. 35). Representando o poeta contemporâneo, Cajazeira Ramos segue garimpando no que há ao redor de si e, em um mosaico de linguagens, deixa convergirem inúmeras sondagens do mundo, como define Alexei Bueno (1996):

“Luís Antonio cajazeira Ramos capta, como poucos poetas, diversas situações e estados da nossa imediata atualidade, transformando-os em vivaz e direta expressão poética”.

Mas, em um mundo completamente corroído pela fúria de evoluir, excessivamente prático e materialista, a poesia precisa encontrar novas condições para existir e para representar a realidade de que é fruto. Assim, Cajazeira Ramos toma o caminho contrário do que foi feito pela poesia até aqui, isto é, para representar as vivências que só o agora permite, resgata da tradição elementos que dialogam com seu olhar contemporâneo.

Essa postura que, nesse poeta se mostra muito mais que uma estética, inevitavelmente chama a atenção de seus leitores e desperta comentários críticos. Afinal, Cajazeira Ramos mostra que é possível dizer a tradição com uma dicção atual e própria, como comentou Gerana Damulakis (1999): “Luís Antonio resolveu reabilitar a linha quebrada, e, esculpindo verso a verso, o resultado foi muita poesia”. Mas, se Cajazeira se serve de elementos tradicionais para enriquecer seu aparato poético, não o faz como uma forma de resgate, saudosista ou passadista: ao contrário, toma esses elementos de um ponto de vista atual, confirmando a percepção crítica que possui de sua época. Então, ao eleger, por exemplo, o soneto como principal meio de expressão – uma forma clássica por excelência –, é para utilizá-lo, na maioria das vezes, como moldura para assuntos completamente inesperados, rodeados de ironia, que despistam a expectativa do leitor. A esse respeito, Aleilton Fonseca nota que:

O poeta repõe a escrita e vários estilos, mas sem absolutamente se prender a suas normas nem os revigorar em si mesmos como retomada do passado. Trata-os como carcaças intemporais que ainda têm substância a ser explorada para alimentar novas possibilidades de linguagem e de significação. Assim, não só o clássico e o barroco, mas também o romântico, o parnasiano, o simbolista e o modernista aparecem como materiais de base que ele utiliza para criar uma poesia nova e inteiramente sua (FONSECA, 2002, p. 21).

Cajazeira Ramos descende da modernidade, mas já não se enquadra nela. A não recusa do passado nos mostra sua atitude de aceitação e de afastamento. Em sua escrita há o reconhecimento de que agora temos espaço para tudo e para nada. E é esse mundo abarrotado de coisas e, ao mesmo tempo, vazio em profundidade que Luís Antonio Cajazeira Ramos acolhe e denuncia, sempre questionando os valores ou a falta

de valores recorrente nos discursos pós-modernos. É o que encontramos em “Soneto contemporâneo” (2002, p. 60):

Enfim, o que é fazer poesia de seu tempo?  
Eu faço a do momento, uma poesia de hoje.  
Eu a faço sempre hoje, pois meu tempo é hoje.  
Toda poesia é hoje, pois hoje é seu tempo.

[...]

Não me venha dizer que é necessário ser  
língua nova, tudo novo, tudo a ser,  
pois na poesia estou destacado do tempo.

A lírica de Cajazeira Ramos possui os contornos do que Octavio Paz (1990) chamou de “arte de convergência”, pois, ao dialogar com tantos estilos, busca ele delinear nossa época. Mas essa é também uma forma de se mostrar totalmente livre em relação a qualquer norma de cunho estético ou formal, e isso o confirma como pertencente a um novo contexto artístico. A liberdade completamente descompromissada de sua poesia é um traço de inovação. Afinal, como representar uma época que se localiza depois da modernidade, mas que, em contrapartida, não exhibe ideologias novas, correntes políticas novas, nenhum ideal futurista calcado em valores imateriais que realmente faça jus à pós-modernidade? A resposta parece estar em uma arte eclética, feita de elementos já existentes que juntos dão o tom das cores dos nossos dias.

Contudo, é importante notar que, nesse poeta, a consciência que vemos estampada em sua poesia muitas vezes se alia à ironia. Aliás, a ironia aparece como apoio para suportar a pesada consciência que carrega. Luís Antonio Cajazeira sabe que a poesia encontra-se completamente deslocada do centro da cultura contemporânea em uma sociedade que valoriza excessivamente os bens materiais e que relega a uma margem muito estreita tudo que não possa ser rapidamente consumido pela massa, como explica Antonio Brasileiro (2002, p. 131) analisando as palavras de Arnold Hauser: “Hauser dirá que tal distúrbio é inerente à moderna sociedade industrial: a adaptação do indivíduo ao comportamento vulgar vai dispô-lo inevitavelmente ao espírito de massa; os fatos e soluções, servidos às pessoas de forma a ser engolidos

inteiros, não deixam margem para escolha”. Nesse sentido Cajazeira Ramos demonstra saber que a poesia é inútil e, por isso, ironiza as pessoas, a própria poesia e a si mesmo.

A poesia não tem mais valor simbólico para a massa social, não havendo assim utilidade para tal propósito. E essa não é uma percepção só nossa. Há algum tempo, alguns pensadores já nos alertam para os rumos da poesia. O próprio poeta Antonio Brasileiro, dedicou um livro sobre o inquietante tema: *Da inutilidade da Poesia*. A respeito, ele escreve: “Já nossos poetas sequer são obscuros: apenas nada significam. A rigor, mesmo à época em que Heidegger vivia, já era possível apontar a profunda fenda que nos separa a consciência poética dos instintos da humanidade” (*ibid.*, p. 132).

A poesia, então, destituída de importância prática ou mesmo histórica, torna-se uma invenção solene, sacrifício sem finalidade reconhecida, sendo, sob esse aspecto, inútil. Porém, nos lembra Brasileiro que, inútil, nesse caso, tem muito a ver com o sentido que o sábio chinês Chuang Tzu (300 a.C.) deu à palavra: “Ser inútil, para Chuang Tzu, não é exatamente estar posto de lado, traste; sua conotação é mais a de estar indo tão-somente contra o que usualmente se tem por útil” (*ibid.*, p. 141).

Mas, se a sociedade afastou-se da poesia, o poeta também não ficou passivo. Mantém, reciprocamente, o afastamento ideológico de seus ditames para poder analisá-la criticamente, livre de qualquer amarra. Ao mesmo tempo, esse afastamento não se quer total: à poesia é imprescindível estar em contato com a sociedade que a rejeita, pois esta lhe serve de alimento. Theodor Adorno (1980, p. 195), ao analisar a posição peculiar em que se encontra o poeta do século passado, afirma que ele está, desde aquele momento, “impossibilitado de comungar com o todo de seus contemporâneos”. Segundo ele, essa situação diz muito sobre o estado atual da sociedade, e possibilita ao poeta um distanciamento que denuncia sua postura de protesto:

O protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo... E é isto, este distanciamento da mera existência que dá a medida do que há de errado e ruim nessa existência. A palavra lírica toma o partido do ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins (*ibid.*, p. 120).

A lírica de Luís Antonio Cajazeira Ramos também reflete essas questões: o diálogo com a tradição através de uma maneira toda particular; a consciência que exhibe da condição do poeta, da poesia; e a ironia decorrente de sua visão. Essas características

constantes em sua escrita, a maneira como se desdobram e aparecem, o inscrevem na chamada pós-modernidade. Além disso, como vimos, nele vigoram as questões que habitavam latentes o homem do século XX, em especial o sentimento de absurdo e inutilidade em relação à vida, que está amplamente divulgado em sua poesia. Em outras palavras, o que parecia latejar dentro do homem moderno torna-se a condição da poética de Cajazeira Ramos porque é a realidade ininterrupta do homem atual.

Heidegger também foi um dos que estiveram a delinear os caminhos da poesia contemporânea. A imagem que usou para defini-los é geralmente traduzida como “caminhos na floresta” ou “caminhos florestais” (*apud* BRASILEIRO, p. 116). Segundo ele, esses caminhos nunca conduzem para além da floresta. Hanna Arendt os explicou da seguinte forma:

Os caminhos podem ser pacíficos “caminhos florestais” que, por não conduzirem para a um fim estabelecido fora da floresta e *se perdem de repente no não-aberto*, são incomparavelmente mais adequados para quem ama a floresta e nela se sente à vontade do que as rotas de problemas cuidadosamente traçadas. [...] Em alemão, a metáfora dos “caminhos florestais” exprime algo muito essencial, não só que, como sugere o termo alemão, a pessoa está engajada num *caminho que não leva a lugar nenhum*, do qual ela não se afasta, mas também que, como o lenhador, cujo assunto é a floresta, segue caminhos que ela mesma desbravou, e esse desbravamento faz parte do ofício tanto quanto a derrubada de árvores. (1987, p.224; grifos da autora)

Assim, é como se o poeta estivesse engajado em um meio sem finalidade, em caminhos sem saída, mas dos quais também não pretende se afastar, seguindo em seu constante desbravamento. Ali não existe atalho que conduza a um lugar outro, até porque, supõe Heidegger, quem se aventura por esses caminhos, dificilmente quer sair deles.

Como podemos perceber, a ideia de Heidegger que conduz o fazer poético por caminhos labirínticos que se fecham tão logo sejam abertos, outra vez, nos leva a uma ideia de inutilidade. Então, nos parece que a poesia na pós-modernidade existe sob a égide do absurdo e da inutilidade. E Cajazeira Ramos encarna em sua escrita esse amargo saber que dá corpo à sua poesia, e está presente em qualquer assunto de que trate. Por isso, nos versos de “Ab absurdo” (2002, p. 42), descreve assim seu permanente estado (2002, p. 42):

Navegando o precipício  
em mim, desvendo o universo:  
na finitude do verso  
precípulo, o eterno princípio.

Mas Cajazeira Ramos não está sozinho nos caminhos florestais. Sobre a inutilidade da poesia Antonio Brasileiro reflete:

É bem possível não termos avançado muito em nossa explanação. A lugar nenhum, ou quase, chegamos em verdade com nossas palavras. A não ser que admitamos existir uma espécie de inutilidade em tudo. Somos, quem sabe, desperdiçados. Se não o homem – para que a frase não pareça uma bravata metafísica – pelo menos a poesia, criação frágilima, sopro. Que mais inútil pode existir dentre todas as ocupações que este inocente querer ser? (BRASILEIRO, 2002, P. 118).

Faz essa indagação para responder enigmaticamente mais à frente: “Somos, porém, de opinião, que os tempos de indignância já chegaram realmente e estão aí, e mais do que nunca os poetas são necessários” (*ibid.*, p. 119).

As reflexões sobre o absurdo se estendem ao território dos filósofos. Aliás, foram esses pensadores que primeiro organizaram o sentimento absurdo por meio de palavras e, assim, podem nos ajudar a entender um dos elementos norteadores da poesia de Cajazeira Ramos. Sartre primeiro tratou de formular a filosofia do existencialismo para depois representá-la em arte literária. Thomas Ranson Giles estudou e resumiu o existencialismo da seguinte maneira:

O tédio dos dias e as tardes monótonas ao longo do triste caminho obscuro, onde somente existe escuridão, toda ação duvidosa de um tédio mórbido do longo caminho deserto, a observação despreziosa de falsa importância que se dão aos homens na vida cotidiana, tudo isso leva a uma das ideias essenciais da filosofia sartreana, a saber, que nada justifica a existência. (GILES, 1975, p. 313)

Depois de codificar o absurdo em teorias filosóficas, Sartre escreveu seu romance, cujo enredo desemboca na inutilidade de tudo: *La Nausée* (A Náusea), espécie

de diário metafísico em que um intelectual descobre que não há justificativa para existir. No entanto, o autor do livro afirma, através do seu texto, que é preciso aceitar a “gratuidade da vida”, mas que é igualmente necessário criarmos a nossa própria justificativa para essa existência, onde nada nos acolhe ou ajuda, enquanto permanece vazia e suspensa, se manifestando sob forma de mal-estar. Giles explica a proposta do livro: “Será preciso engajar-se. Pois, a gratuidade se torna amargura porque se descobre o vazio de uma liberdade sem conteúdo, e, sobretudo porque se descobre também que a liberdade não elimina o trágico da vida e a responsabilidade do homem” (*ibid.*, p. 313).

Dessa forma, Sartre traduz o sentimento que começava a atormentar o homem do século XX. Para ele, existir é simplesmente “estar-aí”. Em outras palavras, a existência é absurda. E, contudo, é sobre esta base que devemos forjar nossa liberdade, apesar de que ela própria seja absurda. Mas a meta de Sartre não é negar a vida; é, sim, dirigir nossa atenção de tal modo que cada um se ponha a questão: “O que devo fazer com a minha liberdade?”.

Albert Camus também se dedicou ao absurdo e a inutilidade. Porém, Camus, de certa forma, sustenta reflexões mais radicais. Para Sartre, o absurdo é a conclusão que tiramos do fato de estarmos vivos, da liberdade e da consciência, mas que, apesar disso, podemos achar algum objetivo para preencher o vazio que há em tudo. Para Camus, o absurdo é o ponto de partida, do qual não temos escapatória. É a descrição, em estado puro, de um mal do espírito, no que seu ponto de vista nos chama mais a atenção. Vejamos agora alguns trechos em que o próprio autor explica sua visão: “O método que aqui defino, confessa a sensação de que todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só se pode enumerar as aparências e apresentar o ambiente” (CAMUS, 2007, p. 25). E continua:

Numa esquina qualquer, o sentimento absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua luz sem brilho, esse sentimento é inapreensível. [...] Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o *por quê* e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. (*ibid.*, p. 25-26.; grifo do autor)

Para Camus uma das bases do pensamento absurdo está na morte e no sentimento que ela nos provoca. Segundo pensa, a maioria das pessoas vive como se não soubesse que vai morrer ou apenas ocupa seu tempo imaginando maneiras de esquivar-se de tal fato. Porém, quando a aceitação desse destino inexorável se faz presente na consciência, o absurdo e a inutilidade afloram, como demonstram as palavras a seguir:

Chego por fim à morte e ao sentimento que ela nos provoca. [...] O tempo nos assusta porque ele traz a demonstração. Este lado da aventura é o conteúdo do sentimento absurdo. Sob a iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade. Nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori*, diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição. (CAMUS, 2007, p. 29-30)

Mas a consciência absurda, segundo Camus, não é o fim, é o ponto de partida para a libertação do espírito humano, significa a entrada em um mundo onde cada um é o único responsável pela sua vida, como coloca no trecho a seguir:

O que resta é um destino cuja única saída é fatal. À margem dessa fatalidade única da morte, tudo, alegria ou felicidade, é liberdade. Surge um mundo cujo único dono é o homem. O que o atava era a ilusão de outro mundo. A sorte do seu pensamento já não é renunciar a si, mas renovar-se em imagens. Ele se representa – em mitos, sem dúvida – mas mitos sem outra profundidade senão a dor humana e, como esta, inesgotável. Não mais a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã. (*ibid.*, p. 133)

É justamente nesse ponto que a visão de Camus nos interessa. Em uma época em que se instaurou a destruição de noções antigas, é em um mito que Camus busca resgatar e explicar a nossa condição absurda, e que, a nosso ver, é a representação mais justa do poeta contemporâneo: o mito de Sísifo. Apesar de a modernidade haver proclamado o colapso dos mitos, Camus antecipa a atitude pós-moderna e faz ressurgir das profundezas a imagem desse ser mitológico.

Assim como o poeta, Sísifo sobreviveu a muitos desabamentos históricos. E não é de se estranhar, já que esse ser foi criado à imagem e semelhança da condição humana, e os humanos, surpreendentemente, ainda estão por aqui.

Podemos afirmar que o poeta contemporâneo é a metáfora de Sísifo por excelência, ou melhor, é a sua presença entre nós. É por isso que agora citaremos o primeiro parágrafo do texto de Camus, *O Mito de Sísifo* (1989), com o qual, simbolicamente, abriremos a porta para dar passagem a Sísifo, que parece nos acenar de sua escura morada:

Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível que o trabalho inútil e sem esperanças [...] já deu para compreender que Sísifo é o herói absurdo. Ele o é tanto por suas paixões como por seu tormento. O desprezo pelos deuses, o ódio à morte e a paixão pela vida lhe valeram esse suplício indescritível em que todo ser se ocupa em não completar nada. É o preço a ser pago pelas paixões desse mundo. (CAMUS, 1989, p. 141-142)

Sísifo desafiou os deuses mesmo sabendo que as consequências seriam terríveis. Mas o que terá levado Sísifo a aceitar um desafio perdido para si? Camus afirma que a ação de Sísifo o torna um herói trágico. Herói por desafiar os deuses e suportar sua cólera, trágico porque tem consciência de seu destino. Afinal, “se o mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem sucedido?” (*ibid.*, p. 143). Ou seja, a tragicidade do mito nasce da consciência.

Camus nos ensina através de Sísifo muitas coisas, entre elas, a inutilidade do sofrimento. É comum sentir tristeza por esse homem, condenado e sem remédio. No entanto, Camus nos aponta o outro lado da estória, pois se ser consciente de que não há salvação para seu suplício o encobre de drama, é esse mesmo fato que o liberta, não o deixa sentir a angústia da espera por uma salvação que jamais virá.

Ser cômico de sua condição o torna conhecedor de todo seu futuro que, apesar de penoso, lhe pertence. Além do mais, como afirma Camus, “a felicidade e o absurdo são filhos da mesma terra. São inseparáveis” (*ibid.*, p. 144). Não sustentar qualquer ilusão, poder dirigir seu próprio destino o diferencia dos demais homens, que são também outra espécie de Sísifos, talvez, Sísifos esperançosos.

Ora, é notável a aproximação de Sísifo e de seu desventurado destino com o poeta dos tempos atuais. É este último um Sísifo da palavra. Sabe que não pode almejar uma finalidade concreta para seu trabalho e essa consciência o torna tão trágico quanto

o mito. Além do mais, o trabalho de Sísifo também tem a ver com os “caminhos florestais” percorridos pelos poetas. Daí, podemos vislumbrar alguma satisfação na execução dos trabalhos *inúteis*. Pensando nisso, Camus se refere a uma “vitória absurda”, que surge em meio à dor e à escuridão.

A presença do prazer na condição absurda, experimentada, sobretudo, pelo artista é comentada por Nietzsche. Suas palavras apelam igualmente para uma dolorosa e extraordinária consciência e valem à pena serem lembradas:

O artista pretendendo proporcionar um prazer, acaba não encontrando quem dele possa usufruir [...]. Isso lhe confere algo de patético porque no fundo, ele não tem o direito de forçar os homens a experimentar o prazer. Se sua flauta ressoa, mas ninguém quer dançar, poderá isso ser trágico? Talvez, mas o artista tem, para o compensar desta privação, maior prazer em criar que o resto dos homens em todos os outros tipos de atividade. (*apud* BRASILEIRO, p. 130)

Da mesma maneira, Sísifo faz do rolar de sua pedra seu objetivo, reconduzi-la ao cimo pontiagudo da montanha, a finalidade de seu trabalho, mesmo que depois ela volte ao sopé obscuro. Cada subida é uma nova subida. A mesma situação que o aprisiona também o liberta.

Cajazeira Ramos atualiza esse ensinamento em cada verso que escreve. Assim como Sísifo, se recusa a parar, mesmo carregando a sua pesada pedra feita de consciência, segue no trabalho heróico de criar em um mundo de inutilidades, celebrando o absurdo da vida e de todos os gestos. A falta de finalidade de todas as coisas – ao menos de uma finalidade que realmente nos pareça necessária – em nossa época é sentida de maneira universal e assim é manifestada na arte, sobretudo na poesia, como nos mostra Luís Antonio Cajazeira Ramos. Este poeta, para concordar com Camus quando se referiu ao artista consciente, em certa medida, cria para nada:

Trabalhar, e *criar para nada*, esculpir na argila, saber que sua criação não tem futuro, ver essa obra ser destruída em um dia, estando consciente de que no fundo, isto não tem mais importância que construir para os séculos, eis a difícil sabedoria que autoriza o pensamento absurdo. Desenvolver ambas as tarefas ao mesmo tempo, negar por um lado e exaltar pelo outro é o caminho que se abre diante do criador absurdo. Ele deve dar cores ao vazio. (CAMUS, 2007, p. 130; grifo do autor)

Nessa mesma perspectiva, Antonio Brasileiro afirmou que “a obra de arte não vingada carrega as marcas da dor de Sísifo” (BRASILEIRO, 2002, p. 130). Mas também observou que “toda obra de arte é uma libertação da dor” (*ibid.*, p. 130).

A poesia pós-moderna tem um movimento circular como o movimento do rochedo de Sísifo. Não é um meio para alcançar qualquer fim, mas é um fim em si mesmo. Há quem possa ver nisso uma transcendência vazia, o que seria também um absurdo, no melhor sentido. Afinal, Camus avisa que “o homem absurdo diz sim e seu esforço não acaba mais” (CAMUS, 1989, p. 144). A prova disso está na lírica atual, já que o poeta, sempre enredado nos labirintos da poesia, se mostra como que condenado pelas paixões que lhe queimam a alma, assim como as que queimam a alma de Sísifo, como, aliás, expressam os versos de “Apaixonadamente”, outro poema de Luís Antonio Cajazeira Ramos (*ibid.*, p. 42):

Traço e maturo as condições do meio,  
entrelaçado em devaneios d'alma –  
carne e espírito em nu congraçamento,  
nos entremeios de silêncios e gritos.

Perdido em labirintos, nesses matos  
me encontro. Mato a solidão num canto  
e, num recanto escuro, me obscureço.  
Mas há alegria a iluminar o passo!

[...]

Encontro o desatino no meu canto  
e choro na alegria do meu ato.

“Desatino”, “choro” e “alegria”. Essa deve ser a fórmula da “vitória absurda” sobre a qual nos fala Camus (1989, p. 144), referindo-se à superação de Sísifo. Ela deve ocorrer toda vez que a pedra chega ao cimo da montanha e toda vez que um poema nasce em seu primeiro verso. É o momento de redenção sempre espreitado pela dor.

Como já salientamos, muitos foram o que anteciparam os temas e as vivências pós-modernas. Talvez porque o que chamamos de *pós-modernismo* tenha sempre existido de alguma forma. Quem sabe, por isso mesmo, Terry Eagleton tenha documentado a enigmática frase: “O pós-modernismo existia mesmo antes de começar” (EAGLETON, 1998, p. 37). Fernando Pessoa (2004, P.15), localizado historicamente



Escrever para nada. Aí está o objetivo que o poeta anuncia com a sua própria escrita. Entretanto, não precisamos ficar nessa conclusão. Afinal, o poeta escreve para nada, mas escreve. Talvez tenhamos chegado, enfim, ao objetivo da arte que, no entanto, funciona apenas dentro de sua *inutilidade*. O ato de continuar escrevendo concede sentido à escrita. Além disso, o poeta, paradoxalmente, nos oferece outros motivos que o levam ao sacrifício: “Mas justo porque o mundo é mesmo imenso e imensa é a alma, / eis que escrevo...”. Como vemos, esta imensidão que contrasta com as diretrizes dos tempos pós-modernos, comanda a voz poética e a mantém viva, apesar de vaga.

Mais uma vez, encontramos conciliadas, ou pelo menos coexistindo no universo do poeta, a dor que sustenta qualquer consciência e a libertação que essa mesma consciência proporciona. Como isso é possível? Bem, Camus alenta nosso espírito ao escrever: “As verdades esmagadoras parecem ao serem reconhecidas” (CAMUS, 1989, p. 143). Além do mais, pode ser que não haja melhor maneira de representar o nosso viver, senão por meio de disparidades, o que, aliás, nos faz voltar à poética de Luís Antonio Cajazeira Ramos. Toda ela está transpassada de contrastes. Caminhemos, então, rumo a ela, pois segundo Camus (*ibid.*, p. 145): “A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano”.

## 4 LUÍS ANTONIO CAJAZEIRA RAMOS E OS RETRATOS DA POESIA CONTEMPORÂNEA

### 4.1 METAPOEMAS: O ABSURDO COMO HORIZONTE DA POESIA

*O mais sublime ofício da poesia é conferir sentido e  
paixão às coisas insensatas [...]*

G. Vico

A poética de Luís Antonio Cajazeira Ramos visita variados assuntos. Contudo, neste momento, analisaremos três temáticas que aparecem como lastro central de suas reflexões poéticas: a metapoesia, a poesia de cunho existencialista e a poesia erótico-amorosa. De fato, é através desses temas que mais podemos observar a natureza de sua escrita, isto é, podemos identificar as características, já apontadas anteriormente que o torna um poeta iminentemente pós-moderno.

Aliás, tentar definir o estilo de Cajazeira Ramos revela-se um desafio crítico que exige do leitor conhecimento prévio e estado de alerta para captar o novo. Talvez melhor o expliquem as palavras de André Seffrin, lembradas por Aleilton Fonseca no prefácio de livro *Temporal temporal*: “[...] não seria exagero dizer que se parece com muitos e com nenhum” (2002, p. 21). Nos textos desse poeta muitas são as vozes que escutamos, muitos são os sujeitos poéticos que encenam as vivências contemporâneas e muitos são os cenários e as paisagens. Às vezes, eu-líricos aparecem como que mascarados ou misturados a uma multidão. Os lugares são pintados com outras cores, os espaços são insuspeitados e a estranheza é certa. Outras vezes, porém, ocorre de a surpresa partir da sensação de que é em nossa própria sala que se passa a cena poética e de que a fala emerge de uma outra versão de nós mesmos.

Cajazeira Ramos aposta no absurdo para nutrir seu argumento poético. Não importando a voz ou a face que assuma nem a postura que decida exibir, os sentidos que produz com a sua poesia advém, quase sempre, da incineração dos significados já

existentes, dir-se-ia mesmo que esse poeta é um incendiário de sentidos. Sua conduta leva Fonseca a notá-lo com “descrente, irônico com a vida e consigo mesmo, é capaz de rir de si e de seus pares, ao largo dos projetos e utopias inviáveis e falidos na prática cotidiana” (p. 20). Nas palavras de Antonio Houaiss, “sua poesia nos fica no espanto, que sem favor é também seu” (*ibid.*, p. 20).

E é justamente por meio da metapoesia que nos deparamos com a consciência que o poeta tem de sua época e da condição da poesia de maneira mais explícita. Inclusive, Luís Antonio Cajazeira Ramos utiliza a poesia não apenas para refletir sobre o processo de criação em si mesmo. Antes, seu texto serve de arena para as batalhas que trava consigo, com a poesia e com o leitor, na busca de um sentido para seu trabalho.

Em “Fiat breu” (2002, p. 50) o eu lírico analisa a situação da poesia e do poeta, cuja conclusão mescla ironia e desdém:

Há pouco fui brilhante.  
Agora lusco e fusco e busco  
o brilho inusitado de poucos

instantes atrás, no instantâneo  
de observações e conclusões  
deveras geniais, tal como eu

fosse a mais que tudo. Mas sou  
insistente e escrevo e tento  
reter à luz da escuridão o *flash*

capaz de dar-me compreensão  
dos organismos universais  
e de mim mesmo especialmente.

Mas o delírio se escreve  
tão sem brilho, tão breve,  
e já sem grilos, já leve,  
até capaz de me fazer sorrir.

O poema é uma retrospectiva crítica da condição do poeta e do objeto de seu trabalho. O eu lírico, que há tempos foi brilhante, se acha agora opaco, fosco, correndo pateticamente atrás do “brilho inusitado [...] / no instantâneo / de observações e conclusões / deveras geniais, tal como eu / fosse a mais que tudo.”

Assim tem se sentido todo poeta desde Baudelaire, que se viu obrigado a descer, de repente, até o lodaçal <sup>12</sup> e dar voz à poesia que vinha do chão do asfalto, passando a habitar o limiar entre o *Fiat* e o *breu*. Contudo, mesmo perante a decadência, o poeta, talvez por capricho, talvez por loucura, insiste em continuar seu trabalho de tradutor de mistérios intemporais, captados nos *flashes* de inspiração, capazes de dar-lhe “compreensão / dos organismos universais”.

No entanto, a última estrofe nos revela os significados possíveis para a poesia de agora: um delírio, ingênuo, destituído de qualquer seriedade ou glória, até para o próprio poeta. Mas, como sabemos, ele prossegue... Olhando, paralelamente do presente para o passado, procurando entre os símbolos que jazem no cemitério de “Memórias da casa dos mortos” (p. 60), algo que possa restituir importância à poesia:

[...]

Mais parece um túmulo este espírito de pedra.  
Túmulo de tantas ideias.  
Pedra sem razão – petrificada.

Em visita a esse cemitério de jazigos e lápides,  
levei uma pedrada,  
e o único sangue possível foi  
a palavra.

Nesses versos, os dias atuais são vistos na imagem de um cemitério, uma outra *The waste land* <sup>13</sup>, onde avistamos um “túmulo de tantas ideias”, verdades, convicções: “razão petrificada”, onde descansa o homem logocêntrico. Porém, o poeta, vivo entre mortos, ainda escreve, mas para quê? Porque, conforme conclui, a palavra plena de significados permanece, ressuscitando em cada verso, ininterruptamente, sangrando através da escrita poética. Essa ideia também está expressa em “Sol de nuvem” (RAMOS, 2007, p. 29):

[...]

Um sol incógnito entre nuvens – tu,

---

<sup>12</sup> Cf. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, 2007.

<sup>13</sup> *The waste land* (A terra arrasada). Título do poema modernista de T. S. Eliot de 1922.

depois que tudo passa, permaneces.  
Enquanto multidões te soterram  
revolvem-se à procura de si mesmas,  
eu cismo num torrão de balaustrada  
o castelo de nuvens que desejo

[...]

Qualquer céu é lembrança de teu beijo.  
As nuvens se dispersam, todo azul  
revela o Sol em ti. Mas tu és nuvem.

“Um sol incógnito entre nuvens” é outra imagem usada para definir a frágil condição da poesia em nosso contexto. Mas, tal como um sol, a poesia permanece, como *a outra voz* sobre a qual nos falou Octavio Paz <sup>14</sup>. Apesar disso, é um permanecer intermitente, quase sempre encoberto por nuvens. As nuvens, desde o início do século passado, são de poeira, levantadas pelas construções do progresso. O progresso que, ironicamente, soterra as multidões que, perdidas, “revolvem-se à procura de si mesmas”, em busca da identidade esquecida e que, as novas ciências humanas tentam encontrar.

Enquanto isso, o poeta cisma, buscando em outros tempos os elementos que permitiam organizar o caos que sempre foi o mundo, esperando que as multidões, enfim, se encontrem no registro mais antigo que possuem: a poesia, já que, como afirmou Paz, (1990, p. 139) “A relação entre o homem e a poesia é tão antiga quanto nossa história: começou quando o homem começou a ser homem”.

A representação da contemporaneidade como uma sucessão de construções breves e frágeis recorre em outro poema: “Edifício” (RAMOS, 2007, p. 41). Nele o assunto poético continua a apontar, numa atitude de escárnio, para a falta de referência em relação ao passado cultivada em nossa época, em que um turbilhão de acontecimentos arrasta as dimensões temporais: passado, presente e futuro, para fundi-las constantemente. Eis o poema:

É tudo tão passado, mesmo agora,  
adiante de meus olhos passadiços.  
Paira em mim um mim mesmo sobre as horas,

---

<sup>14</sup> *La Otra Voz*, (1990) livro de ensaios sobre poesia que rendeu o Nobel de Literatura ao autor.

que atenta a tudo, e em tudo nunca é visto

o novo. Apenas sobre os precipícios  
ergue-se o chão, mas logo desmorona,  
antes mesmo que entreabra os cílios.  
O porvir é passado que sonha.

Passeio nos escombros que construo,  
buscando o mapa roto do futuro,  
e encontro a planta baixa dos recuos.

Distraio-me dos cacos que me piso.  
Um passado de vidro fere o muro.  
Um resto de amanhã sopra-me um cisco.

Continuar buscando o novo agora se torna mera ação repetitiva, já que na rapidez em que tudo passa, todas as coisas que nascem são imediatamente retidas no passado. Assim, “Apenas sobre os precipícios / ergue-se o chão, mas logo desmorona.” E “O porvir é o passado que se sonha”. Então, constrói-se para o desmoronamento. Construir é um trabalho de Sísifo que continua infundavelmente, inclusive para o poeta que segue revirando os entulhos ou identificando “no mapa roto do futuro” imagens que possam ser aproveitadas em uma nova empreitada.

Percebe-se que Cajazeira Ramos, muitas vezes, camufla em metáforas os questionamentos e as observações que faz sobre o sentido do mundo e da vida através das análises que faz do poeta e da poesia. Não raramente, quando se mostra desesperançoso e pessimista em relação ao ser e ao fazer, está estendendo esta percepção a tudo.

Apesar disso não se pode afirmar que o pessimismo é a peça basilar da poesia de Cajazeira Ramos. Afinal, estando convencido da falta de sentido das coisas e das pessoas, resta-lhe a aceitação risível de sua condição. A propósito coloca Fonseca: “consciente de que a poesia há muito perdeu a aura, adota o verso esgarçado, o esgar, o protesto, a descrença, a imprecação, o riso, a mofa, a ironia, a dessacralização como formas daquilo que Alfredo Bosi chama de resistência cultural” (*ibid.*, p. 20). No entanto, o poeta de muitas atitudes não dispensa as imagens, a linguagem rica e trabalhada e o trabalho de profundidade que perscruta em qualquer assunto e em qualquer maneira que escolha para apresentá-lo. Isso, aliado à capacidade de subverter sem pudores e ao sarcasmo ácido que sabe destilar, causa surpresa e choque,

arrancando, por vezes, dos leitores desavisados, risos de desconcerto. É justamente nisso que o eu lírico de *Soneto de purificação* (RAMOS, 2007, p. 36) aposta:

Teu verso é para fazeres no banheiro,  
sentado sobre o vaso sanitário,  
despido de pudores por inteiro,  
compenetrado no ato solitário

de trazeres de ti, em derradeiro  
esforço, de repente ou ordinário,  
o que em ti não és tu – teu prisioneiro  
cuja evasão liberta. O ser primário

que te farta as entranhas te abasteça  
de tua humanidade e desencarne.  
Ah que peso que tiras da cabeça!

Experimenta agora a mais profunda  
sensação do lirismo em tua carne:  
amassa teu poema e limpa a bunda.

Nesse poema forma e argumento se unem para alcançar o efeito poético desejado. Trata-se de uma das marcas da escrita de Cajazeira Ramos, como analisa Alexei Bueno (*apud* FONSECA, p. 20): “Luís Antonio reproduz na forma o mesmo processo do seu andamento, onde o coloquial atinge subitamente o estilo elevado, onde o satírico abre caminho ao trágico, onde o chulo redonda no filosófico, ou vice-versa, numa mobilidade que consegue ser barroca e clássica ao mesmo tempo”. Dessa maneira, um soneto, forma consagrada ao sublime ou ao invulgar, serve de moldura para o escárnio. O título que, igualmente, prepara o leitor, *a priori*, para algo puro, revela-se uma bravata. O primeiro verso já nos encaminha para o mais inesperado dos ambientes, onde o eu lírico ironiza sua própria imagem, ou melhor, sua imagem idealizada pelos outros, rebaixando simbolicamente o ato poético a uma necessidade suja e constrangedora, algo para se fazer no banheiro. Não mais nos guetos ou nas ruas enlameadas, pois o lugar reservado ao poeta e à poesia está cada vez mais estreito.

O eu lírico está a jogar também com o valor da poesia, agora completamente descartável e irremediavelmente dessacralizada, inclusive pelo próprio poeta, que, contudo, admite encontrar algum prazer em tal ofício solitário “cuja evasão liberta”.

A poesia como ato que liberta é justificativa e conclusão a que chega várias vezes o poeta, como se a liberdade validasse todo esforço poético. A interpretação que o poeta pode dar ao mundo – interior e exterior – nasce sempre no plano das possibilidades, uma vez que para a arte tudo é possível, nenhum assunto lhe é proibido. Por essa razão, a poesia e a literatura de modo geral já foram vistas como algo perigoso, capaz de influenciar as pessoas negativamente. Por outro lado, o artista tem essa liberdade de poder dizer sem limites, como coloca Tzvetan Todorov (2009, p. 80):

A literatura tem um papel particular a cumprir nesse caso: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que exercem sobre as teses formuladas de forma literal. As verdades desagradáveis – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica.

É apoiado nessa liberdade que Cajazeira Ramos escreve, mesmo quando se vale da metapoesia. Inclusive, quando, desacreditado de tudo, questiona a si e aos outros o motivo de ser da poesia, pois o poeta sempre decide por continuar. Como aponta Fonseca (2002, p. 32) “seus metapoemas geralmente são explicações ou respostas a si mesmo e ao leitor, confirmando uma tendência em toda sua obra. [...] E suas dúvidas o conduzem a um único caminho: o fazer poético, a integração do poético ao existencial”. Por isso, em se tratando de metapoesia, a reflexão acerca da ideia de liberdade recai sobre os aspectos formais e argumentativos de que o poeta dispõe para apresentar suas leituras e interpretações da vida. Afinal, tais aspectos identificam sua perspectiva em relação à realidade na qual se acha inserido, bem como trazem as marcas do seu contexto histórico. Esse processo reflexivo que vai do existencial ao metapoético está claramente retratado no soneto a seguir:

### **Alguma poesia na cinza das horas**

*Eu faço versos como quem chora  
um anjo torto, desses que vivem na sombra.*  
BANDEIRA/DRUMMOND

Eu faço versos como um anjo torto,

desses que vivem de mentir o certo:  
faço sinistro o que dissera destro  
e subo ao fundo do mais fundo poço.

Meu verso clama, clama mais, reclama  
desinfeliz (que ser feliz não basta),  
a agonizar uma rotina gasta,  
até pender na lassidão mais plana.

Meu verso encanta os mortos, como o sonho  
de ver no espelho seu olhar imerso  
em si – meu verso opaco é como um bronco.

Ah tolo desencontro a que me presto!  
Preso a laudas que se afundam no abandono,  
liberto-me ao encontro de outro verso.

A liberdade em Cajazeira Ramos se manifesta não só através do dizer, mas também através da estrutura, do corpo do poema que ele esculpe cuidadosamente, buscando dar forma ao significado. Em “Alguma poesia na cinza das horas” (RAMOS, 2007, p. 19), o poeta tece uma rede de intertextualidades explícita que funciona como chamariz para o leitor. Este é atraído, desde o título, para um ambiente aparentemente familiar. Isto é, Cajazeira Ramos convoca outras vozes poéticas para visitar sua escrita, mas logo avançamos com a leitura, ficam para trás as familiaridades que o poeta projeta burlescamente. Então, a originalidade imediatamente surge da atitude de reinvenção e ressignificação dos sentidos já criados, como interpreta Fonseca (2002, p. 21): “[...] a ironia, a inversão de sentidos e de propósitos, a paródia, o verso jocoso, as citações deformadas e infiéis mostram sua condição de doador de novos sentidos sintonizados com o nosso tempo, cuja lírica se caracteriza fundamentalmente pela pluralidade de linguagens”. Portanto, quando junta os versos de dois poetas diferentes e os coloca em modo de citação, na verdade está criando um texto à parte da estrutura do soneto, um texto que é seu. Daí emerge mais uma característica da poética contemporânea em Cajazeira Ramos: o emaranhamento de ideias e conceitos que constrói, como afirma ainda Fonseca,

Uma Babel verbal, espaço de reciclagem e de releitura [...],  
desarticulando a enciclopédia lógica, embaralhando seus sentidos  
compartimentados e atomizados. A partir disso, articula-os num  
discurso que responde à dita percepção pós-moderna da cultura, em

que todos os saberes se emaranham [...], mesmo os mais incompatíveis e contraditórios (*ibid.*, p. 26).

A facilidade com que trabalha a forma fixa do soneto, inevitavelmente chama nossa atenção, principalmente porque expressa a liberdade que o poeta tem de transitar entre vários estilos consagrados pela tradição, deslocando-os para a nossa contemporaneidade, para tratar das vivências e observações atuais. Dessa maneira, o poeta chega ao novo pela paródia – tanto textual quanto histórica –, transgredindo o conceito de novidade, pois acolher todos os estilos é conseqüentemente inovar. Por esse motivo não recusa nada: nem as formas, nem a métrica, nem a rima, o sentimento ou a falta de sentido. Não recusa o gracejo, a seriedade, nem o trabalho absurdo de esculpir palavras ao vento: “Meu verso clama, clama mais, reclama, / desinfeliz, (que ser feliz não basta), / a agonizar uma rotina gasta, / até pender na lassidão mais plana”.

O trabalho de criar e aperfeiçoar é pesadoso e exige repetição, como nos sugere a aliteração alcançada pela palavra “clama”, sua repetição intensificada “clama mais” e seu eco “reclama”. O ofício é “desinfeliz” porque a poesia agora é “uma rotina gasta”, capaz de encantar apenas aos mortos, porque para o poeta, seu verso ainda está em estado bruto, é “opaco” e “bronco”. No entanto, ao contrário do que se possa pensar, o poeta não almeja a perfeição como finalidade, como o ourives na labuta da jóia perfeita. Os idealistas parnasianos trabalhavam intensamente e fabricavam suas *chaves de ouro*. Cajazeira Ramos, por outro lado, se satisfaz no processo, sem sustentar a esperança do verso perfeito. É na caminhada que coloca seu objetivo, seguindo a mesma trajetória da filosofia pós-moderna de Richard Rorty, que, segundo Bauman (1998, p. 107), “se realiza em sua perpétua irrealização, e em fazer tais perguntas como em temer mais as respostas últimas do que recear a perspectiva de ficarem aquelas não respondidas”. É justamente a poética irrealizável que Cajazeira Ramos cultiva conscientemente e cuja busca, já o sabemos, o liberta: “Ah tolo desencontro a que me presto! / Preso a laudas que se afundam no abandono, / liberto-me ao encontro de outro verso”.

O labor inacabável e inútil de fazer poesia liberta o poeta da *práxis* cotidiana em que os objetivos imediatos das nossas tarefas encobrem o quão igualmente absurdos e inúteis são todos os esforços. Tudo nos leva ao mesmo ponto fatal e limitado da vida. Porém, enquanto a maioria de nós está inconsciente diante desse fato, o poeta segue carregando suas convicções amargas e libertadoras. Nesse sentido, reencontramos a

ideia de vitória absurda criada por Camus em relação à Sísifo (1989, p. 144). Cajazeira Ramos corroborando com esse pensamento descreve, em nota do livro *Mais que Sempre* (2007), sua vivência poética da seguinte maneira:

Há anos tento lapidar com cinzel rude esta pedra que se derribou em meu caminho, que me atraiu para seu campo magnético e cuja radiação me contaminou para sempre. Ela vai rolando para frente, arrastando-me consigo, meu farol e meu abismo, meu indulto, meu salvo-conduto e minha danação, minha pedra preciosa, minha alegria maior.

Cajazeira Ramos vai rolando sua pedra “rude” e “preciosa”, lapidando-a, dando-lhe diversas formas. Livre que é para criar qualquer coisa, transforma o mundo num ensaio, uma folha em branco, onde rabisca realidades e onde está condenado a penar livre, “irremediavelmente livre”, como em “Licença poética” (RAMOS, 2007, p. 45):

[...]

À minha volta o mundo é meu ensaio,  
um palco, um tiro-ao-alvo, um lenço branco  
em que beijo o sorriso ou cuspo o pranto,  
ao bel prazer do arbítrio, e me distraio.

Por onde começar? Mirando o céu?  
Atirando no breu? Tirando o véu?  
Condenado a ser livre! Livre como um biltre,

faço um soneto vil, sem peripécia,  
que termina do jeito que começa.  
Sou livre. Irremediavelmente livre.

A aproximação do mundo com um palco toca em outros pontos importantes da poética de Cajazeira Ramos como, por exemplo, a teatralização da vivência poética, fruto do fingimento criativo que Fernando Pessoa <sup>15</sup> consagrou na modernidade e cuja atitude representa a fragmentação do eu. Assim, Cajazeira Ramos multiplica as

---

<sup>15</sup> Como se sabe o poeta português Fernando Pessoa representou a fragmentação da consciência do homem moderno através dos heterônimos.

personalidades poéticas que expõem visões contraditórias e díspares sobre o mundo. Através desse recurso o poeta também reflete sobre o sentido da vida contemporânea, a existência social cada vez mais solitária e, conseqüentemente, a crise do sujeito pós-moderno. Examinaremos essas questões mais a fundo na próxima seção.

## 4.2 EXISTÊNCIA: SOLIDÃO E COMUNHÃO

A cultura pós-moderna se caracteriza, sobretudo pelo trânsito de discursos. Esses discursos visam menos apresentar novas verdades, do que diversificar o cenário intelectual, sem excluir nenhuma posição a respeito dos diversos temas. Cajazeira Ramos evidencia a polifonia contemporânea através das personagens que faz emergir das cenas poéticas, representando não apenas os pontos de vista possíveis em cada sujeito, como os paradoxos inerentes a eles.

Fonseca (2002, p. 23) observa que esse poeta “à distância da coxia, põe em cena diversos discursos que fundamentam determinadas concepções de mundo”. Os variados tons e as várias facetas por ele assumidas, o colocam em contato com um dos pontos mais debatidos e comentados da atualidade: a crise do sujeito pós-moderno, ou o descentramento do sujeito. Por isso, o poeta encarna muitas personalidades que em dados momentos se colocam em extremos opostos, com visões, à primeira vista, contraditórias, mas que Cajazeira Ramos coloca em viva coexistência e, por vezes, num mesmo poema.

Ao sustentar tal atitude, Cajazeira Ramos traz à tona as reflexões teóricas acerca do eu (*self*) e do sujeito social. Esse embate filosófico-emocional resulta, como observa Hall, “nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (2003. p. 46). Isso nos faz lembrar que o desabamento do conceito de ser como unidade é uma consequência sintomática de nossa época, em que todo conhecimento se torna passível de ser questionado (sobretudo o conhecimento que o indivíduo julgava ter de si mesmo) e toda definição-verdade aparece como construto de linguagem e tal como linguagem está vulnerável à desconstrução. Por isso, Anthony Giddens esclarece que a auto-identidade “não é algo simplesmente apresentado, como

resultado da continuidade do sistema da ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo” (2002, p. 54).

A sociedade em constante mutação, seus valores e os indivíduos que os elabora, por encontrarem-se completamente imersos em um caos discursivo, engendra o que David Harvey (1992, p. 56), lembrando Fredric Jameson, chamou de “concepção esquizofrênica da personalidade”, referindo-se à permanência do sujeito sob o efeito da descontinuidade temporal, dos paradoxos e contradições em relação a si e ao mundo.

Cajazeira Ramos parece está ciente dos efeitos que as lacunas conceituais provocam no indivíduo. Sabe que é inviável tentar restaurar a personalidade através de uma definição filosófico-científica do ser, pois, como afirmou Fonseca (*ibid.*, p. 22):

Para esse poeta o que cada indivíduo pensa que é não passa de uma representação ditada pela cultura e seus conteúdos (instituições, ideologia, ciência, arte, religião), bem como pela circunstância e pelo estado de ânimo, sendo passível de engano e de mistificação. O ser é uma ilusão, uma construção da/na cultura, e não um valor absoluto. O ser, enfim, é uma necessidade do indivíduo para manter uma visão equilibrada de si perante o mundo.

Assim, Cajazeira Ramos, na contramão da cultura, não utiliza a poesia como espaço para refletir sobre a identidade do ser, para se aventurar na busca do autoconhecimento. Está mais interessado em criticar os mergulhos da razão contemporânea tão dividida entre as novas ciências, cujo escopo é basicamente responder as seguintes perguntas: quem sou eu e quem é o outro? Mas, para a consciência poética de Cajazeira Ramos as respostas se mostram cada vez mais distantes ou cada vez mais carentes de lógica. Então, decide exibir sua ironia e brincar com as construções humanístico-rationais da cultura. É o que faz em “Mentira” (RAMOS, 2002, p. 41):

### **Mentira**

*Eu sou o caminho, a verdade, e a vida.*  
João 14:6

Eu sou capaz do infinito.  
Eu realizo o celestial.  
Eu ganho a vida num grito.

Eu grito meu manancial.

Desfaço-me em faces: mitos.  
Um mito oclui meu saber.  
Em mito, professo ritos  
e vejo o olhar de quem vê.

[...]

O título incorporado à citação bíblica ganha um novo sentido semântico e formal, desestabilizando o saber sagrado para evidenciar apenas o processo poético e linguístico que constitui todo mito. O eu lírico completamente sarcástico profetiza todas as “mentiras” das formulações de linguagem, principalmente aquelas formulações fundadas pela palavra poética e que deram origem a ritos, dogmas e crenças religiosas. Nesse contexto, Cajazeira Ramos põe em prática a ideia que Heidegger fazia do poeta e que é lembrada por Antonio Brasileiro (2002, p. 110). Segundo ele, “O filósofo vê no poeta aquele que dá existência real à linguagem” e “só a linguagem proporciona ao homem a verdadeira garantia de poder manter-se ante a *sinceridade* do existente. Apenas onde há linguagem há mundo” (*ibid.*, p. 110; grifo do autor).

Portanto, no poema “Mentira”, o eu lírico assume, através da linguagem, a voz de Deus, retornando à ideia do poeta como criador supremo e da linguagem como uma espécie de máscara, com a qual o poeta pode ser quem quiser <sup>16</sup>. Paz (1984, p. 73) aludindo às palavras de Nerval, afirmou que “Deus é um homem de outro Deus maior”, isto é, o homem enunciou Deus para Deus enunciar o mundo. O poeta se torna, por assim dizer, “capaz do infinito”, de realizar o celestial, nomear o inominável. A linguagem funda o mundo e pela linguagem também nos inventamos. Quando alguém pronunciou a palavra que se referia à imagem do homem, criou a primeira metáfora de nós mesmos. Ademais, como também afirmou Paz (*ibid.*, p. 98), “O mundo não é um conjunto de coisas mas de signos: o que denominamos coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança [...]”.

Se é assim, parece inconcebível ao poeta encontrar uma definição linear, imutável e satisfatória a respeito do ser misterioso, complexo e instável que somos. E,

---

<sup>16</sup> Baudelaire já dizia que o poeta podia ser ele mesmo e o outro, o que significa emprestar sua voz à alteridade.

se somos compostos por vários, como dizem as teorias modernas, então melhor seria evadir-se de si mesmo, pois parece que estamos condenados a conviver com os nossos estranhos. Por isso, o sujeito poético de “Angústia precipícia” (RAMOS, 2002, p. 69), deseja a solidão profunda de si mesmo, quer estar sem ser:

Como posso estar só, se estou sempre comigo?  
Minha ausência, a presença que tanto persigo.  
Quero estar só, sem mim, para não ter motivo  
de tentar escapar do desgosto em que vivo.

[...]

Queria a solidão, a mais rústica e absorta,  
como um coral num mar sem onda que o revolva.  
E eu, sem jeito, sem fim, consumindo a revolta.

Revolta que é de mim, de estar preso a mim mesmo,  
Como um coral num mar sem fim... E eu, sem desejo,  
sem revolta, sem nada que me traga apego.

O tom agora é melancólico e desalentado, saudoso de algo que nunca vivenciou: estar completamente só, isto é, estar esvaziado no sentido original da expressão, difundida pela doutrina Zen budista oriental que vai de encontro com o racionalismo do ocidente, como explica Žižek (2003, p. 106): “o objetivo da meditação Zen, é pelo contrário, o completo esvaziamento do Eu, a aceitação de que não existe Eu, nenhuma verdade interior a ser descoberta”.

A solidão sempre foi um dos temas universais da poesia como estado de espírito afeito e ligado à criação artística mais intensa. Com a modernidade, porém, a solidão passou de estética à realidade cotidiana, na qual as pessoas estão imersas, sempre se esbarrando, mas onde não há tempo disponível para se conhecerem, arrastadas que são pelo fluxo da vida moderna. A partir daí todos passam a carregar sua solidão coletivamente, permanecendo a sós em meio à multidão. Aliás, a solidão foi um dos temas centrais da poesia de Baudelaire que queria, como lembra Fonseca (2002, p. 23), “estar a sós com a turba e perscrutar seus gestos [...] nesse cenário, o poeta se torna um anônimo e despersonaliza-se para exprimir uma consciência plural”. Cajazeira Ramos compreende e sintetiza esse estado de solidão coletiva nos últimos versos de “A sós” (2002, p.52) : “Você e o mundo, solidão e comunhão”.

No entanto, a solidão expressa no poema transcrito acima, “Angústia precipícia”, tem muito mais a ver com a precariedade do eu como definição e com o desejo de assumir essa precariedade. O sujeito poético quer “a solidão, a mais rústica e absorta”, quer estar a sós com sua consciência limpa das imagens que temos de nós e que nos são fornecidas pelos outros na cultura do espelho. Afinal, se narciso não tivesse conhecido a imagem fabricada pelo espelho de águas, que ideia teria de si mesmo? E sem o espelho que são os outros, saberíamos quem somos? Talvez não. Mas, se o eu é uma construção cultural discursiva, até que ponto o discurso coincide com o ser discutido? Para o poeta jamais. Por isso, se deixa estar consumido por uma revolta metafísica: “Revolta que é de mim, de estar preso a mim mesmo, / como um coral num mar sem fim...”.

Cajazeira Ramos ainda reflete sobre a questão do eu como construção da/cultura em outros poemas. O tom do sujeito poético varia refletindo assim as fragmentações que a consciência do homem tem sofrido em relação a si mesmo. No poema “Leite das pedras” (RAMOS, 2002, p. 159), já se percebe pelo título que o eu lírico aposta em pura ironia para dizer o quanto quer escapar da busca de uma definição de si, pois além de se mostrar desinteressado nesse sentido, parece julgar ser impossível chegar a uma definição satisfatória. O poema diz assim:

Quem disse que na vida sou mais eu?  
Sou fantasia de ternura e mágoa,  
nostalgia assentada sobre pedras  
onde o vento reclama em utopia.  
Enfrento os desafios da dor-vida  
recolhendo os fragmentos de meu corpo.  
Refaço-me esperança e dor sem medo,  
sobre cacos do espelho misterioso.

Alma d’água vazia, dor sem cura,  
serpenteio nas várzeas incendiadas,  
rio aflito nos olhos refletido.

[...]

No poema que lemos acima o eu lírico firma e reafirma seu ponto de vista, ou melhor, a sua falta de ponto de vista a respeito da constituição do eu, desafiando ironicamente uma das questões básicas da cultura atual e indaga já afirmando: “Quem disse que na vida sou mais eu? / Sou fantasia de ternura e mágoa”. O segundo verso

confirma a ideia do eu como invenção fantasiosa, emocionalmente afetada pela memória que cada um traz: “nostalgia assentada sobre pedras”, e pela narrativa utópica que criamos para dar conta das lacunas dessa memória: “onde o vento reclama utopia”. Contudo, viver é tirar “Leite das pedras”, diz o eu lírico que reproduz semanticamente essa ideia com o neologismo que cria para representar sua impressão de estar no mundo: “dor-vida”, viver é enfrentar desafios. Portanto, ao se autoconstituir com os elementos fantasia, mágoa, nostalgia e utopia, também se sente fragmentado de uma outra maneira. Seus fragmentos não são pedaços de vários *eus* que existem independentes de sua vontade, mas são fragmentos de invenções conscientes.

No entanto, não é a partir de si que o eu lírico se refaz ou se inventa, mas a partir de “cacos do espelho misterioso”, isto é, dos fragmentos que são também os outros, em que nos encontramos diversamente refletidos. Daí o sujeito poético desabafar: “Alma d’água vazia, dor sem cura”, pois a alma permanecerá fluida como água e vazia de verdades, disfarçada em um “rio aflito”, enigmático rio/ riso, “nos olhos refletidos”.

Todavia, a construção do eu como consciência partida, multifacetada, não é o único foco da poesia existencialista de Cajazeira Ramos. Ao analisar o contexto cultural em que se insere, o poeta traz à tona outro elemento discursivo da pós-modernidade: O niilismo. A postura niilista que aparece agora em todos os níveis, principalmente na literatura, para o poeta corresponde a esse espaço aberto em que nos encontramos, em que tantas ideias circulam ao mesmo tempo como possibilidades do real e em que postular ou afirmar qualquer coisa pode soar ingênuo e ultrapassado. Daí, o niilismo atual nascer de maneira inversamente proporcional ao conceito tradicional da palavra, ou seja, hoje não é a descrença absoluta que reduz o mundo a nada<sup>17</sup>. Antes, é justamente a confluência de todos os saberes que se misturam e levam a uma babel verbal nadificante, além da sensação de que não há mais o que dizer, de que tudo já foi dito e contradito. É o que denuncia “Sofisma pós-socrático” (RAMOS, 2002, P. 240):

### **Sofisma pós-socrático**

*Alcebiades: “E tu, Sócrates,  
se eu mentir, desdize-me!”  
Platão*

Amor? Virtude? Princípios?

---

<sup>17</sup> Conforme consta no *Dicionário Gama Kuri da Língua Portuguesa*, de Adriano da gama Kuri. São Paulo: FTD, 2002.

Ninguém ama ou é amado.  
Não há mestres, nem discípulos,  
nem o que ser ensinado.

Nada se oculta no corpo:  
a alma é feita de carne e osso.  
Transparece de si, no outro,  
só eco, de fora ao oco.

As graças são tão graciosas  
e fortuitas, e não são  
dádivas, por duvidosas.

Na *res* pública do rei  
nu, o poeta sem perdão  
à lei, é fora da lei.

A voz que fala nesse soneto é novamente irônica e inquiridora. Trabalha sua visão crítica através dos jogos de palavras e sentidos. O título nos remete a uma afirmação falsa: “sofisma” e atual: “pós-socrático”, já que o prefixo *pós* nos remete a contemporaneidade e socrático a Sócrates que tentava chegar à verdade a partir do questionamento. Dialeticamente, a citação convoca Platão que buscava a definição ideal de verdade. Mas, na pós-modernidade sabemos que não é possível achar definições ou conceitos ideais. Se é assim, então quais são os valores pós-modernos? O poeta responde: “Amor? Virtude? Princípios? / Ninguém ama ou é amado. / Não há mestres, nem discípulos, / nem o que ser ensinado”.

Conforme sinalizamos, o poema é o jogo crítico do panorama discursivo atual. A reinvenção constante do que a modernidade fomentou deixou um legado de superficialidade, pois tudo precisa ser reelaborado rapidamente para acompanhar o ritmo pós-moderno de ser. Com o alto nível tecnológico e com a cultura imagético-virtual se tornando cada vez mais familiar em nossas vidas, em que o mundo está a um *clik* de distância, pensar grandes causas ideológicas parece uma literal perda de tempo. O grande desafio está na reinvenção contínua de nós mesmos, como comenta Žižek (2003, p. 104-105), ao analisar a degradação das causas políticas mundiais:

E o mesmo não se aplica ao desprezo pós-moderno pelas grandes causas ideológicas – pela noção de que, em nossa era pós-ideológica, em vez de tentar mudar o mundo, deveríamos reinventar a nós

mesmos, todo o nosso universo, engajando-nos em novas formas (sexuais, espirituais, estéticas...) de práticas subversivas?

É nessa esfera que o sentido de individualidade tem se perdido na hipervisibilidade midiática que uniformiza os comportamentos e torna a privacidade quase impossível, como ainda coloca Žižek (*ibid.*, p. 105): “Fuga para privacidade hoje significa adotar as fórmulas de autenticidade privadas propagadas pela indústria cultural recente – desde lições do iluminamento espiritual, a última mania cultural e outras modas, até atividades físicas da corrida e do fisiculturismo”.

Essa atmosfera traz a sensação de que nada é ocultável e tudo está na superfície, como revela a voz poética: “Nada se oculta no corpo: / a alma é feita de carne e osso”. A cultura global da aparência perfeita quer representar através de imagens até a alma, ou seja, o interior das pessoas, na busca de uma subjetividade que seja universalmente aceita. No entanto, ironicamente, cada vez mais somos levados a crer que nada existe para além do visível, pois “Transparece de si, no outro, só eco, de fora ao oco”. As pessoas como eco do Outro que a cultura pós-moderna tenta dar vida e contornos, partindo da lógica de que aceitando e conhecendo a alteridade iremos conhecer a nós mesmos. Por isso, contraditoriamente, os discursos sociais e culturais há algum tempo têm carregado a bandeira da diversidade como opção para uma coexistência culturalmente harmônica, mas até que ponto a globalização permite a diversidade? É Žižek (*ibid.*, p. 106) quem novamente responde de forma contundente: “[...] a resposta correta às nossas dúvidas pós-modernas acerca da existência do grande Outro é que é o próprio sujeito que não existe”, ou, por outro lado, que o sujeito só existe enquanto multiplicidade.

O quadro contextual pós-moderno é mesmo composto de paradoxos discursivos e comportamentais: somos constituídos de vários *eus*, mas, ao mesmo tempo, somos guiados a agir de maneira mais ou menos igual dentro de nossa variedade. Berman (2007, p. 21) já afirmou, analisando a modernidade, que “ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições”. A pós-modernidade reforça as cores desses paradoxos e contradições, onde, para o poeta, as “As graças são tão graciosas / e fortuitas, e não são / dádivas, por duvidosas”.

Nesse espaço o poeta sobrevive esgueirando-se entre as normas e acordos sociais que não contemplam a poesia como produção cultural que esteja no centro desse

contexto. Principalmente porque todo processo cultural atual precisa estar estritamente ligado ao mercado de consumo rápido e de grande demanda. Então, em sua criação que vai, nesse sentido, contra a cultura, “Na *res pública* do rei / nu, o poeta sem perdão / à lei, é fora da lei”.

É justamente essa situação de exclusão sócio-cultural que Cajazeira Ramos ironiza em “Livro” (RAMOS, 2002, p. 47). Afinal, mesmo à margem da “*res pública*”, não tem como se desvencilhar do sistema que o rejeita e ao mesmo tempo o aprisiona. A saída talvez estivesse em negociar seus versos para, economicamente, fazer parte do cenário cultural em evidência:

Poesia, diz-se, é presente,  
mas quero vender meus versos.  
Eu merco meu poema a preço  
De banana ou de dinamite,

banana de dinamite,  
a dez ou vinte trocados.

[...]

O eu lírico reivindicar um espaço econômico para a poesia é uma maneira irônica de apontar para o deslocamento do ofício poético na chamada cultura de massa que, a saber, segundo Antonio Brasileiro (2002, p. 131), é a “*adaptação do indivíduo ao comportamento vulgar*” que “*vai dispô-lo inevitavelmente ao espírito de massa; os fatos e as soluções, servidos às pessoas de forma a ser engolidos inteiros [...]*”. Por isso a poesia encontra-se cada vez mais isolada da massa e o poeta cada vez mais certo de sua individualidade já que poesia é entre outras coisas uma maneira de organizar as questões que permeiam o fato de ser humano. Não achar ou oferecer repostas, mas antes, formular infinitas perguntas a respeito de tudo.

Essa referida individualidade é dolorida para os poetas, contudo, como afirma Antonio Brasileiro (*ibid.*, p. 130) lembrando Nietzsche: “*Se há tragédia, não é para eles: são os outros que perdem. A dor do artista que cria, quando sua flauta ressoa e ninguém dança, é a da espécie: o som frustrado volta à matriz já novamente abarrotada e não encontra espaço ou eco*” (Grifo do autor). Essa situação se torna mote para outro poema em que o escárnio e o tom crítico fazem da poesia nesses tempos uma “*Apelação*” (RAMOS, 2002, p. 135):

## Apelação

*De tanto ver triunfar as nulidades...*

Rui Barbosa

Melancia amarrada no pescoço,  
pintei a bunda de vermelho e fui...  
Embora quem me visse risse um pouco,  
faltaram palma e vaia a que fiz jus.

Essa gente insensível nem me nota!  
Sou como um zero à esquerda, sem valor.  
Mas deixe estar, ingratição! Não dou  
bola ao azar, que o mundo dá mil voltas.

Meu sucesso fugiu por entre os dedos,  
a derrota sorriu meio amarelo,  
mas a vida seguiu seu rumo em frente.

Não dou ponto sem nó: depois da queda,  
sacudo o pó e mando tudo à merda,  
inconstitucionalissimamente.

Fazer poesia hoje é apelar. Mas para quem? Talvez para o bom senso, talvez para si próprio ou, talvez, para a própria poesia porque, para além dela, só se vê “triunfar nulidades...”, como diz a citação de Rui Barbosa. E o poeta tentando se fazer ver é como um triste e velho *clown*, já incapaz de arrancar risos ou vaias, simplesmente passa quase despercebido, pensando consigo: “Essa gente insensível nem me nota! / Sou como um zero à esquerda sem valor”. Assim o eu lírico se coloca em situação ridícula em que apenas o seu olhar incide sobre si.

Cajazeira Ramos não sustenta essa reflexão apenas com o que diz, mas da forma como diz, isto é, a linguagem escolhida é coloquial para colocar o fazer poético no meio da rua, atirada dentro de um soneto. Os vários ditados populares é que agora lhe servem para construir seus versos, em uma tentativa de aproximar seu ofício do povo, afinal diz o eu lírico “não dou ponto sem nó”. Porém, o poeta segue com sua poesia tal como um trambolho, uma “melancia amarrada no pescoço”, desajeitado no meio da multidão. Tudo porque “a vida seguiu seu rumo em frente”, cheia de normas inviáveis e burocracias sem sentido. A isto o poeta prefere continuar com sua “parva” ocupação, “Inconstitucionalissimamente”.

A sociedade que isola o poeta e a poesia não sai incólume do confronto. Ela é constantemente alvo de seu olhar altamente crítico e sarcástico. E ao fazê-lo, o poeta não se alia a nenhum esquema programado ou a qualquer ideologia preexistente, a não ser sua observação e vivência próprias, até porque nenhuma formulação cultural está resguardada de ser desconstruída ou desnudada em suas falhas. No dizer de Fonseca, em Cajazeira Ramos,

A crítica surge [...] extraindo as questões nos detalhes do viver cotidiano, das instituições e da cultura, sentidos que o poeta capta e trabalha como matéria da lírica. Assim, as imagens do social comparecem nos poemas codificadas, antes de mais nada, como exercício de poesia. (FONSECA, 2002, p. 25)

E é exatamente o contexto cultural em que se vê inserido e todas as instituições emblemáticas desse contexto que não lhe passam despercebidos. Ainda mais porque o ambiente atual insiste em isolar o poeta e a poesia dos focos de cultura.

Então, em Cajazeira Ramos recorrem análises a respeito dos valores formulados, aceitos e constantemente alimentados em nossa contemporaneidade. Geralmente, suas conclusões ou comentários são tecidos em tom ácido de humor ríspido, capaz de intimidar qualquer contra-argumento. É o que se constata em “Hino à patroa” (RAMOS, 2002, P. 107):

Pátria raimunda, que te julgas bela,  
família e forte, sendo só gostosa,  
mundana e instável. Minha pátria amada,  
quero-te eterna, entanto és descartável.

Qual Rapunzel em torre de sapé,  
moura-torta de areias movediças,  
pátria brejeira, em que brejões a vaca,  
sonhando alfafa, come tiririca?

Ó pátria amada, idolatrada, salva,  
enquanto há tempo, teus anéis de lata,  
pois já levaram o ouro com teus dedos.

Oh pátria burra, bufa, esquizofrênica:  
tresloucada, em famélica demência,  
comes melecas tão carnavalescas.

O título do soneto é puro pastiche. O efeito imediato é produzido pelo recurso irônico que promete um de Hino – canto de louvor e honra – à patroa, referência machista coloquial ao gênero feminino. Contudo, não é o que temos. O texto poético nesse caso revela-se mais uma cantiga de escárnio que canta a imagem da pátria desmoralizada: “Pátria Raimunda, que te julgas bela, / família e forte, sendo só gostosa, / mundana e instável”. O sujeito poético feminiliza a imagem da construção discursiva que representa a pátria e que agora aparece completamente ridicularizada, objetificada e vitimada pelas identidades e referências tão superficiais quanto preconceituosas. Essas rotulações se misturam e se confundem como um borrão na ideia do todo uniforme que se idealiza. O eu lírico então descreve o que vê: “Oh pátria burra, bufa, esquizofrênica”, a pátria perdida entre suas raízes desenraizadas e cheia de ecos. Assim, ao mesmo tempo em que persegue o progresso e um lugar ao sol do desenvolvimento, a sociedade se mostra provinciana, presa a velhos padrões, tal qual “Rapunzel em torre de sapé, / moura-torta de areias movediças”.

Que tesouro restou à pátria e à sociedade atual quando, há muito, levaram seu ouro? Brada a voz do poeta para que ao menos salvemos os “teus anéis de lata”. Mas a tarefa parece irrealizável, pois a pátria “tresloucada” encontra-se em “famélica demência” e se distrai comendo “melecas tão carnavalescas”.

Como sabemos, até as mais aparentes ingênuas distrações tem por objetivo aliviar o peso de uma vida de repetições, de tarefas que por mais trabalhosas e elaboradas recaem no sem sentido e no absurdo, inclusive fazer poesia. Porém o poeta sabe que se trata de *inutilidades* distintas, pois, como já percebemos, é uma questão de consciência. A vida cotidiana é representada por Cajazeira Ramos como uma sucessão de atos que se repetem diariamente enquanto o tempo vai sendo consumido pelo passar dos dias.

Os filósofos e poetas modernos que perceberam o absurdo de viver programaticamente para a morte inevitável, criaram, segundo Todorov, duas possibilidades estéticas de representação. Após a Primeira Guerra Mundial e suas consequências, ou havia a “preocupação de colocar a arte a serviço de um projeto utópico, o da fabricação de uma sociedade inteiramente nova e de um homem novo” (TODOROV, 2009, p. 69), o que impunha à arte a submissão aos objetivos políticos do momento; ou então, iniciava-se através da arte um embate a “essa usurpação da autonomia do indivíduo, afirmando-se que a arte e a literatura não mantêm nenhuma ligação significativa com o mundo” (*ibid.*, p. 70).

No entanto, o niilismo que pode aparecer na poesia de Cajazeira Ramos não nega o mundo nem prega uma ruptura com a realidade observável; pelo contrário, representa e expressa as suas impressões dessa mesma realidade. Ademais, nenhuma arte pode estar totalmente desligada dos contextos social e histórico em que nasce. Mesmo quando se apresenta inteiramente diversa a esses contextos é deles que parte para a outra margem da diferença. Por outro lado, quando Cajazeira Ramos decide lançar seu olhar lírico sobre a vida (social e individual), quase sempre percebe e encontra o absurdo e as inutilidades como ponto de chegada ou partida. No caso do poema “Soneto patético” (RAMOS, 2002, p. 57) o poeta representa a vida cotidiana como uma sucessão de dias repletos de vazio. Vamos a ele:

Acordo para um mundo novo no jornal.  
Notícias junto ao hálito acre da manhã.  
Espreguiçadamente explode a realidade.  
O sonho se desfaz nas cores do papel.

Refaço o mundo no exercício matinal.  
Lavo os dentes, sorrio, a vida fica sã.  
Precipito-me às ruas e ganho a cidade.  
No trabalho, o refúgio. Da paz desce o véu.

As horas vão, a tarde cinza fica escura.  
O dia chega compassadamente ao fim.  
A vida, que gritava, agora só murmura.

Tranco-me em casa. O mundo sangra na TV.  
O sangue do meu sangue esvai-se, e durmo enfim.  
E não sei quem te viu. E não sei quem me vê.

“Soneto patético” é a descrição e a enumeração de atos pateticamente realizados pelos dias a fio. O eu lírico representa a condição de milhares de pessoas que executam os mesmos gestos todos os dias, sabe-se lá por quanto tempo da sua vida. Mas ao contrário de Antoine Roquetin, protagonista de Sartre, o sujeito do poema não vai dar com o absurdo depois de refletir e concluir que nenhum esforço encontra justificativa. Para o eu lírico os dias começam absurdos porque terminam e tornam a começar da mesma maneira, e que, como dizem os versos da poeta Idea Vilariño sobre

cada tarde que passa <sup>18</sup>: “mais uma” é “menos uma”, ou seja, mais um dia é menos um dia.

Assim, a consciência do sujeito poético se manifesta através do resumo de seu cotidiano desde o acordar, em que afirma ironicamente: “Acordo para um dia novo no jornal”. Porém, na verdade, os dias para ele nada têm de novo e na segunda estrofe reconhece a rotina ordinária que se repete: “Refaço o mundo no exercício matinal”. E “Lavo os dentes, sorrio, a vida fica sã”. O que lemos é quase a narrativa de um rito de reiniciação de tudo que ele e nós conhecemos. Então o eu lírico continua: “Precipito-me às ruas e ganho a cidade. / No trabalho, o refúgio”. A rotina é para o sujeito poético um refúgio, uma tentativa de aliviar a angústia de saber que a vida escorre por entre os dedos do tempo. Mas, as horas impiedosamente marcham para frente e “O dia chega compassadamente ao fim”. Esse momento deve ser o mesmo em que Sísifo chega, enfim, ao topo da montanha, enquanto o ser pós-moderno, com a falsa sensação de dever cumprido, se prepara para ver sua rocha despencar novamente... A angústia do sujeito poético persiste e ele a expressa: “O sangue do meu sangue esvai-se, durmo enfim”.

Confuso, ele se vê vencido pelo cansaço e dorme. Aí, o ato de dormir pode ser entendido como única forma de descanso, de escapar dos pensamentos e sentimentos que o oprimem, ou, ainda, como mais uma forma de perder tempo. Embalado por essas questões, o eu lírico deixa ecoar para além do texto o que existe de patético na postura de seguir correndo atrás do ritmo da vida que, quanto mais frenético, mais coloca o indivíduo em uma posição de isolamento frustrante. Essa situação não dispõe de tempo para qualquer atitude de contemplação, nem em relação ao outro e nem em relação a si mesmo, daí o poema termina com um comentário que parece guardar todo absurdo de se viver assim. Ao final o dia o sujeito tem apenas uma certeza: “não sei quem te viu. E não sei quem me vê”.

Cajazeira Ramos reflete a vida cotidiana atual como uma espécie de farsa, como a representação menor do que poderia ser de fato a vida. A velocidade vertiginosa dos dias e das horas transforma as imagens e as paisagens em espectros disformes. Nesse sentido, para o poeta a vida, mais do que do que a vivência propriamente dita, passa a ser uma ideia perseguida como uma “Miragem”, título de outro poema (2002, p.

---

<sup>18</sup> Os versos são do poema “Cada Tarde” do livro *Noturno e outros poemas* (1954), da poeta paraguaia Idea Vilariño. Eis o poema completo: “Cada tarde que finda / formosamente morre / e cada um / cada um? / admira a formosura e sabe / sabe? / que é mais uma que morre / mais uma que se perde / mais uma que é nunca / mais uma / menos uma”.

222) em que Cajazeira Ramos analisa não só a falta de sentido da vida, mas também o fato de essa vida sem sentido nos levar à uma única e rápida certeza: a morte. Entretanto, o poeta não trata o tema com dramaticidade exacerbada, antes desloca o assunto para o plano da naturalidade e da aceitação como observa Fonseca (2002, p. 24): “Viver é, no limite, preparar-se para a morte. Neste poeta a visão da finitude, com a sua consciência de sua irresistível fatalidade, leva-o a assumir a ironia como forma de distanciamento, regulando o teor de subjetividade que envolve o lirismo inerente ao tema”. Esse comportamento poético serve de base para o já referido poema “Miragem”:

Aquém dos sonhos, a vida,  
sem pé nem cabeça, arrasta  
seu passo manco, na dança  
do rabo da lagartixa.

Aparição sem surpresa,  
susto sem susto, só susto  
dessiso, no surdo absurdo  
de ser sem ser, ser deserta.

Desatino datado incerto,  
traz, por virtude de berço,  
um grito no sangue: morte.

Ah, vida, vem num só golpe,  
dispõe de si sem aviso  
e acaba sem nem ter sido.

A bravata do poema rebaixa a vida que fica muito aquém dos sonhos: “Aquém dos sonhos, a vida / sem pé nem cabeça, arrasta / seu passo manco, na dança / do rabo da lagartixa”. As rimas toantes e a ideia semântica criada pelas palavras *arrasta*, *passo*, *manco*, *dança*, *rabo* e *lagartixa* dão ao poema um tom de cantiga, como se o poeta estivesse a cantarolar o absurdo da vida.

A partir da segunda estrofe, o eu lírico passa para um tom mais profundo, embora não deixe de lado a ironia. Define a vida como um susto, visto que para ele sua brevidade é absurda. Faz a vida parecer uma miragem como o próprio título sugere ou uma “Aparição sem surpresa, / susto sem susto, só susto / dessiso no absurdo, / de ser sem ser, ser deserta”. Além disso, a voz poética proclama a vida um “desatino datado e incerto”, já que caminha para a morte trazendo no significado e no significante um

paradoxo. A última estrofe soa como justificativa para o paradoxo, pois é certo que não há tempo para definir a vida, afinal ela “Dispõe de si sem aviso, / e acaba sem nem ter sido”.

O absurdo ainda tematiza mais um poema de Cajazeira Ramos. Agora, de maneira mais geral, a vida aparece como uma “Gestão inconcebível” (RAMOS, 2002, p. 110):

“O sono acabou”, diz-que-diz do poeta urbano,  
ecoou de boca em boca, mãos, olhos, ouvidos,  
e há anos ninguém dorme sem um boato, e corre  
todo o mundo: “Viver não faz qualquer sentido.”

Havia um velho espelho dentre os meus pertences  
que dizia a verdade, sem falar que um dia  
viver seria igual à onda que falece  
debaixo da espumante impossibilidade.

Vida! Cozida em fogo brando em tantos fornos,  
numa explosão de verbos, sêmens, leites, suores,  
servidos pelas bocas, sexos, seios, poros.

Donde querer então reter o vil vernáculo  
desde as guerras de Homero aos amores de Safo,  
hein, tradutor das orações intraduzíveis?

A vida é uma gestão inconcebível, sobretudo para o poeta, cuja voz aparece banalizada, “diz-que-diz do poeta urbano” ou boato, quando tenta alertar de que “O sono acabou”, isto é, que “Viver não faz nenhum sentido”. E o que mais pode dizer o poeta, que já não pode repetir as antigas verdades guardadas agora dentre seus pertences, sem que elas pareçam meras ingenuidades quixotecas? Aquelas verdades proferidas pelas vozes utópicas, estão soterradas pela história. Essas vozes diziam muitas coisas menos que “Viver seria igual à onda que falece / debaixo da espumante impossibilidade”.

Porém, o que fazer com essa convicção? Que efeito pode ela provocar se a vida está sendo constantemente “Cozida em fogo brando em tantos fornos, / numa explosão de verbos, sêmens, leites, suores, / servidos pelas bocas, sexos, seios, poros”? Ora, a voz do poeta é sugada e consumida pela profusão de discursos e pela vivência carnal, visual, sensorial, enfim, que explode nas mil imagens por segundo e na luminosidade

exacerbada que nos invade ininterruptamente. E esse bombardeio de luzes muitas vezes acaba por provocar a cegueira branca, metáfora criada por José Saramago <sup>19</sup> para simbolizar a cultura quase patológica do visual-material e do pouco pensar.

Diante de tal estado de coisas o poeta se encontra perdido, alvo de tantas desfeitas, que resolve indagar ironicamente a si mesmo e aos seus pares: “Donde querer então reter o vil vernáculo / desde as guerras de Homero aos amores de Safo, hein, tradutor das orações intraduzíveis?”. Ou seja, para que querer reter a palavra poética vista como tão vil e tão antiga quanto as guerras de Homero e os amores de Safo no contexto atual? E, como golpe final, o eu lírico desfere sobre a imagem idealizada do poeta o profundo epíteto de “Tradutor das traduções intraduzíveis”, escarnecendo impiedosamente dessa figura, que agora vaga em um contexto muito adverso a tais profundidades.

A existência do poeta, nesse sentido, se torna mais individual que a de qualquer outro indivíduo, pois ele está sozinho em seu ofício. Essa individualidade nos leva de volta ao tema da solidão que não é somente a do homem perdido na turba, mas a do artista que não encontra nessa multidão muitos dispostos a ouvi-lo, mesmo que sua voz capte algo de universal. Antonio Brasileiro vê no fato de os poetas serem pouco ouvidos um descompasso, causado, segundo ele, pela “coisificação do mundo” (BRASILEIRO, 2002, p. 124). E se o mundo é coisificado, nós que pertencemos ao mundo não saímos ilesos desse processo. Por isso, Antonio Brasileiro nos diz implacável: “E que sabemos de nós mesmos? Quase nada: também somos objetos. Do ponto de vista dos poetas, tristes objetos. Na sua solidão, o poema é o testemunho mais fidedigno dos descabros” (*ibid.*, p. 124-125). É justamente por estar cômico dos descabros humanos que o poeta defende e cultiva essa individualidade apesar de ser pesarosa. É o que defende Brasileiro lembrando Adorno: “Somente a pouquíssimos seres humanos [...] foi dado captar o universal no mergulho em si mesmos. Os poetas, esses privilegiados, *mestres da livre expressão de si mesmos*, enfrentam naturalmente todas as adversidades decorrentes da defesa dessa individualidade diante dos *outros*” (*ibid.*, p. 125; grifos do autor).

Dessa forma, a poesia tornou-se um ato a ser executado (pelo poeta e pelo possível leitor) na mais plena solidão, como aprendizado individual no qual cada homem é capaz de reconhecer sua própria voz e a de seus semelhantes. A poesia está

---

<sup>19</sup> Estamos nos referindo ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, do escritor português José Saramago, de 1995.

sempre à espera de alguém que mergulhe, através dela, em si mesmo. Quem sabe alguém que, em um dia qualquer, andando pela rua, se dê conta de que no fundo todo homem está sozinho, mesmo estando rodeado de pessoas. Adorno afirma que “Só entende aquilo que o poema diz quem escuta na solidão a voz da humanidade” (1980, p. 194). Cajazeira Ramos também adverte através de sua escrita poética: para cair em estado de poesia é preciso estar “A sós” (RAMOS, 2002, p. 52):

Não leia agora. Aguarde  
a solidão tomar conta de você.  
Deixe que tudo se cale, o silêncio  
nascendo de dentro, mudando tudo,  
deixando o mundo mudo. Quietos,  
atentos, abertos, isentos, perceba-se  
no centro. À margem, o Universo  
flui em seu derredor, à sua vontade,  
que o dirige e o transforma, sempre.

Você é o centro não?

No entanto, distante, veja tudo  
ao contrário e veja o mundo  
girando continuamente... Sem você,  
o mundo segue, tudo acontece,  
moldando os quadros de sua atuação.

Você e o mundo, solidão e comunhão.

No poema “A sós”, Cajazeira Ramos sinaliza para a relação familiar que há entre poesia e solidão; por isso, orienta: “Não leia agora. Aguarde / a solidão tomar conta de você”. Talvez porque a solidão seja o único espaço onde caiba a poesia em sua plenitude. Nesse poema, a poesia aparece como um universo à parte e paralelo, lugar do qual se pode vislumbrar todas as possibilidades que a vida cotidiana nega, com seu ritmo alucinado, seus barulhos e ruídos.

O mundo da poesia, nos diz o poeta, é outro, “Quietos, atentos, abertos, isentos”, onde se pode estar no centro. Não é um mundo completamente dissociado do mundo real (empírico), mas é como se fosse o outro lado do espelho de onde nascem as imagens que conhecemos. A poesia subverte a ordem das coisas deixando o Universo (ao que nos achamos pertencentes) “à margem”, fluindo segundo a vontade da poesia

que “o dirige e o transforma, sempre”, colocando em movimento a ideia de Paz (1984, p. 86): “Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o”, ou “O poema é o dobre do universo” (*ibid.*, p. 98).

Ao mesmo tempo, o poeta nos convida a olhar à distância para o universo em que pensamos estar inseridos, sim, porque como afirma Antonio Brasileiro (2002, p. 153) “Dizer que *estamos* no mundo é também dizer que *pensamos estar* no mundo” ou “a realidade é aquilo que se diz. Para os poetas, o que se escreve” (*ibid.*, p. 150). E ao olhar “ao contrário”, através da poesia, pode-se ver que o mundo, essa criação magnífica, continua a existir, a seguir seu ritmo, ainda que um ou muitos de nós simplesmente pare ou siga em um ritmo contrário. Nesse pretendido momento, o poeta e o possível leitor se aproximam pela consciência de sua solidão, pois a contemplação mais do que nunca vai contra a expectativa dos tempos atuais e se torna, cada vez mais, um ato solitário, sintetizado pelo último verso: “Você e o mundo, solidão e comunhão”.

Na maior parte da observação do poeta, estar no mundo significa mais solidão do que comunhão no sentido cristão da palavra, ou melhor, a comunhão possível é aquela alcançada através da solidão, mas essa é uma comunhão silenciosa. Um silêncio digno de ser quebrado apenas pela voz da poesia; afinal, Antonio Brasileiro (2002, p. 133) afirmou que “a poesia é uma forma sonora do silêncio”. Então, poderia haver forma mais adequada para falar sobre a solidão e o silêncio do homem-poeta e da própria poesia? Contudo, o silêncio tantas vezes desejado como a um oásis em nosso tempo, também pode dar voz à solidão tornando-a eloquente em sua argumentação incômoda e irrefutável. Cajazeira Ramos cristalizou um desses momentos em “Soneto só” (2002, p. 59):

Só mesmo, em plena madrugada insone,  
a companhia fiel do criado-mudo,  
de onde um resto de chá, amargo e frio,  
dá testemunho à indigestão de tudo.  
A imposição do guarda-roupa embute,  
por um momento, na vontade, em meio  
às diferentes vestes, um desejo  
de sair – mas é só um mero anseio.

[...]

E a tela escura da TV reflete,  
desantennada, desligada e inerte,  
a imagem chã, sem cor, da solidão.

O título “soneto só” carrega a solidão de todas as coisas, inclusive a do poema que está só e expõe a solidão de um eu lírico cujo solipsismo é cultivado a contragosto, imposto, do qual tenta ora aceitar, ora fugir, mostrando-se instável ante a sua condição. Esse comportamento é expresso pela ambígua palavra *mesmo* no primeiro verso: “Só mesmo, em plena madrugada insone”. O estado de solidão é intensificado pela imobilidade dos irônicos móveis, únicas testemunhas do seu agônico mal-estar, e que apenas fitam sem nada dizer como se quisessem manter sua solidão intocadamente amarga: “a companhia fiel do criado-mudo, / de onde um resto de chá, amargo e frio, / dá testemunho à indigestão de tudo”.

A posição emocionalmente paradoxal de fuga e aceitação aparece mais explicitamente já na segunda estrofe, quando o eu lírico por um momento é impulsionado a sair, isto é, a buscar uma maneira de quebrar ou pelo menos burlar a solidão: “A imposição do guarda-roupa embute, / por um momento, na vontade, em meio / às diferentes vestes, um desejo / de sair”. Porém, logo explica que se trata “só de um mero anseio”, pois sabe que qualquer fuga seria temporária, ilusória e depois das luzes piscantes das ruas, restaria “a imagem chã e sem cor da solidão”.

#### 4.3 AMOR: A PRESENÇA DA AUSÊNCIA E OUTRAS EXPERIÊNCIAS

As vivências pós-modernas modificaram a percepção do outro e do eu, dividido basicamente entre indivíduo e sujeito social. A racionalização da subjetividade que se instaurou no final do século XIX para dar suporte às sociedades científicas e industrializadas, começou a abalar a ideia de emoção e a dinâmica dos relacionamentos. Consequentemente, muda-se também a perspectiva do ato amoroso, ou seja, o modo como o amor era definido e representado. Essa mudança também ocupa as reflexões líricas de Cajazeira Ramos. Nesse poeta, o amor aparece como mais uma oportunidade de questionamento, de trazer à baila as vivências contemporâneas e a partir delas, suas próprias possibilidades semânticas.

Sabemos que, com a modernidade, o amor desceu do plano das ideias para incendiar os corpos. Era a execução do desejo e a representação palpável do amor que desafiava a razão. Na pós-modernidade, esse embate da razão com a emoção sobrevive

como legado moderno, que coloca o sujeito na busca por um estado amoroso intelectualmente compreensível. Esse jogo razão/emoção figura em Cajazeira Ramos como uma eterna disputa na qual a emoção escapa por entre as frestas da racionalidade, limitando-a a questionamentos quase retóricos, como atesta o emblemático poema “Amor” (RAMOS, 2002, p. 79):

O que vem a ser amor?  
Predisposições ao bem  
de outro alguém ou de alguma coisa?  
Dedicar-se a certa causa?

[...]

Atrair-se ao outro sexo?  
Atrair-se ao mesmo sexo?  
Inclinação passageira?  
Aventuras amorosas?  
Amizade? Simpatia?  
Carinho? Afeição? Ternura?  
Paixão? Entusiasmo? Apego  
àquilo que dá prazer?  
Cuidar com zelo e carinho?  
Ou cupido, o deus do amor?...

[...]

Muitas palavras defluem  
desse radial – amor:  
amorativo, amável,  
amorífero, amorudo,  
amoriscado, amorzinho,  
amoreco/ rico / roso,  
amado, amante, amador,  
amar, amor, desamor.

Eu queria fazer versos  
em seguida a esta pesquisa  
no dicionário Aurélio;

mas não sei o que é que falta  
ver, pra não perder de vista  
que o amor não tem conceito.

Como procede com os outros temas, Cajazeira Ramos, ao abordar o amor, está muito mais imbuído em levantar questões do que em exhibir novos conceitos ou fórmulas

acabadas. Fonseca (2002, p. 29) afirma que “Luís Antonio orienta sua lírica amorosa pela perquirição e pelo alargamento de sentidos”, o que justifica todas as interrogações iniciais do poema. Mas não apenas isso: Cajazeira Ramos convoca várias definições correntes na cultura para, ironicamente, apontá-las insuficientes, superficiais e até tolas. O poema, então, acaba por encenar uma pesquisa etimológico-semântica, como pretexto de poder criar versos amorosos que sustentem um conceito satisfatório e deem corpo ao significado dessa entidade emocional. Todavia, o eu lírico comunica: “mas não sei o que é que falta / ver, pra não perder de vista / que o amor não tem definição”. A conclusão não só se refere ao caráter inapreensível de tal sentimento, mas nos remete novamente à impossibilidade de plasmar qualquer conceito ou definição estável.

Outra perspectiva presente na lírica de Cajazeira Ramos é a representação do amor como uma vivência transitória e precária. De acordo com essa visão, o poeta cristaliza o ato amoroso no passado ou no futuro, nunca como um acontecimento presente. Daí, seus sujeitos poéticos se apoiam sempre em lembranças. Neles, o amor é memória. O saldo que se percebe dessas lembranças é, quase sempre, uma consciência frustrada, decorrente da instabilidade tanto do sentimento quanto dos relacionamentos amorosos, como comenta Fonseca (*ibid.*, p. 29): “O poeta revela quase sempre uma consciência amarga do sujeito – agente e paciente da *coita* amorosa – em torno da inconstância do ato de amar, inexoravelmente indispensável e precário”. O amor para o poeta é um movimento que sempre se finda para recomeçar totalmente outro e, novamente se perder no passado. Esse ciclo transitório, onde amar é conviver com a constante presença de uma ausência, tematiza “Ciranda” (RAMOS, 2007, p. 16):

O ser amado nunca vai embora,  
mesmo que parta: o amor a tudo marca  
e fica inteiro mesmo que se parta  
nas horas – não se aparta e não se evola.

Sua ausência é presença em todo aroma  
que ora inflama um vulcão de carne e brasa,  
ora exala uma pétala de calma,  
ora sufoca o sopro e envolve em sombra.

[...]

- os amores se vão. Mas não se vão  
uns por outros ocultos: mão a mão,  
eu amo cada amor que amei na vida.

Em “ciranda”, o sujeito não apenas comunica a brevidade do amor como as marcas que deixa na consciência em forma de lembranças, onde “sua ausência é a presença”. Descreve também seu ciclo, sua inquieta ciranda, que “ora inflama um vulcão de carne e brasa, / ora exala uma pétala de calma, / ora sufoca o sopro” e acaba por envolver “em sombra”. Isso porque, inevitavelmente, “- os amores se vão”.

É comum encontrarmos em Cajazeira Ramos uma mensagem de alerta a respeito do ato amoroso. Seus sujeitos poéticos estão sempre a lembrar que o amor é um engano temporário, *pathos*, cujo maior sintoma é obscurecer a razão e o resultado é sempre a angústia de estar só, como argumentam os versos da última estrofe de “Entre quatro paredes” (RAMOS, 2002, p. 172):

Malmequeres velam  
esperanças afogadas  
sem sobreviventes.

Não pode haver, segundo a voz poética, amores sobreviventes (a não ser na lembrança), pois que, “malmequeres velam” a todo momento os bemequeres. Contudo ninguém está imune às desrazões do amor e, diante de tão prazerosa ilusão, resta ao poeta a aceitação de tal fato. A aceitação, mas não a resignação. Então, em alguns momentos, o tom do eu lírico torna-se irônico, empenhado em troçar com as afetações amorosas e suas desventuras, e também com a vulnerabilidade do ser que ama e do próprio sentimento amoroso. Vejamos essa face irônica em “Surto de Paixão” (RAMOS, 2002, p. 157):

Meu amor não passou no psicoteste,  
de tão louco de amor: danou sem prumo,  
não reteve nas mãos o próprio rumo  
e tomou direção que não conhece.

Perdeu-se no conforto de outros braços  
em questão de segundos – foi sem volta.  
como voltar, se seu querer é vago  
e seu barco vagueia sobre as ondas?

De retalhos de afagos alinhados,  
tecera um cobertor imaginário  
para o ninho *caliente* da emoção.

Aconchegado no calor do enlaço,  
não percebeu, ah pesadelo!, o abraço  
da camisa de força da solidão.

O amor é reverenciado no soneto em toda sua face de *pathos*, um surto, onde o eu lírico fala de sua própria contaminação, de seu próprio desequilíbrio: “Meu amor não passou no psicoteste”. Porém, mais do que se auto-ironizar, o eu lírico aproveita para reafirmar a impossibilidade de existir um amor estável, um amor que faça morada em um só coração, além de escarnecer da patética tentativa que todo ser apaixonado teima em fazer para reter nas mãos esse sentimento. Ele mesmo agora está a olhar para seu amor já no pretérito: “danou sem prumo, / não reteve nas mãos o próprio rumo / e tomou a direção que não conhece”.

O sujeito do poema explica que é da natureza do amor ser inconstante, mais do que isso, o amor é um sentimento volátil, que vive de se perder em vários braços. Sempre vai sem volta, mas “como voltar, se seu querer é vago / e seu barco vagueia sobre as ondas?” Sendo vago, tudo que o amor pode construir, constrói apenas no terreno do imaginário, sua casa é “o ninho quente da emoção”, e como uma armadilha deixa a presa enredada nas malhas firmes da solidão: “Aconchegado no calor do enlaço, / não percebeu, ah pesadelo!, o abraço / da camisa de força da solidão”.

Em “Viagem a Meca” (RAMOS, 2007, p. 25), Cajazeira Ramos também trata com humor o estado de paixão. Dessa vez o desdém e a desfaçatez imperam no poema:

Cada amor vive em mim como o primeiro  
mimo, um pingente em forma de coleóptero,  
que cresce na alma em asas de helicóptero  
e singra o céu do Rio de Janeiro.

Algo tão belo assim, só quando beiro  
em tal devassidão o olhar erótico,  
no sonho de lançar em transe hipnótico  
Copacabana no despenhadeiro.

Falava mesmo o quê? Deixe-me ver...  
(o poeta é assim mesmo, desassombrado.)  
Ah! meus amores, matam de prazer

num frenesi de samba, seu gingado  
eleva aos céus o espírito... É mister  
beijar o sol aos pés do Corcovado.

De início, o eu lírico, falando sempre dos amores no passado, compara cada encontro amoroso que teve a meros objetos colecionáveis, *souvenirs*, ou um “mimo, um pingente em forma de coleóptero”, mas cuja vivência é capaz de dar asas ao apaixonado. Também compara a paixão a uma viagem interessante, bela e breve, algo vertiginoso como singrar de helicóptero “o céu do Rio de Janeiro”.

As belas imagens prosseguem. Contudo, não têm o objetivo de representar o amor em toda sua intocável candura e sim louvá-lo em todo seu lado ardente, humano, erótico: “Algo tão belo assim, só quando beiro / em tal devassidão o olhar erótico”. O eu lírico cultiva do amor justamente o transe do desejo apaixonado tão intenso como um sonho: “lançar em transe hipnótico Copacabana no despenhadeiro”, e que, como um sonho, termina tão logo começa; por isso, a razão nunca está totalmente ausente na entrega. Essa finitude previsível e até desejada do estado amoroso é simulada pelo verso interrogativo que interrompe as reflexões do eu lírico: “falava mesmo do quê?”. A pausa ainda abre parênteses para expor uma nova versão do poeta que, distante das imagens idealizadas, não mais se empenha em cantar o amor com o lirismo romântico de outrora. Entretanto, é capaz de se perder em suas lembranças eróticas. Mas, o que esperar de poetas se “(o poeta é assim mesmo, desassombrado)”?

Cajazeira Ramos trabalha constantemente em sua poética o ato de amar como um jogo dialético, um caminho que parte do amor e termina inexoravelmente na solidão. A antítese amor/solidão nesse poeta se quer indissolúvel, já que seus sujeitos amorosos se mostram sempre alertas e nunca se entregam totalmente à emoção. Mesmo quando os versos apontam para um envolvimento amoroso, é sempre com o intuito de advertir ou apontar a “moral da estória”. Além do mais, a fruição amorosa e sua negação simbolizam a transitividade do sentimento que para o poeta lhe é inerente. Por isso, nunca firma acordos amorosos que, idealizados, se imaginam eternos, mas que podem ser desfeitos a qualquer instante. Antes, ensina uma maneira mais simples de amar com menos riscos de sair ferido, que é seguindo a mesma volubilidade do amor, como explica em “Amor irradiante” (RAMOS, 2002, p. 82):

Amo da forma mais simples:  
amo com amor, simplesmente.  
Além de te amar, eu amo  
tão-somente a toda gente.

Meu amor não cabe em si.

De tão grande, não se cabe.  
Tanto que, além de te amar,  
amo a todos, de verdade.

Amo-te e amo a todo mundo  
da maneira mais profunda  
que se pode amar alguém.

[...]

Amar da forma mais simples significa amar “tão-somente a toda gente”. O eu lírico agencia as características que o senso comum associa ao amor: nobreza, plenitude e grandeza para assim postular um comportamento subversivo em relação à prática amorosa: “Meu amor não cabe em si. / De tão grande, não se cabe. / Tanto que além de te amar, / amo a todos de verdade”. Em um jogo quase conceptista da linguagem, chega, através de uma lógica invertida, à conclusão de que, para um sentimento tão grandioso que “não cabe em si”, é mais justo deixá-lo transbordar, coletivizá-lo.

Já que para o poeta o amor é transitório como tudo e indiscutivelmente inapreensível, resta captar sua rápida passagem através da poesia, além de vivenciá-lo plenamente nos atos sexuais, experimentá-lo com os sentidos. Prazeres fugazes em encontros frágeis. Por isso, o poeta nos convida “Ao encontro” (RAMOS, 2007, p. 14):

A vontade de muito amar invade  
leve, para pesar como um defeito  
encoberto e ora exposto, num sem jeito  
de solidão vazia e de saudade.

O que era gozo é só banalidade  
aos olhos nus do corpo insatisfeito.  
o desejo desloca-se: arde o peito  
uma dor impalpável, que não há de

revelar-se saciada no disfarce  
das distrações do abismo. Sem saída,  
não cabe à fome no jejum fartar-se,

mas ver na escuridão luz escondida,  
pois o amor crava na alma uma catar-se:  
apenas dar-se com quem dê a vida.

O sujeito poético inicia reconhecendo que no plano ideal e emocional a experiência amorosa é quase sempre dolorosa e complicada, e pesa “como um defeito / encoberto e ora exposto, num sem jeito / de solidão vazia e de saudade”. Invariavelmente, começa com felicidade “o que era gozo”, e transforma-se em “banalidades”. Depois da pena amorosa, resta o corpo “insatisfeito” uma “dor impalpável”. Tudo isso porque “o amor crava na alma uma catarse: apenas dar-se com quem dê a vida”, isto é, o amor só se realiza e se completa com a morte simbólica do amador.

Daí o erotismo tornar-se peça-chave da lírica amorosa de Cajazeira Ramos como única vivência possível do amor. Pois que desprezadas as ingenuidades românticas no nível do pensar e do sentir, para o poeta o amor torna-se mais palpável quando à flor da carne, como provoca em “Camões Carnívoro” (RAMOS, 2007, p. 21):

### **Camões Carnívoro**

*Busque amor novas artes, novo engenho.*  
Luís de Camões

Seu puro coração de sonho crê  
guardar em calma minha sede ambígua  
com carícias de amor, na mais contígua  
companhia e unidade: eu e você.

Lá fora a solidão definha à míngua,  
alma minha gentil... E ninguém vê,  
cara, vem não sei como um não sei quê  
de dentro e acorda a mágica da língua

na palavra de seda e fogo: dê  
de sua carne à minha carne amiga  
a polpa succulenta, a fim de que  
fartemos nossa fome mais antiga.  
Abocanho voraz seu colo quente ...  
Agora somos um completamente.

Mais uma vez, é através das paródias histórica e textual que Cajazeira Ramos busca novos sentidos para seu dizer poético. Agora, desloca o amor classicista de Camões para as paixões “carnívoras” da contemporaneidade a fim de dar suporte a sua prática amorosa, ao mesmo tempo em que confere outros sentidos às reflexões

camonianas. A citação, por exemplo, quando tem o seu sentido incorporado ao texto, parece corroborar com a visão do eu lírico: é preciso inventar novas maneiras de amar, pois apenas um “puro coração” cheio de ingenuidades pode esperar alcançar a unidade com o outro pelo amor. Afinal, “Lá fora a solidão à míngua” assedia as almas gentis e “ninguém vê”.

Ao evocar Camões, o poeta lembra que o amor também é “fogo que arde sem se ver” e vem “não sei como um não sei quê / de dentro e acorda a mágica da língua”, ou seja, o amor também é desejo carnal. O eu lírico nos convida a ceder ao impulso para que assim “fartemos nossa fome mais antiga”. Essa é a única forma de unidade que o sujeito poético vislumbra: a união erótica que por ser momentânea não deixa de ser intensa.

Muitas vezes, Cajazeira Ramos transforma o ato sexual em uma explosão de metáforas e imagens, enredando o leitor em versos ambíguos e polissêmicos, desvelando, ao fim, sua intenção, ou deixando margem para dúvidas que ultrapassam os limites do poema. A respeito desse comportamento estético, Fonseca observa que: “Às vezes, inclusive, ele negaceia e arma ciladas semânticas para o leitor, só explicitando os verdadeiros sentidos em questão nos versos finais, ou deixando-os fluir nas entrelinhas”. Um exemplo disso é a última estrofe de “O templo de Luxor” (RAMOS, 2002, p. 160):

Invado teu palácio de prazeres,  
colho a medusa, esparjo-lhe perfume.  
César Laureado, impero augusto em êxtase.

Os versos são codificados em metáforas que rasuram a lógica do discurso erótico, exigindo do leitor mais esforço para captar elementos-pistas que o conduzam para a ideia a que o título alude. Alíás, é o neologismo *Luxor* atuando como nome próprio no título e que, fazendo menção semântica à palavra luxúria, aparece como principal indicação do assunto no poema. Nos versos, as pistas nos são fornecidas pela junção dos campos lexicais e semânticos produzidos pelas palavras: *invado*, *palácio*, *impero*, *prazeres*, *augusto* e *êxtase*. Os sentidos dessas palavras embutidos ao sentido do título nos dão a vaga noção do ato sexual. Já no poema “Soneto oculto” (RAMOS, 2002, p. 40), o ato sexual é descrito mais explicitamente, ainda que o poeta lance mão de metáforas para descrevê-lo. Nesse caso, porém, as metáforas servem menos para

encobrir do que para enriquecer de imagens comparativas o encontro erótico. O poema diz assim:

Dois de espadas embainhadas  
na batalha do geral  
digladiam, madrugada,  
no enroscado do lençol.

Sob os passos do gigante,  
ferve e grita a muda festa.  
sombras deitam suor e pressa  
nas muralhas do quintal...

.....  
.....  
.....

Rosna um dôberman ao longe.  
Um suspiro, um ai arfante,  
geme, chora, ri... Valeu!

“Soneto Oculto” não apenas recria o ato sexual, mas descreve vários momentos de vários atos sexuais, que paralelamente acontecem no poema a cada estrofe, sendo cada momento representado com imagens e formas diferentes. Na primeira estrofe, o ato sexual é contemplado como uma batalha homoerótica – “Dois de espadas embainhadas” –, na qual os dois combatentes travam a luta sob os lençóis e onde a cama serve de arena. Na segunda estrofe, um encontro furtivo que acontece em meio às sombras “nas muralhas do quintal...” e nos sugere um amor quase pueril. O terceiro momento representa o êxtase, o ápice do sexo, onde as palavras escapam e as reticências falam nos três versos. A última estrofe é o momento posterior ao êxtase, em que os amantes, saciados, voltam a integrar a realidade circundante – “Um dôberman rosna ao longe” –, rompem a unidade estabelecida pelo corpo e, guiados pela exclamação final “Valeu!”, vemos cada um voltando a sua solitude original.

Além dos poemas em que os efeitos imagéticos trabalham a sexualidade de maneira metafórica, Luís Antonio, em alguns momentos de sua lírica amorosa, extrapola o limiar do erótico visitando o pornográfico e o licencioso, explicitados pelo léxico e pelas imagens que nesses poemas representam toda força da libido, formulando, como apontou Fonseca (2002, p. 30), os poemas fesceninos:

Nos poemas fesceninos, a forma fixa e a sintaxe mantêm-se solenes, enquanto o léxico evolui entre o chulo e o precioso, gerando uma sensação de choque e equilíbrio plástico e sensorial. As metáforas sexuais imbricam-se com o estado de liberdade íntima, em que o livre arbítrio erótico torna-se uma lei franca pessoal em afronta aos tabus. O poeta invoca esse direito da linguagem como uma “licença poética”, que exprime o afã volitivo de viver plenamente o impulso da libido.

Os poemas fesceninos não só representam o ato erótico sem fronteiras, mas a liberdade de dizer sem limites. Às vezes, o poeta leva essa estética ao extremo com o intuito de testar em último grau as palavras de baixo calão deslocadas para o espaço poético. É nesse caso que “Amor da minha vida” (RAMOS, p. 289) se insere:

Eu, por exemplo, gosto mesmo é de foder.  
Bem sei (será que sei?) o quanto amar  
seja lá o que for tem seu lugar,  
mas foder por foder é mais prazer.

Amo só a superfície que há na pele,  
a visão duma boca subjugada,  
apascentar um cu, gozar em cada  
posição que a libido me revele.

O pau, que é sempre alerta, um dia cansa,  
e o que fervia o sangue na cabeça  
esfria o cavernoso da lembrança.

Resta-me, então, foder aqui e agora.  
Portanto, perdição, goze e me esqueça.  
Eu sou o amor que pica e vai embora.

O coloquial pornográfico emoldurado em um soneto provoca estranhamento, não só pelo assunto como pela forma. A afirmação da atração sexual erótica em detrimento do amor sentimental que “seja lá o que for tem seu lugar”, já posta em outros poemas, agora aparece de forma provocativa e afrontosa até mesmo para a ideia erótica. O eu lírico neutraliza qualquer pudor e não teme o rebaixamento estético por dizer que “amo só a superfície que há na pele” e de forma tão escrachada. A justificativa para o comportamento poético é o velho *carpe diem*, a brevidade da vida, ou melhor, do vigor corporal que permite vivenciar a sanha sexual em toda sua plenitude, mas que um dia se

esvai, ou nas palavras do eu lírico “O pau, que é sempre alerta, um dia cansa [...] Restame, então, foder aqui e agora”. O amor sentimental, no entanto, não prevê limites etários ou físicos para acontecer.

A lírica amorosa em Cajazeira Ramos segue o mesmo caminho sinuoso que todos os outros temas<sup>20</sup>. Esse poeta não se contenta em colocar em circulação as visões já existentes para corroborar com formulações corriqueiras, mas também não as renega ou rejeita. O poeta quer testar os extremos dessas formulações ora invertendo sentidos, ora negando-as para afirmá-las, ou ainda negando tudo que afirma. Vai, assim, tingindo as estradas que percorre com muitas cores e atingindo muitas possibilidades, permitidas pela liquidez dos tempos em que vivemos. Faz isso, inclusive, como o notamos, com a temática amorosa. Coloca em xeque as idealizações que perpassam o assunto desde muito tempo, e provoca o senso comum quando escancara sem a menor cerimônia que, a cada dia corrido de nossa vida pós-moderna, as relações ficam cada vez mais superficiais, como laconicamente descreve em “Perda total” (RAMOS, 2007, p. 26):

As construções do amor vão de roldão.  
Um raio atinge em cheio a solidão.  
E a luz que aquece o coração se apaga.

Cajazeira Ramos não dispensa os assuntos e as maneiras que incomodam, gosta de fisgar certo o leitor desavisado através do choque, porque sabe que tempo é custo e que a atenção do público é quase nula quando se trata de poesia. Por isso lança mão de várias facetas e vozes que nos deixam aturdidos em sua dissonância poética. Tanto a voz angustiada ou melancólica, irônica e ácida ou, simplesmente, o tom lírico ou a fingida indiferença nos revela o quanto podemos estar perdidos por entre os nossos próprios fragmentos que a contemporaneidade se esforça em cultivar. Quem sabe o poeta não esteja, com isso, nos apontando um caminho de volta, como um espelho que, refletindo a nossa imagem, não deixa de mostrar também o que está para além dela, ao fundo, mas ainda visível. É no que acreditamos.

---

<sup>20</sup> Confira em anexos outros poemas que abordam as temáticas tratadas neste trabalho.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho estivemos trilhando labirínticos caminhos. Durante o percurso, nos deparamos com alguns obstáculos tal como é esperado ao se trilhar lugares desconhecidos ou obscuros. Nosso caminho, porém, era iluminadíssimo, ofuscante mesmo. Tínhamos (temos) todas as luzes da chamada pós-modernidade acesas, incidindo sobre os nossos olhos. Do pouco que desbravamos, foi sempre tendo como guia a poesia, principalmente, a poesia de Luís Antonio Cajazeira Ramos. Não que esta seja muito mais facilmente decifrável, mas sabemos que sua complexidade reflete de algum modo as complexidades dos tempos atuais.

As transformações que nos trouxeram a este século nos oferecem um mundo aparentemente banalizado em todos os sentidos. E a história humana prova que nunca houve transformação sem o mínimo de conflito e algumas crises; e um dos meios mais ricos de documentá-los é a arte, podendo ser ela mesma também um elemento causador de conflito.

Diante das feições ainda disformes da nossa contemporaneidade, constatamos que a arte é que está em crise, ou melhor, como estivemos a concluir durante as linhas que escrevemos, o conflito da arte é não haver mais conflito. Contudo, em um mundo que levou muitos pensadores a temerem o fim da poesia, ela continua existindo em seu espaço cada vez mais restrito e é através dela que convocamos a voz de Luís Antonio Cajazeira Ramos. Ela emerge do caos para representar as angústias do homem-poeta contemporâneo. Seguindo suas pistas poéticas, encontramos alguns elementos que já caracterizam os nossos tempos e que estão impressos – implícito ou explicitamente - na poética pós-moderna.

O solo cada vez mais arrasado de nossa época parece não aceitar as reflexões que só a palavra poética pode oferecer, com todas as suas leituras do mundo e todas as suas possibilidades. Essa postura nos diz muito sobre os dias atuais. Mas, como esteve a pensar Antonio Brasileiro (2002, p. 148) sobre as palavras de Graham Hough: “O isolamento do poeta, escreveu ele, é o que o mantém a salvo. Assim, sua poesia fica livre para fazer a única coisa que, nesses tempos, ela pode fazer: manter vivas algumas partes descuradas da experiência humana”. Por isso, o poeta resiste ao silêncio. Mesmo tendo a total consciência de que seu ofício é inútil. E, como já colocamos anteriormente,

é inútil no sentido de ir contra a produção material geradora de lucros, ou no que diz respeito à cultura massificada que precisa ser de fácil digestão para que a massa gere mais demanda. É inútil, enfim, ao não se encaixar no programa de praticidades e coisificação do mundo. Nesse sentido, a poesia é um refúgio, uma reserva do espírito humano em meio à contigência do cotidiano. É o espaço imaterial onde as emoções estão preservadas.

Luís Antonio Cajazeira Ramos faz da sua poesia, como todos os poetas contemporâneos, uma peça de resistência. Não mais revestida de ideais revolucionários utópicos, pronta para mudar o mundo em toda sua materialidade, mas como um mundo em si, continua livre para apontar o outro lado das coisas. Porém, como disse Tzvetan Todorov (2009, p 76), sendo “revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro”.

A poesia contemporânea de Cajazeira Ramos nos comunica muitas coisas: fala sobre a impossibilidade de dizer verdades e da presença pungente da incerteza. De como a perspectiva do futuro se diluiu na velocidade imediata dos acontecimentos e de como chegamos, por isso, a uma sensação de presente contínuo e a um estado de quase indiferença perante os acontecimentos. Faz-nos refletir sobre a ideia de novidade, do quanto as pessoas correm atrás do ritmo inalcançável da vida contemporânea sem se dar conta disso e o quanto estamos perdidos nessa atmosfera frenética. Como sempre tem feito, a poesia também coloca o homem no cerne de sua reflexão. Mais especificamente, a tão divulgada ideia de sujeito, dividido com sua consciência esfacelada sem a mais vaga ideia de si mesmo, inventado, assim, pelas teorias emergentes autorizadas pela cultura e que tentam alentar nossos espíritos ao afirmarem que somos mesmo constituídos de partes. Daí a multiplicidade do eu estar quase reduzida aos diferentes papéis que desempenhamos no caótico cotidiano.

Cajazeira Ramos sabe que o homem é múltiplo. Mas a multiplicidade não mata a consciência. Sabe igualmente que poucos estão dispostos a ouvi-lo. Está cômico de que todo esforço é absurdo porque a vida é absurda, breve e fatal. E seu esforço, no final das contas, também o é. Mas, tal qual o Sísifo de Camus, continua a rolar sua pedra. Sua consciência pesa, porém liberta e, com ela, está disposto a liberar outras consciências. Continuar é para ele uma forma de resistir. Afinal, desistir seria deixar triunfar o absurdo, e escrever é uma maneira de festejá-lo. Além do mais, representar as fraturas de todos nós através de sua escrita é uma maneira de unir a todos em nossas diversas formas de humanidade. A poesia pode também restaurar a nós mesmos, nos lembrando

que as coisas nem sempre foram assim. A palavra poética é então usada “como ponte”, no dizer de Antonio Brasileiro (2002, p. 138), que pode nos ligar aos nossos outros *eus* tateantes e nos conduzir a um espaço onde o homem (ser humano), em toda sua complexidade, ainda pode está inteiro.

Para além disso e para além de si mesma, a poesia não quer ir. Quer apenas existir em seu movimento circular que nunca finda, permanecendo um espaço outro, “a outra voz” de que fala Octavio Paz (1990, p. 136). E cada recomeço é para ela um novo começo ou, para dizer com as palavras do próprio poeta (2002, p. 65): “Que mistério: a poesia toda em cada verso, / nunca se esgota e esvai, e com seu próprio lastro / está pra sempre inteira, pronta a um novo verso. / E cada novo poema é o novo! ... Eu sou o resto.”

Ademais, como sugere Camus (1989, 145) “É preciso imaginar Sísifo feliz”.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor et al. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos*. Trad. J. L. Grunnewald. São Paulo, 1980.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Herriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRASILEIRO, Antonio. *Da Inutilidade da Poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.

BRASILEIRO, Antonio. Poema Rutilância. In: *Revista Hera*, nº 20. Feira de Santana: Edições Cordel, 2005, p. 12.

BRASILEIRO, Antonio. *A estética da Sinceridade e outros ensaios*. Feira de Santana: UEFS, 2008.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo - ensaio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2007.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento – de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 2002.

FONSECA, Aleilton Santana da. *A poesia da cidade – imagens urbanas em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado – USP. São Paulo, 1997.

FONSECA, Aleilton Santana da. Temporal lírico, lirismo temporal. In: *Temporal temporal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna – da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Mauro M. Curiani. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GILES, Thomas Ranson. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: EDU, 1975.

GUIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da Transgressão*. Trad. Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Tereza Rita. *Fernando Pessoa – Seleção*. São Paulo: Global Editora, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: Editora 34, 1997.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia & Utopia – sobre a função social do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007.

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

PAZ, Octavio. *La outra voz – poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Ponto de convergência: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

RAMOS, Luís Antonio Cajazeira. *Mais que sempre*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RAMOS, Luís Antonio Cajazeira. *Temporal temporal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

THEODOR, Adorno. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos*. Trad. J. L. Grunnewald. São Paulo, 1980.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto de real*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

## ANEXO A

O som da concha

Encontrei uma concha do mar  
onde todo leitor imagina...  
Nas areias da praia a rolar  
não cintila esta luz cristalina.

Nem a rocha é capaz de firmar  
esta força que o tempo domina.  
Nem a gema das jóias tem o ar  
de mulher desta valva menina.

Nada pode tomá-la por lar.  
Nenhum uso é seu dom. Quem atina  
a esta íntima casca invulgar,  
cuja fonte não sei, nem a sina?

Quem escuta sua voz não tem jeito:  
toca a concha que toco no peito.

## ANEXO B

### Anátema

Vogo na ideia vaga em voga: o Eu.  
Como se houvesse em mim um ser e um cerne,  
uma alma inominada em corpo inerte,  
amálgama de *fiat lux et breu*.

Mimo a mim mesmo com um minucioso engano:  
que o mundo existe como um fato meu,  
que a vida é imagem de ilusório véu,  
tecido por mim (fio) o mundo (pano).

Fio que penso e existo e assim sou algo,  
desfio os véus em busca de meu âmago,  
mas desconfio que sou pura imago.

Meu sumo é o oco totem hameletiano.  
Do imane e ameno cenho emana a senha:  
a senda é ser não sendo – e Eu seja sonho.

## ANEXO C

### Noite

Somente a noite prossegue  
no rito que o dia finda.  
O mais são velas acesas  
e o vento contra as paredes.

Do coração nasce o rosto,  
em meio ao fumo das horas.  
Se permanece? Não basta  
que a Lua seja perene.

O corpo fica no gesto  
que um leve aceno demonstra  
quando a vida não morre.

Toda manhã é promessa  
de flautas e de lareiras.  
Eu sou tão triste que esqueço.

## ANEXO D

O poema que não fiz

Calo-me para o mundo. No momento,  
o meu silêncio tudo diz por mim.  
Os versos não escritos são meu fim:  
a máxima expressão do sentimento.

Eu quisera enlaçar o senso todo  
no verso, entre loucura e solidão  
unidas na intenção e na intensão,  
e dar à luz um pensamento novo.

Como opor novidades sem as soer?  
De tanto que falei sem nada dizer.  
Nada a dizer além do que foi dito.

Daqui por diante, dou meu veredicto:  
não quero mais saber de versos prontos.  
Adeus, Homero e todos que são mortos!