



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**Departamento de Letras e Artes**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**RICARDO EMANUEL LAGO E SILVA**

**EU QUE ME INVENTO OUTRO:  
UM ESTUDO DO LIVRO *ESCRITURA DA PALAVRA & DO SOM* – DE  
PAULO GARCEZ DE SENA**

Feira de Santana, BA  
2014

**RICARDO EMANUEL LAGO E SILVA**

**EU QUE ME INVENTO OUTRO:  
UM ESTUDO DO LIVRO *ESCRITURA DA PALAVRA & DO SOM* - DE  
PAULO GARCEZ DE SENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof..Dr. Roberval Alves Pereira.

Feira de Santana, BA  
2014

**RICARDO EMANUEL LAGO E SILVA**

**EU QUE ME INVENTO OUTRO:  
UM ESTUDO DO LIVRO *ESCRITURA DA PALAVRA & DO SOM* - DE  
PAULO GARCEZ DE SENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Aprovada em 27 de maio de 2014.

---

Prof. Dr. Roberval Alves Pereira  
Orientador – UEFS

---

Profa.Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha  
UEFS

---

Profa. Dra. Olímpia Ribeiro de Santana  
UCSal

Dedico esse trabalho à memória dos irmãos gêmeos Paulo Augusto Garcez de Sena e Pedro Augusto Garcez de Sena.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela vida e pelas oportunidades.

À minha família, o meu porto contraditório e caótico.

Aos professores do curso, por todos os conhecimentos transmitidos. Especialmente, ao professor Roberval Alves Pereira pela dedicação e orientação.

Aos colegas, companheiros de jornada acadêmica, pela convivência compartilhada.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de pesquisa.

[...] “Eu, o imaginário onde todos querem se ver”.  
Paulo Garcez de Sena

## RESUMO

Neste trabalho, estuda-se o aspecto metapoético e a intertextualidade no livro *Escritura da palavra & do som*, (1985) do poeta baiano Paulo Augusto Garcez de Sena (1942-1998). Proceder-se preliminarmente a uma contextualização do autor, situando o ambiente cultural e metapoesia e da intertextualidade no único livro publicado pelo autor, considerando os temas do fazer poético propriamente dito, das musas e do diálogo intertextual. Para tanto, recorre-se a um instrumental teórico constituído por C.G.Jung, Joseph Campbell (1998; 2004), Gaston Bachelard, Gilbert Durand (1999), Roland Barthes (1974), além de Octavio Paz (1982; 1984) e as teses da carnavalização histórico em que ele viveu e produziu a sua obra. Em seguida, trabalha-se a questão da na literatura de Mikhail Bakhtin (1997; ?). Postula-se que a poesia de Paulo Augusto Garcez de Sena apresenta sintonia com a produção contemporânea em alguns dos seus aspectos mais representativos.

**Palavras-chave:** Poesia. Memória. Poesia marginal. Paulo Garcez de Sena. Intertextualidade. Metapoesia.

## ABSTRACT

In this work, we study the aspect metapoético intertextuality and the book of Scripture word & sound, (1985) the Bahian poet Paulo Augusto Garcez Sena, (1942-1998). We proceed to a preliminary contextualization of the author, standing cultural and historical environment in which he lived and produced his work. Then work the issue of intertextuality in metapoetry and only book published by the author, considering the themes of making poetry itself, the muses and intertextual dialogue. To this end, we resort to a theoretical tool consisting of Jung, Campbell, Bachelard, Durand, Barthes, and Octavio Paz and theories of Bakhtin carnivalization in literature. It is postulated that the poetry of Paulo Augusto Sena presents Garcez tune with contemporary production in some of its most representative aspects.

**Keywords:** Poetry. Memory. Marginal poetry. Paulo Garcez Sena. Intertextuality. Metapoetry.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1 PAULO GARCEZ DE SENA E SUA OBRA: CONTEXTOS</b>	<b>11</b>
1.1 POESIA BRASILEIRA EM TRANSE	11
1.2 MOVIMENTOS BAIANOS: POETAS DA PRAÇA, GRUPOEMA, BALDEAÇÃO E GRUPO BEIJOS ARDENTES	14
1.3 PAULO GARCEZ DE SENA: PERFIL E CONTEXTUALIZAÇÃO	16
1.4 SITUANDO O POETA PAULO GARCEZ: AMPLIAÇÃO DO FOCO	17
1.5 OS JOVENS PEDEM PASSAGEM	19
1.6 PAULO GARCEZ: O HOMEM, O TEMPO E A OBRA	20
1.7 O MOVIMENTO DA POESIA MARGINAL E A OBRA DE PAULO GARCEZ	23
<b>2 A INTERTEXTUALIDADE EM <i>ESCRITURA DA PALAVRA &amp; DO SOM</i></b>	<b>26</b>
2.1 PAULO GARCEZ DE SENA: O ETERNO INFINITO ENTRE RUÍNAS	26
2.2 A <i>ESCRITURA DA PALAVRA E DO SOM</i> : TENSÕES DESCONCERTOS	27
2.3 FRAGMENTOS, DIÁLOGOS E TENSÕES EM A <i>ESCRITURA DA PALAVRA E DO SOM</i>	28
<b>3 ASPECTOS METAPOÉTICOS NA POESIA DE PAULO GARCEZ DE SENA</b>	<b>44</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>62</b>

## INTRODUÇÃO

A poesia produzida na Bahia nas décadas de 70 e 80 foi profícua em números e qualidade. O poeta baiano Paulo Augusto Garcez de Sena, (1942-1998) que atuou nesse período e que será objeto de estudo nesta dissertação, deixou ao público leitor um livro de poesia – *Escritura da palavra & do som* – que não foi ainda devidamente apreciado pela crítica.

O presente trabalho objetiva, em linhas gerais, situar a poesia de Paulo Garcez, no contexto da poesia baiana da segunda metade do século XX. Desse modo, num primeiro momento, situamos o autor no ambiente cultural brasileiro e baiano das décadas de 60, 70 e 80, período em que se dá a sua produção poética já publicada. No primeiro capítulo, realizamos, inicialmente, uma contextualização autor/obra baseada na utilização de dados biográficos, recortes de jornais de época – contendo poemas, entrevistas, resenhas literárias –, e em um farto material advindo de convívio direto do autor deste trabalho com o próprio escritor. Todo esse *corpus* documental é colocado a serviço do processo de interpretação dos poemas levado a efeito nos capítulos que se seguem. Por isso, foram privilegiadas as informações não somente de cunho biográfico, mas também todas aquelas que pudessem auxiliar no posterior processo de reflexão sobre os textos poéticos do poeta baiano, a exemplo da sua atuação em diversos movimentos artísticos ligados à contracultura, com destaque para o movimento da poesia marginal, diretamente manifestado em sua adesão aos chamados Poetas da Praça (1978-1993). Ainda no capítulo 1, pontuamos questões de fundo histórico que podem lançar luzes sobre aspectos controversos da poética de Garcez de Sena. Trataremos também, de modo um tanto abreviado, de aspectos da contracultura diretamente ligados aos temas e imagens de *Escritura da palavra & do som*. No capítulo 2, discorreremos sobre a intertextualidade na obra em foco. Selecionamos um grupo de poemas para analisá-los, tendo em vista seus elementos intertextuais e seus diálogos com variadas peças discursivas da tradição cultural do Ocidente. Para tanto, nos apoiamos sobre uma estrutura teórica constituída por obras como as de Mikhail Bakhtin (1997) e suas teses sobre carnavalização, Affonso Romano de Sant’Anna (1991), Mircea Eliade (1978), C. G. Jung, Joseph Campbell (2004), dentre outros.

Por fim, no capítulo terceiro, nos debruçamos sobre a metapoesia, um dos elementos fundamentais para a compreensão do processo de edificação da obra poética de Paulo Garcez. Em muitos dos textos de *Escritura da palavra & do som*, identificamos vários momentos em

que a linguagem volta-se sobre si mesma, indicando a visão do autor sobre o sentido da poesia e o lugar do poeta, entre outros aspectos. Nesse sentido, nos apoiamos – no que se refere à teoria da poesia – em autores como Hugo Friedrich (1991), em *Estrutura da lírica moderna*; Roberval Pereyr (2000), *A unidade primordial da lírica moderna*; Alfredo Bosi (1993), *O ser e o tempo da poesia*; Angélica Soares (1989), *Gêneros literários*; e Octavio Paz, *O arco e a lira* (1982) e *Os filhos do barro* (1984).

## 1 PAULO GARCEZ DE SENA E SUA OBRA: CONTEXTOS

A literatura se forja na palavra, instrumento de expressão singularíssimo do ser, ampliada no contexto social, cultural, político e econômico em que o homem se revela, porque sem o homem, a Literatura seria somente Deus. (SENA, 1985, p. 45).

### 1.1 POESIA BRASILEIRA EM TRANSE

A poesia brasileira começou a ser produzida no Brasil por volta de 1650, na então capital do País, Salvador, na boca e na pena do poeta soteropolitano Gregório de Mattos Guerra, o Boca do Inferno (1636-1696). Por coincidência ou não, tanto tempo depois, Salvador foi palco, no final dos anos 1970, de uma movimentação político-literária que à época tomou conta do País, chamada Poesia Marginal, que se caracterizou, entre outras coisas, pela irreverência. São a poesia marginal e a de Gregório, por assim dizer, uma herdeira da outra. A Geração Mimeógrafo, como também ficou conhecido esse movimento que cortou o País do Oiapoque ao Chuí, (costuma ser dito pelos poetas que fizeram parte desse citado movimento literário) surgiu como uma opção no final da década de 1960, perdurando até o final dos anos 1980. Isto não quer dizer que a poesia marginal acabou em um determinado dia, mês e ano. Refere-se ao fato de que esse movimento perdeu a sua força original, dando lugar a novas formas de composição e de veiculação do discurso poético.

Os poetas alternativos brasileiros (outra designação dada aos autores da Poesia Marginal ou ainda poesia alternativa), por não terem condições de publicar por uma grande editora, criaram uma “alternativa” de produção dos seus livros: nos seus áureos tempos, suas obras eram mimeografadas, e a sua distribuição feita de mão em mão. Assim, burlaram o esquema editorial oficial e apresentaram uma produção poética na linha da contracultura. Por trás da aparência dos poemas dos diversos grupos de poetas alternativos transparecem as suas ideologias, resultantes do contexto sócio-político e cultural em que se inserem. O material produzido por esses poetas representa o registro literário e histórico de um período em que a juventude brasileira vivia sob o regime da ditadura militar. O Movimento de Literatura Marginal no Brasil tem a sua gênese nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, e no Nordeste. No caso da Bahia, houve um relativo atraso histórico da mesma forma como aconteceu com o Movimento Modernista, sendo que o hiato de tempo

referente aos dois movimentos foi diferenciado, devido ao surgimento de novas tecnologias de comunicação de massa.

Há muito a trajetória da poesia marginal baiana reclama por um inventário e uma interpretação mais consistentes. A produção realizada na época em foco não foi dirigida apenas ao entretenimento e ao extravasamento de emoções individuais; urge, portanto, mapear cronologicamente esse movimento, que dá também o seu retrato crítico de um Brasil marcado pela falta de perspectivas, retrato esse criado pelas sucessivas crises e pacotes econômicos de então.

A movimentação inicial da geração de poetas alternativos se deu durante a geração pós 1968, ou melhor, após o Ato Institucional número 5 (AI-5), o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao golpe militar de 1964, exatamente no dia 13 de dezembro de 1968. É uma geração marcada pela suspensão de garantias constitucionais, tais como o direito de se reunir e realizar manifestações de natureza artística, sindical e política. O AI-5 foi promulgado sob o governo do marechal Artur da Costa e Silva, sendo o seu final quase dez anos depois, em 13 de outubro de 1978, ainda período militar, no governo do general Ernesto Geisel. Os questionamentos encontrados na literatura desse período são bastante variados, passando basicamente pela trilogia sexo, drogas & *rock and roll*, sob a influência das ideias e do comportamento dos criadores da Geração Beat, de inspiração norte-americana, e do seu filho legítimo que foi o movimento hippie, com ramificações pelos quatro cantos do mundo.

Os poetas marginais contribuíram, ao se converterem em expressão de um movimento geracional, para uma abertura e um grau maior de tolerância com a diferença e a exceção que, ainda hoje, não podem deixar de ser valorizadas. A eclosão de uma cultura jovem, autônoma, no final dos anos 60 e durante a década de 70, chega até aos dias atuais com o surgimento da Literatura Marginal suburbana paulista.

Jovens artistas de todas as partes do planeta e de todas as classes sociais colocaram tudo de lado e jogaram a imaginação na linha de frente. Glória Ferreira (2009, p. 5), ao referir-se à arte realizada no Brasil nos 70, afirma que “[...] a arte cria idéias e conceitos como obras, adota objetos e construções de espaços, imagens e movimentos e impressões, discursos e manifestações cênicas, natureza e indústria, isto é, a arte rompe, neste meio século, todos os limites imaginados.”

Para atingir o seu alvo, o artista engajado na guerrilha política lança mão de artefatos que alteram os sentidos, como forma de aguçar a percepção. O consumo de maconha e LSD, naquele período, teve uma influência decisiva, como pode ser observado em boa parte da

poesia marginal, sob a forma de paradoxos e antíteses, em confronto com o senso comum ou com o estreito entendimento dos intelectuais apegados à ortodoxia, a exemplo de autores de livros de Educação Moral e Cívica, feitos para o uso do sistema educacional. O certo é que esses poetas alternativos lançaram mão dos meios de reprodução mais simples de que dispunham, não só para divulgar seus trabalhos, mas também como fonte de renda. Muitos moravam em comunidades alternativas, e nas viagens pelo País faziam do comércio dos seus livros um meio de sobrevivência:

[...] os livros são muitas vezes rodados em mimeógrafos – o que deu margem a que se falasse de uma “geração mimeógrafo” – às vezes em offset ou processos semelhantes, as tiragens são pequenas, os trabalhos têm freqüentemente um acabamento material bastante rústico [...]. A venda se dá, geralmente, de mão em mão, sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e/ou restaurantes, portas de cinema e teatro ou mesmo universidades. (PEREIRA, 1978, p. 128).

Carlos Alberto Faraco e Moura, no livro *Língua e Literatura*, afirmam que:

[...] alguns poetas que começaram como “marginais” têm hoje sua obra impressa e distribuída por grandes editoras. Exemplifico os casos de Chacal, Cacaso e Paulo Leminski, entre outros. A linguagem que aparece nos poemas marginais é bem diversificada: há trechos próximos da prosa, com temas relacionados ao cotidiano, num tom predominantemente coloquial; surgem influências concretistas e do poema/processo; a ironia, o humor, o burlesco e até mesmo o grotesco marcam uma parte dessa produção. Enquanto os concretistas davam grande importância à construção do poema, os poetas “marginais” preocupavam-se, sobretudo, com a expressão, ora de fatos triviais, ora de seus sentimentos. Por isso, uma boa parte dessa literatura apresenta um tom de conversa íntima, de confissão pessoal. (FARACO & MOURA, 1988, p. 191).

Para Nicolas Behr (1980, s/p), um dos poetas dessa geração e que chegou a ser preso pelo DOPS na década de 70, “a geração mimeógrafo surgiu como uma opção, dentro dos três grandes blocos de poesia de vanguarda no início dos anos 70<sup>1</sup>; a geração mimeógrafo surgiu como os “não alinhados”, que preconizavam que só escrever não basta. Escrever é a ponta do iceberg, “um poeta não se faz com versos”, dizia Torquato Neto, poeta piauiense que fez parte do Movimento Tropicalista. Ainda na opinião de Nicolas Behr (1980), “a atitude do poeta como parte do poema, atitude ética *versus* atitude estética é uma mística”. Existe então uma ligação afetiva entre o produto que é o livro, montado pelo próprio poeta, e a presença física do poeta no ato da venda de sua obra. Essa era, para Nicolas Behr, a “prova de fogo” da sua geração. A geração mimeógrafo não ficou limitada apenas a quem imprimia seus livros em

---

<sup>1</sup> Os três grandes blocos de poesia de vanguarda em questão são a Poesia Concreta, o Poema Concreto e a Poesia Práxis.

xerox, fotocópia, off-set. O objetivo era burlar o sistema editorial, e naquela época isso passava pela Censura Federal então vigente, de forma aguda.

## 1.2 MOVIMENTOS BAIANOS: POETAS DA PRAÇA, GRUPOEMA, BALDEAÇÃO E GRUPO BEIJOS ARDENTES

Na Bahia, a produção poética alternativa (ou marginal) publicada no período de pelo menos 15 anos, de 1978 a 1993, corresponde ao aparecimento, em Salvador, do Movimento Poetas da Praça, do Grupoema, do Grupo Baldeação (gérmen do Movimento Poetas da Praça), do Grupo Beijos Ardentes, além do grupo cultural de Nazaré, do qual fez parte Paulo Garcez de Sena. Trata-se, portanto, de uma numerosa geração de poetas publicando sua produção de forma alternativa. De outro modo, não seriam publicadas.

Os Poetas da Praça, principais responsáveis pelo resgate da poesia oral e pela popularização da poesia de rua, na Bahia, foram presos na tarde de 18 de setembro de 1981, na Praça da Piedade – por recitarem poemas considerados obscenos –, e levados para o prédio da Secretaria de Segurança Pública, localizado em frente ao local onde se reuniam. Paulo Garcez estava também no meio desse tumulto. O fato ganhou repercussão nacional, sendo noticiado nos principais jornais do país, a exemplo do *Jornal do Brasil* e de *O Globo*.

O principal propósito desses poetas era mostrar que por detrás da aparência de seus poemas, transparece a sua ideologia, resultante de fatores exteriores aos textos, tais como: meio, sociedade, condições de vida, entre outros. A poesia marginal na Bahia desse período teve entre seus principais expoentes poetas como Antônio Short, Geraldo Maia e Ametista Nunes e, a seu modo – por não ser alinhado – Paulo Garcez de Sena.

Antônio Short, natural da cidade baiana de Monte Santo, falecido em 1994, aos 46 anos, realizou uma poesia caracterizada por um forte senso de ironia e anarquismo, a exemplo do poema seguinte (sem título): “De continência para o Caos/ deram-me uma injeção de éter/ nos colhões”. (Antologia dos Poetas da Praça, 1979). O conteúdo político é o que mais chama atenção na poesia desses poetas marginais, não só dos da Bahia, mas também os das outras regiões do país, onde se destacam, além dos poetas já mencionados, nomes como Ricardo Chacal, Alcides Buss, Cacao e Charles, considerados os impulsionadores da poesia marginal no Brasil. Para pesquisadores como Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Messeder Pereira (poesia jovem – anos 70. 1980), a poesia marginal, literalmente falando, consiste

ainda no estilo coloquial encontrado na maioria dos autores da Geração Mimeógrafo, caracterizado pelo emprego de um vocabulário baseado na gíria e no fraseado chulo, de uma sintaxe isenta dos rigores gramaticais, tal como no linguajar falado.

Na Bahia, além de Antônio Short, destacamos ainda Ametista Nunes, advogada e professora, que na época da ditadura militar teve uma participação muito forte na propaganda de resistência. Nascida em Salvador em 1951, foi uma das primeiras mulheres a integrar o Movimento Poetas da Praça, veiculando versos, como os que se seguem, de um poema sem título: “O operário/ É um poema/ Censurado” (Antologia dos Poetas da Praça, 1979).

Geraldo Maia é um caso à parte. Dono de uma personalidade forte, por vezes manipuladora, é um dos poetas mais comprometidos com a poesia engajada politicamente na Bahia, chegando a viver na clandestinidade. Natural da cidade de Itabuna (1951), cursou Engenharia e Jornalismo, mas não conseguiu se formar em nenhum dos dois cursos. Segue um fragmento da sua poesia, retirada também de um poema sem título: “Não chame mais mãe/ Aquela que assumiu o ofício de parir escravidão” (Antologia dos Poetas da Praça, 1979).

Essa forma de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa aos modelos tradicionalistas, isto é, por ser uma atitude deliberadamente anti-intelectual, auto-definida como anti-literária, por enxergar na literariedade a presença da literatura oficial e, portanto, ligada ao conservadorismo de direita. Nessa época, qualquer enunciado era passível de ser criticado no que diz respeito ao seu teor político.

Conforme relato do poeta da praça Gilberto Santos,

[...] a poesia na Praça da Piedade começou em 1973, quando a Semana do Livro começou a ser realizada naquele espaço público, organizada pelo poeta repentista alagoano radicado na Bahia, Rodolfo Coelho Cavalcante, e por Adroaldo Rodrigues Duarte (falecidos), dois poetas cordelistas que mantinham a Casa Nacional da Poesia, localizada no Largo do Mocabinho, e que inclusive chegou a abrigar o poeta chileno Pablo Neruda, quando esteve na Bahia em 1972, no auge da ditadura militar, a convite de Jorge Amado. (SANTOS, 1994).

Mas para Gilberto Santos, o Movimento Poetas da Praça ganhou impulso mesmo em 1979, num dia em que ele, Gilberto, estava declamando na praça com outros companheiros, quando avistou Geraldo Maia – cabeludo, com sandálias de couro, barbudo, aparência que lembrava um profeta – e o interpelou e perguntou se ele não tinha alguma poesia para recitar. Para sua surpresa, o poeta estava com um livro para ser lançado, com uma tiragem de cinco mil exemplares, intitulado *Triste cantiga de alguma terra*, uma brochura de 128 (cento e vinte e oito) páginas.

Em meio a isso tudo, o poeta Paulo Garcez de Sena observa todos os passos do Movimento. Por ser uma pessoa muito introvertida, se mantém reservado, um pouco afastado, mas assistindo aos recitais, desde sua origem. Quando tomava umas doses de cerveja, então perdia a timidez, tomava o microfone e declamava um ou outro poema. Assim passou a ser um frequentador habitual dos recitais do Movimento Poetas da Praça e amigo da maioria dos seus integrantes, chegando ao ponto de franquear as portas da sua casa no bairro dos Barris para reuniões com os poetas, não raramente regadas a um vinho de boa safra. Oriundo de uma camada social aristocrata, Paulo Garcez de Sena abria mão de seus valores de origem e confraternizava com pessoas dos mais variados extratos sociais, notadamente aquelas menos nobres, de onde emergiam os denominados poetas marginais.

### 1.3 PAULO GARCEZ DE SENA: PERFIL E CONTEXTUALIZAÇÃO

Neste trabalho, pretendemos estudar a obra *Escritura da palavra & do som* (1985), único livro escrito por Paulo Augusto Garcez de Sena, tendo em vista o ambiente cultural e histórico em que ele viveu. Assim, ampliaremos a contextualização do autor no ambiente cultural baiano das décadas de 60, 70 e 80, período em que se dá a sua produção poética. Num corpo-a-corpo com seus poemas, traremos à tona a contemporaneidade da sua poesia, marcada pela irreverência e pela subversão formal, considerando-o como um marginal deslocado em relação à própria marginalidade: um marginal aristocrata, ou um aristocrata marginal. Traremos à tona aspectos relevantes, tais como o intenso e complexo diálogo intertextual, a utilização da paródia, do exagero cômico, do grotesco, além do exercício deliberado da metapoesia.

Para melhor situar Paulo Garcez e sua obra, além da contextualização, já realizada, recorreremos a recortes de jornais da época contendo poemas, entrevistas e resenhas literárias. Além disso, será levada em conta a nossa convivência com o autor, consolidada numa experiência que nos permite articular elementos biográficos com aspectos formais de sua obra.

#### 1.4 SITUANDO O POETA PAULO GARCEZ: AMPLIAÇÃO DO FOCO

O poeta, escritor, cineasta e intelectual baiano Paulo Augusto Garcez de Sena nasceu na rua Inácio Tosta, 31, no bairro de Nazaré, Salvador, Bahia, em 05 de julho de 1942. Não nasceu sozinho; nasceu com quatro minutos de diferença do seu irmão gêmeo Pedro Augusto Garcez de Sena, que o antecedeu. Estudou nos antigos Colégios Salesiano e Severino Vieira, ambos localizados no bairro de Nazaré. Filho de uma tradicional família da aristocracia rural canavieira do recôncavo baiano, desde muito jovem renegava os valores da origem, pois o seu sentimento contra as injustiças sociais sempre foi marcante. Saiu duas vezes candidato a vereador em Salvador pelo Partido Social Brasileiro (PSB). Vivia angustiado com o que chamava de “cultura de condomínio”, para referir-se à “política cultural”. No dia 20 de junho de 1998, o coração de Paulo Augusto Garcez de Sena foi vitimado por um infarto agudo do miocárdio, de forma fulminante, numa casa na rua Pacífico Pereira, s/n, bairro da Fazenda Garcia, em Salvador.

Nos últimos anos de vida atuou como jornalista *freelancer* no suplemento cultural do jornal *A Tarde*, que circulava aos sábados, e que em novembro de 2010 saiu de circulação.

Foi fundador do Grupo Musical Arembepe nos anos 70 e, ao lado de Gutemberg Cariri, da revista cearense alternativa *O Saco*, de circulação nacional, até meados dos anos 1980. Nas décadas de 60 e 70, foi participante do já referido Grupo Cultural de Nazaré, que consistia numa dúzia de poetas que publicavam os seus escritos nas páginas do referido caderno de cultura do jornal *A Tarde*. Nomes como Nailson Chaves, Graça Salles, Ensenhover Souza, Ivan Dórea Soares, Tadeu Bahia, Rui Fernando Salles, Maíra Pondé de Sena, Luís Alberto Garcez de Sena, Almandrade, Raimundo Marinho dos Santos, entre outros, compunham basicamente a turma de Nazaré, como era informalmente chamado aquele grupo de jovens, que beiravam os seus vinte e poucos anos. Em 1973, integra uma antologia em que nove poetas são publicados, tendo como prefaciador, ninguém menos que o escritor Jorge Amado.

Nas páginas do *Jornal da Bahia*, de *A Tarde*, do *Diário de Notícias*, por volta de 1968, poetas saíram do anonimato, entre os quais Almandrade, Carlos Pitta, Jorge Portugal e Paulo Garcez de Sena. Isto numa época em que o *Jornal da Bahia* sofria intensa perseguição, por combater abertamente o regime militar no auge da ditadura. Essa turma era considerada “comunista”, abusada e intragável pela crítica burguesa. Paulo Garcez de Sena era o mais

velho de todos, cabelo desgrenhado, barbas longas, destacando-se dos outros pela sua irreverência.

A Bahia intelectualizada, então, contava com novos poetas, compositores e escritores que se movimentavam num cenário de nomes consolidados, a exemplo de Jorge Amado, Myriam Fraga, Guido Guerra, Fernando Lona, Florisvaldo Matos, Ruy Espinheira Filho, Antonio Brasileiro, João Ubaldo Ribeiro e Godofredo Filho. Nutrida desse caldo cultural, a imaginação do poeta resultava em poemas singulares. Segundo o jornalista Tadeu Bahia, em depoimento à revista *Garganta de Serpente*, de maio de 2007, “Paulo Garcez transitava neste meio com total desenvoltura. Autodidata, lia sem parar tudo que lhe caía às mãos”. Boêmio inveterado, ele atravessava as madrugadas soteropolitanas bebendo com as prostitutas, no Mercado das Sete Portas, recitando versos desconcertantes de sua autoria, como estes:

#### DIALÉTICA / CONSTRUÇÃO

A vida termina cedo  
 porque o sono não vem  
 nem o amor é verdade  
 quando mentir é possível  
 cada verso do meu verso  
 faz-me mais tolo e sábio  
 vez que o suicida não precisa ser letrado  
 se a morte é impressão digital  
 feita consciência.

Se o amor chegar  
 abra a porta devagar  
 dê um tiro no revólver  
 e beba conhaque até morrer.  
 (SENA, 1985, p. 29)

Caracterizado inicialmente como herdeiro da corrente literária modernista, estreou oficialmente nas letras, no ano de 1969, no suplemento literário de *A Tarde*. Bem situado em relação ao movimento literário alternativo no Brasil, em 1975 participa da antologia nacional de conto marginal, *Queda de braço*, organizada por Glauco Mattoso e Nilton Maciel, ao lado de 17 autores, sendo ele o único baiano incluído. Seu conto, *O patrão revolucionário*, mereceu uma resenha literária no *Jornal do Brasil*, como consta em resenha no suplemento cultural do jornal *A Tarde*, datado de 12 de junho de 1998. Paulo Garcez também trabalhou como assessor do ex-governador Roberto Figueira Santos e com o crítico e acadêmico Antônio Loureiro de Souza. Com o Grupo Musical Arembepe, produziu um conjunto de letras divulgadas em shows nos antigos teatros Vila Velha e Gregório de Mattos, com boa presença de público e repercussão de crítica.

Em 1985, publicou o já referido livro de poesia *Escritura da palavra & do som*. Trabalhou no Departamento de Literatura da Fundação Cultural da Bahia de 1985 a 1989. Dirigiu o vídeo *Lágrimas de pássaro, sonho antropofágico*, em que aparece também como ator. Dirigiu ainda o vídeo *O templo*, além de ter participado como ator em *O funeral de um caçador*, sob a direção do cineasta baiano Robinson Roberto, além de *Brasilienses*, de Walter Lima. Realizou aproximadamente 30 entrevistas no antigo suplemento *A Tarde Cultural*, que circulava aos sábados, desde 1989, até a sua morte, sempre colocando em cena artistas, poetas, escritores e psicanalistas, a exemplo de Caribé, Jorge Amado, Mário Cravo Junior, Jairo Gerbase, entre outros.

### 1.5 OS JOVENS PEDEM PASSAGEM

Em 1973, como já dissemos, nove poetas foram reunidos na antologia *Os jovens pedem passagem*. Dentre esses poetas, a figura de Paulo Garcez de Sena é uma das que mais se destacam. Dos que persistiram e se afirmaram, podemos destacar ainda os nomes de Almandrade e Tadeu Bahia, que cresceram e levaram o canto do poeta em questão adiante, o que, por si só, já justificaria a existência da página Literária do *Jornal da Bahia* e a publicação do livro.

Independentemente da qualidade de cada um, constatamos em todos esses jovens um sentimento de nosso tempo, uma responsabilidade perante o mundo e os homens, através de uma visão crítica da sociedade atual. Em seus poemas, a angústia e a revolta são uma constante.

Antonio Loureiro de Souza, professor e membro da Academia Brasileira de Letras, numa resenha no jornal *A tarde* (1973) sobre a antologia *Os jovens pedem passagem*, faz o seguinte elogio ao poeta em análise: “um deles, Paulo Garcez de Sena, é dono de uma poesia vibrante, espontânea, clara, onde se mesclam desejo e angústia, bondade e paixão irrelatada”. Do que consta, esta é a única palavra de crítica à obra de Paulo Garcez registrada naquela ocasião.

Entre os jovens poetas, Paulo Garcez – como já frisamos – frequentava a feira de livros da Praça da Piedade, recitando seus poemas e distribuindo a antologia *Os jovens pedem passagem*, o que lhe abriu as portas para a execução de novos projetos literários, a exemplo da revista literária *O sacco* e do Grupo Musical Arembepe, do qual participaram artistas do porte

da cantora Rosa Passos. O Grupo Arembepe, além das apresentações no Teatro Vila Velha, atuou ainda em barzinhos da cidade, apresentando canções de compositores os mais variados, entre os quais Paulo Garcez de Sena. Compõe ainda este cenário o movimento engendrado, já na década de 1960, pelo poeta Antônio Brasileiro, natural do município baiano de Ruy Barbosa, criador das Edições *Cordel*, com as revistas *Cordel* (contos) e *Serial* (poesia). *Serial*, especialmente, tornou-se uma das mais importantes revistas baianas daquele período, só diminuindo o seu vigor com a ida de Antônio Brasileiro para Feira de Santana, onde fundou, em 1972, com Roberval Pereyr, Washington Queiroz, Wilson Pereira de Jesus, entre outros, a hoje também histórica revista *Hera*.

No começo da década de 60, Paulo Garcez torna-se amigo de Caetano Veloso, também seu ilustre vizinho no bairro de Nazaré, local para onde se mudara Caetano ao sair de Santo Amaro da Purificação para estudar no famoso Colégio Central da Bahia. Ficaram amigos através da poesia e da música. Em seu livro, *Escritura da palavra & do som*, Paulo Garcez publicou o poema intitulado “*Bilhete para Caetano Veloso*”, e depois compôs para o cantor baiano a letra de música “*Flor do Lácio*”, acompanhado de Valmir Rocha Palma, ao violão. Seu legado poético oferece-nos, por exemplo, a sutileza lírica de “*A pérola e a concha*”: “as minhas mãos/em concha/no rosto/prendendo a pérola/ o beijo dela [...]” (1985, p.51) ou o humor irônico e inteligente de “*O poeta desiste de sua glória para amar a bela e desleixada Ana Virgínia*”: “[...] eu que conquistei o âmago/ e amei melhor que todas as mulheres [...]” (1985, p.34).

Estas e outras faces da vida e da poesia de Paulo Garcez de Sena giram, no nosso entender, em torno de um ponto central articulador, já anunciado no título do seu livro, a saber: o aspecto metapoético, com o qual nos ocuparemos no terceiro e último capítulo deste trabalho.

## 1.6 PAULO GARCEZ: O HOMEM, O TEMPO E A OBRA

Em um dos poemas que integram *Escritura da palavra & do som*, Paulo Garcez se autodefine como um poeta aristocrata. A autoconceituação também se encontra presente de forma indireta em outros textos da citada obra, seja por meio do tom grandioso adotado pelo sujeito poético, seja por um conjunto fragmentário de referências literárias e culturais. Jaegger (2002) demonstra que a origem do termo aristocracia origina-se do grego arcaico *Aristoi*, os

melhores. O contexto histórico original do vocábulo era o da Grécia homérica, aquela artisticamente reconstituída nas duas epopeias do vate cego: uma sociedade agropastoril; semifeudal em seus fundamentos político-econômicos; belicosa e centrada num rígido código de regulamentação social baseada numa série de princípios, dentre os quais o mais importante parecia ser (tomando o texto de Homero como fonte) o de *aretê*, conjunto complexo de ideias que encontrariam imperfeita tradução na imagem de um culto exacerbado à honradez. Não é necessário avançar além dessa linha, o alvo aqui é o poeta baiano. As referências ao universo ficcional homérico visaram tão somente a aclarar um conceito. Feito isso, regressemos ao ponto de partida. Seja dito que, de fato, na poética de Paulo Garcez há momentos em que a subjetividade lírica assume um posicionamento elevado diante da realidade que lhe foi dada viver, mas se torna necessário o acréscimo de que a manifestação do elevado encontra sua contrapartida num lirismo de mesa de bar, no qual o que viceja com pujança é uma visão de mundo centrada em valores rasteiros e cotidianos, nem um pouco aristocráticos, portanto. Assim, Paulo Garcez de Sena se nos apresenta com a poética de uma consciência partida.

“Há tempos que tentam a coragem dos homens”, dizia Thomas Payne referindo-se ao período da guerra de independência norte-americana, na qual ele tomou parte (apud LENZ, 2009, p. 35). Paulo Garcez viveu em um desses períodos que submetem a coragem dos homens a uma tentação. Quando o poeta nasceu (05 de julho de 1942) o mundo estava em guerra, era a segunda guerra mundial. Terceiro ano da luta que se iniciara em setembro de 1939. Até ali os exércitos nazistas subjugavam metade do continente europeu. A Inglaterra já não lutava sozinha contra a insaciável voracidade territorial dos exércitos alemães, os americanos entraram no confronto após o ataque surpresa à base naval de Pearl Harbor. No Brasil, como de resto em tantas outras latitudes, vigorava um regime de exceção, de filiação ultradireitista nos moldes das ditaduras franquista ou salazarista. A fase adulta da vida do poeta baiano se daria nos anos 60, quinze anos após o fim da grande guerra, da qual resultou uma bipolarização do mundo tão bem retratada em sua imagem símbolo por excelência, o gigantesco muro de Berlim. Um mundo dividido em duas áreas antagônicas e controlado por duas potências rivais que suspiravam pela aniquilação mútua. Um tempo de crise, de temor, de uma paranóica fobia coletiva, a de que pudesse ser desencadeada repentinamente uma nova conflagração bélica que, utilizando-se de uma tecnologia antes desconhecida, pusesse fim à civilização tal qual a conhecemos. Um confronto nuclear jamais foi desencadeado, mas uma guerra na paz vigorou por décadas: a guerra fria.

Diversas áreas do globo assistiram ao irromper de pequenas guerras, quase sempre localizadas em zonas periféricas do globo. As grandes potências rivais travaram uma guerra

por procuração. No âmbito político, esse estado de rivalidade e tensão estendeu-se para a tentativa, por parte dos dois países em conflito, de marcar territórios de influência por todos os continentes. Na América Latina, a disputa Estados Unidos *versus* União Soviética traduziu-se na deposição forçada dos partidos de fundamentação teórica esquerdista e sua conseqüente substituição por um imenso cordão de isolamento constituído por regimes militares que tomaram de assalto o poder por décadas, devolvendo-os ao controle dos civis, somente na segunda metade dos anos 80, período em que os soviéticos entraram em bancarrota financeira e reconheceram informalmente que a guerra estava perdida. Era o fim de um mundo dividido. Uma bipolaridade que era extensiva ao indivíduo, notadamente o homem dotado de pólos políticos, de cultura ou de sensibilidade artística.

O autor de *Escritura da palavra & do som*, como também já vimos, publicou sua obra na segunda metade dos anos 80, mas os textos que a compõem datam de períodos bem mais recuados. É possível que remontem à década anterior, período de máximo enrijecimento da ditadura militar, que governava o Brasil de então. O principal pano de fundo das composições de Paulo Garcez foi esse, duas décadas que balizam a passagem da juventude para a maturidade biológica. O livro de autoria do poeta não pode ser classificado como uma obra com intenções políticas. As referências diretas ou indiretas feitas aos anos de chumbo são quase nulas. Há ainda pouquíssimas imagens ou temas de cunho social. As tensões históricas, políticas e sociais manifestaram-se em sua obra como tensões individuais. O poeta parecia ser um homem obcecado consigo mesmo, trancafiado no recinto de suas dores, de onde, ao que tudo indica, raramente se ausentava. Um narciso atormentado, enamorado das dores que sente, que são, em última análise, as dores dos seus contemporâneos. Uma consciência com dificuldade de lidar com o real, com o qual, é possível supor, ela mantinha uma relação problemática. As décadas de 60 e 70, culturalmente falando, foram marcadas pelo movimento da Tropicália, da poesia concreta, da poesia marginal e do cinema novo.

Dos quatro movimentos citados, os três primeiros foram os que mais influenciaram as postulações estéticas do poeta baiano. O tropicalismo se fará presente em seus textos de forma direta, com citações ou alusões, e em termos indiretos como um dos componentes da arquitetura geral da obra. O concretismo dos irmãos Campos e Décio Pignatari encontra-se visivelmente exposto em poemas como *Agrário (II)* cuja dicção é eminentemente concreta. Mas a influência não se limita a um único texto. Alguns outros terão referências diretas aos concretistas ou serão a eles respeitosamente dedicados, havendo nisso, talvez, um gesto de reconhecimento para com mentores culturais. Paulo Garcez, assim como outros autores ligados ao universo da literatura marginal, cultivou uma expressão artística anárquica ao

mesmo tempo em que flertava com outras correntes que eram a imediata negação de um projeto situado no âmbito do movimento contracultural.

### 1.7 O MOVIMENTO DA POESIA MARGINAL E A OBRA DE PAULO GARCEZ

A poesia marginal foi um movimento difuso que marcou a cultura brasileira entre as décadas de 70 e 80, no período posterior ao término da Tropicália. O contexto é o dos anos de chumbo, o ápice da repressão do regime militar. Período pós-implantação do famigerado ato institucional número cinco, que cerceou quase todas as formas de manifestação da liberdade individual.

Um das principais matrizes alimentadoras da poesia marginal foi o rico manancial da contracultura, manifestação cultural de muito maior amplitude que marcou a cena cultural do ocidente do período pós-guerra. A contracultura foi um sintoma de crise de um conceito de civilização. Momento de transgressão e rebeldia, de questionamento de valores e adoção de outros, novos e diferenciados; de relativo e momentâneo distanciamento de muitos dos referenciais simbólicos do ocidente; de rejeição à formas consagradas e de aproximação com outras, até então menosprezadas.

Muitas foram as formas de manifestação do movimento da contracultura. As que mais se aproximariam da literatura marginal seriam os *Hippies* e os *Beatniks*. Em verdade, não é fácil diferenciar este daquele, ambos parecem confundir-se num mesmo manancial estético-ideológico-comportamental fundamentalmente atrelado aos anos 60 e 70 do século XX. Os *Beatniks* produziram um tipo de literatura marcada pelo desapego aos aspectos então vigentes da construção formal, pela rebeldia e busca por inovações da arquitetura da obra, o que nem sempre se mostrou muito proveitoso. Foi uma geração indiscutivelmente marcada por talentos criadores como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, embora também possuísse em suas fileiras autores de menor poder criativo e que marcariam mais pela presença performática que propriamente pelo nível das produções artísticas. É o caso de um Gregory Corso ou de um Martin Snyder. *On The Road* de Kerouac e *Uivo* de Ginsberg são as obras mais importantes, as que tiveram maior repercussão e existência mais duradoura no imaginário da geração marginal. São mais que um romance e um livro de poemas, são manifestos de uma geração.

O movimento da literatura marginal participou dos embates ideológicos e culturais dos anos de repressão da ditadura militar no Brasil. Foi uma manifestação da cultura que se

expandiu difusamente ao longo de um período relativamente curto. Em termos de definição, ela já foi, muitas vezes, apressadamente, compreendida como aquela que foi produzida à margem de uma literatura dita oficial. Obviamente isso esclarece muito pouco, pois implicaria em levantar questões relativas aos critérios que permitiriam distinguir o marginal do não marginal. Partindo para uma crítica menos impressionista, o crítico Sergius Gonzaga opta por tematizar o fenômeno estudado segmentando-o esquematicamente em três vertentes ou subdivisões: os marginais da editoração; marginais da linguagem; marginais que dão voz em seus textos a setores excluídos dos benefícios do sistema (GONZAGA, 1981, p.149). Em qual dessas categorias se enquadraria a produção poética de Paulo Garcez? Em cada uma delas e em nenhuma de modo específico. A primeira caracterização, a editorial, foi marcada pelas produções de autores que criaram obras e as publicaram escapando aos padrões tradicionais de editoração, distribuição e circulação. Seria o caso da geração mimeógrafo que comercializava suas produções em praça pública ou lançava revistas que visavam à difusão de autores inéditos ou pouco divulgados, revistas como *O Saco*, do Ceará; *José*, do Rio de Janeiro; *Escrita*, de São Paulo, e outras tantas. O poeta baiano transitou por essa vereda. Flertou – sabemos – com o movimento dos Poetas da Praça, aglomerado de jovens autores que, dentre outras coisas, cultuavam o anticonvencionalismo gráfico.

A segunda tendência mencionada encontraria sua manifestação no campo da escrita e na adoção de uma postura de firme recusa ao uso de uma linguagem institucionalizada e considerada como linguagem do poder. Disso derivaria o culto a uma antirretórica que se revelaria anacrônica, por que apoiada sobre reprodução de valores e ideais estéticos das vanguardas europeias do início do século XX e das revoltas modernistas que foram geradas em um contexto histórico diferenciado. Na obra de Paulo Garcez, isso se manifesta na maior parte de seus poemas, marcados pela irreverência, pela dessacralização de temas e emblemas caros ao imaginário letrado, denominado canônico.

A terceira e última tendência estaria ligada ao problema da escolha – por parte dos artistas – dos protagonistas de seus textos. Essa escolha não estaria desvinculada de uma infiltração de elementos históricos do período em que o texto foi produzido, ou seja, a adoção por parte dos autores de literatura marginal de uma postura, por exemplo, de exaltação dos vencidos. Ou ainda de deslocamento do centro para a periferia, resultante, em certa medida, de uma reação às incertezas econômicas do período da ditadura militar, principalmente do chamado “milagre econômico”. O romancista João Antonio criou duas expressões emblemáticas que aqui devem ser evocadas: “corpo-a-corpo com a vida” e “arte comprometida com o popular” (GONZAGA, 1981, p. 151). Ambas se adéquam a algumas das

posturas estéticas da literatura marginal, notadamente a de Paulo Garcez. Com relação ao poeta baiano, seja dito que em sua poética o elemento popular encontra-se muito mais na forma de uma valorização de espaços de vivências, ligadas a um contexto autobiográfico, do que propriamente a uma valorização do popular enquanto elemento político-ideológico. Os espaços por onde a subjetividade lírica perambula são muitas vezes espaços das zonas populares de Salvador ou de outras áreas do interior baiano. Há bares, circos, crimes passionais nos subúrbios, ruas e vielas da boêmia soteropolitana ficcionalizada, espaços da angústia e da dor que, para ele, jamais cessam.

## 2 A INTERTEXTUALIDADE EM *ESCRITURA DA PALAVRA & DO SOM*

### 2.1 PAULO GARCEZ DE SENA: O ETERNO INFINITO ENTRE RUÍNAS

Paulo Garcez de Sena, enquanto artista, pertence à casta dos eternamente insatisfeitos. Seu universo ficcional é o espaço privilegiado da inquietação por onde transitam seres alucinados, mentes doentias, espíritos febris e uma subjetividade lírica em eterno processo de descompasso interior. Trata-se de uma poética de ruínas e de decadência; ruína de uma alma febril que possui uma única sólida certeza: a de espera por algo que jamais virá. Um cenário de angústia, espaço claustrofóbico preenchido por um temor agigantado e pouco definido, potencialmente gerador de desordem e contínua desolação, uma zona morta, espécie de instauração de uma terra desolada onde uma criatura vaga desorientada e sem rumo. Sob este aspecto, é visível a relação intertextual com *The waste land*, de T. S Eliot (1999).

A poética de Paulo Garcez é, pois, de uma terra gasta, exaurida, que reclama uma renovação, um renascimento das formas exangues da paisagem exterior e das imensas áreas do feudo da interioridade tornadas inférteis. Conforme atesta Eliade (1978), no imaginário mítico religioso das civilizações da antiguidade, a ideia de renovação das formas exaustas liga-se necessariamente a uma crença na destruição apocalíptica quase sempre manifestada na imagem de uma redenção pela água. Uma destruição coletiva e de grandes proporções que conduz ao renascimento e à purificação. Essa construção mítica está presente sob variadas formas na cultura ocidental. Uma delas, situada entre as versões mais populares, remete ao mito de uma inundação gigantesca que teria aniquilado um conceito equivocado de homem e feito brotar uma nova sociedade e uma nova humanidade inteiramente dissociada daquela que a precedeu. Noé e sua prole pré-diluviana transitaram por uma terra gasta que necessitava ser desfeita e refeita.

A subjetividade lírica que habita o universo ficcional de Paulo Garcez parece vivenciar uma angústia que lhe permite intuir a condição de crise acentuada do tempo e da zona de habitação que lhe é dada viver. A subjetividade do autor intui muito mais do que pensa ou racionaliza, sua poética não é de construções da razão ou de indagações filosóficas de grande monta. O poeta intui, sofre e é devorado pela angústia. Sente a exaustão das formas, mas não age no sentido de conferir clareza às ideias resultantes de inúmeras tensões que configuram uma crise razoavelmente nomeada e nem sempre bem resolvida.

Garcez pertence à geração de artistas surgidos sob o tacão de ferro da ditadura militar, que dominou a política brasileira por mais de 20 anos, tendo a maior parte de sua vida adulta transcorrida durante o regime ditatorial. Construiu sua obra, portanto, no contexto da repressão político-partidária e do intenso patrulhamento ideológico, daí por que sua dicção poética não pode ser compreendida ou analisada se dissociada por inteiro do contexto em que surgiu. Paulo Garcez participou de movimentos literários de repercussão limitada que deixaram marcas visíveis no seu processo de construção artística, a exemplo dos *Poetas da Praça* e de demais agrupamentos de jovens, em boa parte, muito mais rebeldes que talentosos; mais contestadores e insatisfeitos que propriamente artistas vocacionados e dotados de domínio sobre a linguagem artística. Todos esses grupos e denominações várias são tributários da chamada literatura marginal. Na obra de Paulo Garcez o *modus operandi* artístico deriva, entre outras, também da influência da tradição marginal.

## 2.2 A ESCRITURA DA PALAVRA E DO SOM: TENSÕES DESCONCERTOS

A obra *Escritura da palavra & do som* – já dissemos – é um livro de construção híbrida, formado por textos em prosa, poemas, letras de música e apropriações de produções de outros autores que são incorporadas. Os temas tratados podem ser agrupados em blocos. O poeta demonstra uma predileção pela repetição de temas e imagens que perpassam de forma quase obsessiva toda sua produção. Há uma subjetividade lírica vivenciando um processo de crise, um sujeito que se percebe só e atirado em um mundo de escombros por onde transita tropeçadamente. Trata-se de um Eu dividido entre dois modos distintos e extremados de estar no mundo: um rei exilado e um pícaro; uma dicção poética que oscila entre o tom elevado de um nobre exilado, apeado do poder e conduzido ao exílio contra sua vontade, lócus distante de onde ele destila uma sucessão de análises soturnas de alguns aspectos da cultura, e de outro lado, uma subjetividade plebeia e rude que derrama sobre tudo um riso farsesco, por vezes intencionalmente vulgar e quase sempre carnavalesco; um temor acentuado da morte física; e, por fim, as musas e o modo particular que essas personagens míticas assumem no texto. Há uma tensão percorrendo toda a obra; parece haver uma busca por uma fusão de opostos, os elementos opostos da psique dividida do Eu que perpassa os textos, ou mesmo uma busca por reencontro com algo, com uma dimensão perdida do ser. Talvez seja essa a razão e o sentido da preocupação com as Musas, é possível que elas representem a personificação do elemento

agregador da interioridade que ele tanto almeja encontrar como forma de cessar sua inquietude.

### 2.3 FRAGMENTOS, DIÁLOGOS E TENSÕES EM A *ESCRITURA DA PALAVRA E DO SOM*

Todos os temas elencados como obsessivos na obra do poeta baiano se fazem interligados pela intertextualidade. Embora haja uma diversidade temática, nota-se a existência de traços de união ou de um grande elemento agregador, um polo magnético que exerce um grande poder de atração sobre as formas imagéticas congregando-as numa macroestrutura. Pleiteia-se aqui que o traço agregador seria o elemento intertextual que se apresenta sob forma de riso carnavalesco – no sentido que lhe empresta Bakhtin (1997) – e da reconstrução e deformação proposital de símbolos e emblemas da cultura letrada por via do princípio do rebaixamento. Quem ri rebaixa o alvo do riso cômico, ensina-nos Bakhtin (1997) nas páginas de *A Cultura Popular na idade média e no Renascimento*. A comicidade remete a uma leitura inversa da realidade, trata-se de uma percepção subversiva dos fenômenos, uma realidade que é tomada de baixo para cima; por essa razão, a zombaria, construída com as referências da cultura não-letrada, remete a uma inversão de valores e, o mais importante, remete ao contato com o telúrico, a terra e o pó (ponto de origem do homem, de acordo com o pensar mítico de religiões antigas), sendo, portanto, uma forma de redimensionamento do ser e de regresso a uma dimensão do arcaico. Dessa forma, torna-se claro que a arquitetura intertextual que sustenta o edifício dos textos, parodísticos ou não – do poeta baiano –, resulta de um processo de construção intimamente relacionado a questões autobiográficas e com um modo de estar no mundo de um ser dividido entre possibilidades não conciliáveis entre si. A divisão do Eu, sitiado por uma variedade de modos de manifestação, gera crise aguda, descompasso do espírito e uma intensa necessidade de fusão de opostos, notadamente dos dois grandes opostos que transitam em sua poética: o elevado (manifestado no cultivo de um tom grandioso que remete à tradição medieval cavaleiresca) e o baixo imitativo, que se apresenta sob forma do grotesco, da recriação, do riso, do carnavalesco e, tantas vezes, do vulgar e das deformações eróticas excessivamente contaminadas por uma sexualidade chula. O riso – aqui entendido no sentido de uma carnavalização das formas – seria uma tentativa não muito bem sucedida de reintegração com o que foi perdido; no caso em questão, um

regresso a uma condição benfazeja que em algum momento foi perdida. A análise dos textos de Paulo Garcez de Sena demonstrará de forma efetiva o que até aqui foi apontado.

*Escritura da palavra & do som* foi originariamente publicado em 1985, no Ceará, pela casa editora Nação Cariri. A obra consta de um prefácio introdutório assinado por José Alcides Pinto, que aponta a estrutura temática do livro. Sua divisão em três grandes blocos temáticos (poemas literários, prosa e letras musicadas), numa tentativa de interpretação e, no nosso entender, não muito bem sucedida, visto tratar-se de uma análise apressada e exaltatória. Apesar disso, José Alcides Pinto traz em sua análise algumas contribuições importantes. A obra é composta por um conjunto de 74 textos que, em sua maioria, fundem prosa com poesia numa miscelânea artística que resulta em uma forma discursiva tematicamente coerente, desde que observada pelo viés intertextual, conforme será exposto nas páginas que se seguem.

O poema *Flor do Lasso* é o primeiro do livro. Ele se interliga a dois outros textos enfiados na terceira parte da obra, onde se encontram agrupadas as letras de música (denominação classificatória estabelecida pelo próprio autor). Essas letras são: *Flor do Lácio* – dedicada a Caetano Veloso – e *Flor do Lasso* – dedicada aos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos. Tendo em vista o critério crítico-interpretativo aqui adotado, os três textos citados serão tomados como variações de um mesmo tema manifestado em três momentos distintos, por isso o poema será considerado como elemento central ao redor do qual orbitam as duas letras de música, atraídas, por assim dizer, por sua força gravitacional. Saliente-se que as três peças discursivas comportam princípios organizacionais similares situados dentro da órbita da intertextualidade.

*Flor do Lasso*, o poema, é composto de quatro estrofes. O título já é por si só um interessante indício revelador. Temos uma referência paródica ao texto célebre de Olavo Bilac e à região da Itália, território caro ao imaginário letrado nacional por suas articulações com o florescimento da língua portuguesa. Um termo que designava um *locus* geográfico fisicamente localizável, embora mitificado (Lácio), é substituído por um adjetivo que remete à ideia de prostração, de exaustão, havendo nisso, portanto, uma clara referência a uma terra gasta (sendo esta, provavelmente, um símbolo de exaustão do espírito e não necessariamente da zona geográfica por onde a subjetividade poética perambula). Mas a substituição pode (e deve) ser entendida como um processo de desconstrução, de deslocamento que rebaixa por meio da caracterização cômica e do riso de farsa. A flor que deveria simbolizar o ponto de origem de uma língua de um determinado povo é reduzida a uma condição desprestigiada. Com isso é lícito supor que o desprestígio é estendido a toda uma coletividade que reverencia

o mito da fundação e um local de origem a ser reverenciado. Ao agir dessa forma iconoclasta, o narrador se posiciona no mundo como um nômade que transita pelas margens, afastando-se voluntariamente do centro, dos muros da cidade. Seu local de trânsito são os caminhos por onde vagam os que desprezam o convívio entre as muralhas da *urbis*.

A desconstrução parodística presente no título estende-se ao corpo do poema como um todo, como pode ser constatado a partir da leitura e interpretação das duas primeiras estrofes:

#### FLOR DO LASSO

flor do lasso  
 bela inculta e lassa  
 é uma canção feita no espaço  
 de um beija-flor  
 que canta na roça  
 e na palhoça

flor do lasso  
 dos sabiás que gorjeiam  
 das flores dos campos  
 das alegrias e das tristezas  
 do dia - a - dia na Bahia  
 do lazer e do viver  
 (SENA, 1985, p. 23)

A primeira estrofe se articula em torno de uma dessacralização de um mito. A flor do Lácio costumeiramente tomada como símbolo de uma narrativa fundadora, um emblema revestido de sacralidade, torna-se ali alvo de um rebaixamento que a coloca em um nível diferente de realidade, transitando em meio ao prosaísmo de um cotidiano rural e que nada possui de elevado. Ao Lácio associa-se o lasso e diz-se que a flor que nela viceja, ao contrário do que queria Bilac, não é somente inculta e bela, porém bela, inculta e tomada de lassidão, de prostração, o que, obviamente, remete a um processo de rebaixamento e esvaziamento do sentido heróico. Haverá elemento mais antiépico e antiheróico que a ausência de vigor, de força empreendedora? Hércules, se destituído da força descomunal que o caracteriza, para que serve? Sansão, após terem cortado traiçoeiramente seus cabelos, tornou-se alvo de zombaria dos filisteus que o trataram com menosprezo. E o que dizer de um Tersites que na *Iliáda* é o único personagem épico tratado com desdém por Homero? O desdém homérico não nasce precisamente do fato de que o guerreiro grego – de acordo com o narrador – é feio, disforme e sem força física (possui tão somente uma voz tonitruante). Não sem razão, os guerreiros de uma das assembleias deliberativas dos chefes guerreiros gregos riem sonoramente de sua triste figura e da sova que Ulisses lhe aplica em público, conforme descrito no canto segundo da *Iliáda*. Um herói lasso é um herói falido. Sabemos que, de acordo com a concepção

clássica do heroico, o herói é um indivíduo dotado de qualidades excepcionais que o qualificam a executar tarefas inacessíveis ao comum dos homens. Os atos por ele praticados visam a conceder sustentação a uma ordem da qual ele é parte integrante e princípio ordenador. Diante disso, sendo ele guardião e espelho de uma coletividade, se um esgotamento o atinge, retirando-lhe todas as virtudes épicas que o animavam, é aceitável crer que a comunidade, da qual ele é parte integrante, também é atingida e colocada sob prostração e languidez. Com isso, regressamos ao tema da terra gasta ou desolada.

Como já foi dito, a poética de Paulo Garcez possui muito pouco de mítico, no seu sentido tradicional, ou de arcaico, sendo antes uma poetização de vivências, angústias e expectativas frustradas. Em razão disso, não se deve entender que o poeta faz necessariamente uso da terra desolada ou de qualquer tipo de articulação consciente com a mais famosa leitura do mito personificada no longo poema de T.S. Eliot (1999). A observação feita sobre o lasso e a terra gasta deve ser tão somente entendida como um instrumento comparativo que permite auxiliar na elucidação do poema do poeta baiano.

A flor é do lasso e exangue. O eu poético a associa com elementos rurais, citadinos e cotidianos, a coloca no mesmo espaço de experiências urbanas que ele vivencia diariamente no “dia a dia na Bahia”. No último conjunto de estrofes, temos uma reiteração dos aspectos intertextuais em foco:

flor do lasso  
da poesia concreta  
do processo histórico  
do sol de quase março  
do verso lasso  
do viver e do morrer

flor do lasso  
o prato do poeta  
a ordem e a desordem  
o hoje e o amanhã  
a luta no caos  
dos campos abstratos do pensamento.  
(SENA, 1985, p. 23)

As duas estrofes finais não trazem acréscimos temáticos ou riqueza formal. A estrutura dos versos e a sequência de ideias são similares. O princípio organizador é idêntico, situando-se no plano da deformação proposital de textos precedentes. Em virtude disso, os dois textos seguintes que se encontram na terceira parte do livro de Paulo Garcez, classificados como letras de música, devem ser evocados por serem complementos e variantes do poema, aqui objeto de análise. São, como já frisamos, duas as letras:

### FLOR DO LÁCIO

(p/ Caetano Veloso)

ao sol de quase março  
 eu vou com meu verso lasso  
 querendo seguir  
 morrendo  
 no berço da flor  
 esplêndida  
 que nasce na roça e na palhoça  
 flor do lácio  
 sabiá que gorjeia  
 mais aqui do que lá  
 alegria e tristeza  
 pra banda poder passar  
 bossa nossa fevereiro  
 março e abril  
 bahia baião de dois Brasil  
 flor do lácio  
 com feijão e arroz  
 (Letra: Paulo Garcez; Música: Walmir Rocha, 1985, p. 85)

\*\*\*\*\*

### FLOR DO LASSO

(p/ Augusto e Haroldo de Campos)

das flores dos campos  
 da poesia concreta  
 vive o poeta  
 na práxis da noite e do dia  
 no processo histórico irreversível  
 da alegria e da tristeza  
 que não põe mesa  
 mas move a ação  
 e a canção que fácil  
 no coração fazer  
 no lazer do viver  
 o dia-a-dia na Bahia  
 do poeta belo inculto e lasso  
 que veio compor  
 no regaço da flor  
 uma canção no espaço  
 (Letra: Paulo Garcez; Música: Walmir Rocha, 1985, p. 86)

Mesmo um exame superficial revela que os três textos encontram-se tematicamente interligados, apresentando certas variantes e alguns deslocamentos. Tomemos o primeiro texto como referência (o poema *Flor do Lasso*), no qual o motivo da flor tomada de lassidão se apresenta como um símbolo dessacralizado, que é retirado de seu contexto mítico original (o Lácio) e metamorfoseado em elemento corriqueiro que, nas duas primeiras estrofes, transita por dois espaços com localização geográfica específica: uma zona rural – *locus* de

vivências infanto-juvenis do autor; e uma área urbana situada na cidade na Bahia, onde ele viveu sua vida adulta. As duas estrofes finais associam-se a temas como o movimento da poesia concreta, ‘o prato do poeta’, ao viver e ao morrer, ao hoje e ao amanhã, ‘ ao processo histórico do sol de quase março’. Algumas dessas imagens estarão presentes nos demais textos da trilogia poética, mas de forma deslocada e, por vezes invertida. Na letra *Flor do Lácio*, o Eu lírico posiciona-se como um ser que anuncia sua intenção de partir rumo a uma terra de utopias, lugar onde nasce ‘ a flor esplêndida’, numa clara referência ao Hino Nacional. Note-se que esse local de germinação do citado vegetal há de ser uma ‘roça’ ou uma ‘palhoça’, elementos que integram uma paisagem rural que, como já sabemos se integra ao imaginário das vivências da primeira infância do autor. Seja dito em acréscimo que o narrador almeja partir rumo ao encontro da utopia, conduzindo seu “verso lasso”, ou seja, aqui é o verso do trovador que se faz lasso e não a flor que, tanto no título quanto nos versos finais, é chamada de *Flor do Lácio* e é inserida na baixa cotidianidade de uma ‘Bahia baião de dois [...] flor do Lácio com feijão e arroz’. Na última composição, o tema se faz presente com a retomada da imagem inicial, a flor é novamente do lasso e as referências são basicamente as mesmas presentes nos dois textos anteriores, havendo a repetição constante da ideia de que a flor associada à poesia deve estar sempre transitando por uma zona de vivências comuns, opressivamente cotidianas. Os três textos poéticos, embora guardem variações entre si, são tematicamente coerentes dentro do princípio da intertextualidade dita carnavalesca.

Assim, além da referência intertextual ao Hino Nacional, há outras também explícitas, ao longo do poema: a canção “*Sem lenço sem documento*” de Caetano Veloso, nos versos “ao sol de quase março” e “que nasce na roça e na palhoça”; o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, nos versos “sabiá que gorjeia/ mais aqui do que lá”; a canção de Chico Buarque de Holanda, no verso “Pra banda poder passar”; e a de Gilberto Gil, nos versos “Bossa nossa fevereiro/março abril”.

O uso da paródia tornou-se uma das marcas distintivas da linguagem artística moderna, embora deva ser acrescentado que a prática de deformação ou apropriação textual destas raízes em solo mais antigo. A antiguidade greco-latina já a conhecia e dela fazia uso, como pode ser comprovado atendo-se à leitura da obra de Horácio, de Aristófanes, Plauto ou mesmo outros que Aristóteles cita em sua poética e que são hoje completamente desconhecidos. A crítica moderna argumenta que o uso em larga escala da intertextualidade por parte dos artistas modernos deve ser entendido como uma forma de reação à concorrência trazida por meios de comunicação como a imprensa que em larga medida substituiu a literatura, fazendo com que ela se volte sobre si mesma, tornando-se um código restrito para

iniciados. Obviamente que na escrita de Paulo Garcez as razões da intertextualidade não se restringem apenas a isso, mas se ampliam no sentido de situar-se num mundo complexo, transfigurado em visões singulares e inquietantes.

Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p. 12) define paródia como ‘ uma ode que perverte outra ode’. Um texto parodístico vive da deformação de um outro com o qual mantém uma relação de duplicidade, seja formal, temática, ou ambas. Desse modo, como temos evidenciado, haveria a obra e uma outra situada em segundo plano que lhe concederia uma vida dupla. A duplicidade do texto paródico situa-se na dimensão do riso e da inversão. Sabemos que Aristóteles, na *Poética*, situa o cômico enquanto pertencente ao baixo imitativo. O personagem de comédia é representado como inferior ao comum dos homens, sendo, portanto, uma perversão da condição ordinária do humano. Para o pensar grego, a rígida divisão de gêneros literários era reflexo de uma concepção rígida acerca da divisão social. Não é ocioso recordar que na Grécia o conceito de cidadania era privilégio de poucos e o conceito de humano era restrito. As formas do discurso literário, na concepção aristotélico-platônica, refletiam esse estado de coisas. Haveria, portanto, o alto e o baixo imitativo com fronteiras rigidamente demarcadas. O tom épico é sempre elevado por referir-se a ações de homens de elevada estatura interior, heróis magnânimos, invencíveis e de uma nobreza sem par. A comédia, ao contrário disso, era um espaço de trânsito de homens de baixa estatura, indivíduos com preocupações pedestres, seres da mais ínfima categoria. As situações por eles vivenciadas nada tinham de heroicas. Somente um nobre vive tragédias, o comum dos seres protagoniza situações de farsa e riso.

O riso parodístico que se faz presente na poética de Paulo Garcez de Sena resulta diretamente de um embate com a realidade e de um processo de dissociação consigo mesmo. A subjetividade lírica presente nos textos mostra o sujeito poético como um ser conflituoso travando embates consigo mesmo e com o mundo no qual não se reconhece.

A paródia, como já vimos, remete à ideia de perversão, o que implica um ser discursivo dotado de duplo sentido no diálogo que estabelece com outro texto do qual é a versão intencionalmente deformada. Trata-se, portanto, de duas vozes distintas, uma sobrepondo-se à outra, por via da problematização literária do conteúdo discursivo. A voz da paródia visa a negar, subverter e, muitas vezes, rebaixar. Trata-se de uma tentativa de superação do mesmo e do idêntico. Sant’Anna (1991, p. 29) usa duas metáforas místicas para definir imagetivamente a paródia: “a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade. O demoníaco a divisão”. Se é unidade, é, portanto, integração, inserção numa dada ordem ou num esquema de jogo. O riso é contraideológico na

medida em que é desconstrutivo e potencialmente negador da ideia de inserção no que quer que seja, sendo sua maior vocação a de desagregação.

No caso específico de Paulo Garcez, o desejo de desligamento do indiferenciado está intensamente presente na construção de sua poética de ruínas. A subjetividade lírica evidencia a aspiração por um reencontro com uma dimensão ausente ou que foi perdida em algum momento do existir ou em um tempo mítico. Haveria, portanto, desejo de distanciamento e de reintegração, de movimento e de cessação completa e absoluta do movimento como forma de obtenção da quietude interior. Não seria despropositado recordar que o herói do conto de Borges, *O imortal*, ao finalmente atingir o país onde residiam os imortais, os encontra deitados sobre o chão das ruínas ou simplesmente quietos e completamente emudecidos, sugerindo, assim, que ao atingir um nível diferenciado de consciência a reação primeira do homem tende à imobilidade e à quietude suprema. Seja dito, em acréscimo, que o texto da paródia guarda elementos de filiação à tradição do *duplo*. À duplicidade do ser, ou o duplo de si mesmo, como na narrativa de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, ou em Doistoiévski com sua novela *O duplo*.

O riso parodístico, já vimos, dialoga com, e é tributário de um outro texto que lhe faz sombra perpétua como na narrativa de Poe. Tratam-se de forma que não se conciliam como prova a cena final do conto do escritor norte americano, na qual o herói acaba por assassinar seu duplo, devido à impossibilidade de convívio. Sabe-se que o poeta baiano possuía um irmão gêmeo com o qual mantinha relação de grande proximidade. É possível que haja perpassando tudo isso um componente freudiano, hipótese que não pode ser desprezada, tendo em vista as inúmeras referências presentes em muitos dos poemas de *Escritura da palavra & do som*, notadamente, *Holocausto* e *Narciso e o Lago de Papel*, só para citar duas dentre as possibilidades de exemplificação. Os dois textos encontram-se transcritos abaixo para fins de análise e comprovação do que foi dito acerca deles:

#### NARCISO E O LAGO DE PAPEL

minha família é a grande ausência  
que tenho de mim  
sem papai sem mamãe e sem ego  
procuro na escritura  
um registro tabelionado  
do que nunca fui  
no entanto meu nome  
este objeto que desconheço  
é sujeito  
pelo qual me apaixonei  
E me fudi.  
(SENA, 1985, p. 35)

\*\*\*\*\*

## HOLOCAUSTO

(P/Ana Virgínia)

Quisera entregar-te este meu corpo;  
 que nunca tocaste, este meu corpo etéreo.  
 Quisera entregar-te este meu corpo; leve, imaterial  
 corpo, ausente do teu gozo selvagem e bom.  
 Quisera entregar-te este meu corpo; dividido  
 corpo, onde perdi meu nome.  
 Quisera entregar-te este meu corpo; anterior corpo,  
 onde me tornei deslebrado.  
 (SENA, 1985, p. 36)

Os dois textos possuem um evidente conteúdo psicanalítico e ambos se inserem dentro da discussão até aqui realizada sobre intertextualidade. O primeiro poema é de cunho mais intimista que o segundo. Nele há um Eu que se posiciona no mundo como um Narciso problemático, travando um embate consigo, um ser que vivencia uma crise resultante de um processo de dissociação interior. A grande angústia que parece acometer a subjetividade lírica é a da perda resultante de uma ruptura decorrente de um abalo sísmico em sua interioridade. A consciência do esfacelamento do espírito o conduz a um sentimento de inércia aliada a uma dolorosa percepção da solidão atroz à qual se vê irremediavelmente condenado. O título do poema remete de imediato às antigas narrativas mitológicas da antiguidade clássica e ao mito do jovem que enlevado pela autocontemplação afoga-se nas águas de um lago. Fiel à sua postura de carnavalização de referências literárias ou simbólicas com as quais dialoga, o narrador transforma o cenário original do mito num lago de papel, com isso desmerecendo a contextualização primeira da narrativa e problematizando-a, ao conceder-lhe um caráter mais dramático e mais duro, e também mais literário, pela referência ao “lago de papel”. O Narciso a quem se refere passa a ser o próprio narrador que se autodefine recorrendo ao uso dessa imagem mítica. A razão disso provavelmente encontra-se atrelada ao fato de que este ser contenta-se com um eterno embevecimento de si mesmo, ou seja, ele encontra prazer na expressão (no caso, escrita) de suas dores, embora se lamente com relação à existência delas. Não é possível fugir à impressão de que o narrador se compraz com o sofrer. De alguma forma, a dor, ao expressar-se poeticamente, lhe concede uma organicidade interna, funcionando como elemento agregador de um ser multidivido. O sofrimento o deixa com a impressão (que deve ser quase uma certeza) de diferenciação social e ontológica. A ilusão de possuir algo que os outros não possuem o mantém de pé. Um dom ou qualidade excepcional

quase sempre vem associado a certo nível de sofrimento. Nisso ele parece crer e se apoiar para não sucumbir esmagado pelo peso do nada, sentimento que tanto o atormenta.

Na poética de Paulo Garcez de Sena, a voz poética, no afã de manter-se na existência, apoia-se (intertextualmente) em outras vozes da tradição literária, já que, talvez, não conseguisse apoiar-se apenas em suas próprias bases (simbólicas) esfaceladas.

Outro elemento responsável pela desagregação da interioridade seria o convívio doméstico-familiar. O distanciamento de si e a crise de identidade seriam as duas grandes heranças resultantes desse contato do qual tanto se ressentia o eu poético. Sua subjetividade parece se perder, assim como todos os elementos da psique que poderiam contribuir ou definir de forma concreta sua identificação diferenciadora. A subjetividade lírica mostra-se acometida pelo mesmo mal que oprime muitos dos personagens do universo ficcional de Dostoiévski: a perpétua inquietude. No caso em questão, a crise se acentua também como uma crise identitária. O sujeito poético deixa claro seu desejo de diferenciação, de construção de referências próprias que o permitam situar-se no mundo como ser dotado de autonomia existencial.

O segundo poema, *Holocausto*, lida com outro tema integrado ao universo mítico, o do sacrifício – ritual tão presente na cultura judaica dos tempos dos patriarcas Hebreus. Em diversas passagens do Antigo Testamento encontra-se um grande número de referências ao uso constante de imolações de vítimas, bestas ou seres humanos, para honrar, obter favores ou aplacar a ira da divindade. Recorde-se, a propósito, a célebre passagem do *Pentateuco* – estudada por Auerbach em *Mimesis* (1978) – na qual Abraão deve sacrificar seu filho para atender à convocação divina. A expiação pela morte ritualística não é uma invenção judaica ou muito menos foram os judeus os que mais fizeram uso dessa prática ao longo da história humana. Muito pelo contrário, trata-se de um tipo de ação religiosa facilmente encontrável nas mais diversas áreas do globo, em tribos primitivas ou em sociedades sofisticadas como a dos Astecas ou Maias pré-colombianos. Entretanto, no texto de Paulo Garcez, a referência remete diretamente à tradição judaico-cristã.

O poema é dedicado a uma das inúmeras Musas presentes na obra *Escritura da palavra & do som*, Ana Virginia. O texto possui uma evidente faceta autobiográfica e um leve tom de melodrama, de amores contrariados e mal resolvidos. O sujeito poético afirma desejar a autoimolação simbólica nas chamas da fogueira da alteridade. É a um outro que ele deseja ser sacrificado e consumido, dissolvendo-se numa entidade maior e muito mais poderosa que ele, potencialmente capaz de reestruturá-lo após a conclusão do processo de desintegração de si. São particularmente merecedores de atenção versos como: ‘este meu corpo; dividido

corpo [...] onde perdi meu nome [...] onde me tornei deslembado’. Neles, temos a retomada de imagens e ideias presentes no poema anterior. Novamente o sentimento de Eu dividido e sitiado, de perda e distanciamento de si, de ausência de um sentimento de identidade ou de identificação. Há uma insistência na perda do nome, o que pode ser interpretado de várias formas. De um modo mais prosaico, tendo-se em conta os elementos autobiográficos, seria possível supor tratar-se de sentimento de perda de identidade resultante de convívio amoroso, um relacionamento a dois no qual um dos envolvidos perdeu-se por entregar-se em excesso ao outro que dele tirou proveito, deixando-o mergulhado em remorso e melancolia. Outra possibilidade passaria pelo discurso mítico. Conforme atesta-nos Eliade (1978), a perda do nome ou da sombra, para o pensar mítico, implica a perda da alma. Muitas são as narrativas orais sobre a figura do homem que perdeu a sombra por comercializá-la com o diabo. O alemão E.T.A. Hoffman escreveu um famoso conto sobre esse tema. Trata-se de uma imagem arquetípica muito comum em narrativas folclóricas.

Obviamente, não se pleiteia aqui que Paulo Garcez seja o tipo de artista que Jung (1997) denomina visionário, aquele que faria brotar em suas criações artísticas formas, símbolos e emblemas das dimensões sombrias e perigosas do ser humano. Em sua poética, as referências míticas se apresentariam apenas como reflexos de imagens de uma psique atormentada. Já foi dito aqui que a obra do poeta baiano possui um inegável viés autobiográfico do qual não se pode afastar sob pena de uma compreensão incorreta ou deformada dela. As referências ao nome, ou melhor, à perda dele, ao anonimato involuntário e à perda total de identidade devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva que ponha em evidência o ser em confronto consigo mesmo e com o mundo. Mereceria destaque, por exemplo, como já frisamos, a ligação do autor com um irmão gêmeo que é mencionado de forma direta ou indireta por mais de uma vez ao longo da obra. Carnavalizar torna-se, portanto, estratégia de sobrevivência psíquica. O poeta questiona a tradição para dela se distanciar em busca desesperada de algo que o referende e lhe conceda sentimento de unicidade interior.

Observe-se, por fim, o traço platônico do poema. Embora se trate de um texto que tem como foco uma relação amorosa (ou o fim dela, com uma musa de carne e osso) essa discussão é feita de modo idealizado e etéreo. A subjetividade se refere a “gozo selvagem” e “entrega do corpo”, mas tudo num plano de esvaziamento do erotismo. A entrega a que se refere o narrador é de um corpo sem máculas, virginal, que não experimentou “o gozo selvagem” e é basicamente imaterial, ou, como diz um dos personagens de Shakespeare, “constituído da mesma matéria da qual são feitos os sonhos”.

Mas não se trata de um amor platônico, no sentido tradicional, pois que apesar da terminologia que remete à espiritualidade, é possível notar uma maior complexidade emocional perpassando todo o texto. A entrega a que o sujeito poético almeja é a de sua porção anímica, à qual a figura feminina, que o amante tanto idolatra, jamais teve acesso. Platão defendia que matéria é corrupção da ideia, e que a imagem ideal corrompeu-se ao decair do plano superior para o nível rasteiro da realidade. Em virtude disso, a busca pelo conhecimento deveria ser um processo mnemônico de reencontro com uma dimensão perdida, uma dimensão etérea, subjetiva e que passava muito longe da materialidade rasteira. O eu poético planeja doar sua porção espiritual, intocada, casta e pura, como quem se oferta um sacrifício no altar de uma divindade. Uma autoimolação é o que ele busca, e se assim procede é por sentir necessidade de algum tipo de reencontro, nos moldes propostos pela teoria do conhecimento platônico. Esse fato não deve passar despercebido, tendo em vista que o traço mais frequentemente, presente nos textos que compõem a obra *Escritura da palavra & do som*, é o de um sujeito oscilante entre possibilidades distintas e irreconciliáveis, duas grandes personas anímicas: um nobre e um pícaro; ou, usando a terminologia jungiana, um *trickster* (uma entidade antropomórfica que prega peças). Não coincidentemente, os textos falam com muita frequência de divisão, de perda, de busca por si mesmo e de confronto consigo. Torna-se evidente a condição conflituosa que é artisticamente expressada por meio de uma poética de fragmentos e de ruínas.

Não deve ser também desconsiderado o narcisismo acentuado da subjetividade lírica presente nos textos. O grande tema parece ser em última análise um debruçar sobre si mesmo infinitamente prolongado. Mas parece tratar-se de uma introspecção tendente ao vazio. Embora sofra com as imperfeições, o Eu poético saboreia um gozo com a dor que o acomete e lhe concede a sensação de não-pertencimento à coisa alguma. Um nômade eterno, condenado ao degredo do qual não pode regressar, como um nobre exilado pela ascensão ao poder de um bárão usurpador. Está claro que, embora por vezes ele se desmereça, o sujeito poético cultua a idealizada imagem de si mesmo. Tudo gira em torno dele mesmo, todas as preocupações remetem aos percalços do existir por ele encontrados, e nada além disso. Uma consciência que parece ter dificuldades de projetar-se para fora, para além das masmorras do ego na qual ela se encontra aprisionada. Assim, o poema termina por compor um retrato dramático da situação do homem contemporâneo, vítima de uma pseudo-individualidade, na verdade, uma espécie de egolatria.

Dois outros poemas devem ser analisados. Duas peças distintas, porém tematicamente interligadas. Em ambas, a mesma máscara anímica se faz presente sob forma de uma

exaltação às musas do poeta – um dos temas caros da obra *Escritura da palavra & do som* – sendo que, nesses dois textos, as referências ao universo feminino são construídas de forma a um negar o outro, como a representação da máscara do deus Jano, que possuía um rosto bifronte. Duas faces de um mesmo ser: enquanto uma remete à luminosidade, a outra remete ao sombrio e ao oculto. Uma das lâminas dos arcanos maiores do tarot é chamada de o enamorado, ela é composta por três figuras. Na do centro, aparece um jovem de sexo masculino de belas feições e nobre aspecto, o qual se encontra cercado por duas mulheres que possuem idades diferentes, a jovenzinha que está à sua direita e aponta para o alto, e a velha à sua esquerda que aponta para o órgão sexual do jovem. Os textos de Paulo Garcez seriam como que a representação da citada lâmina do tarot, já que apresentam um ser dividido entre duas vias que podem conduzir para uma zona de trevas ou de elevação, recorrendo a uma terminologia místico-religiosa. Eis os poemas:

O POETA DESISTE DE SUA GLÓRIA PARA AMAR A BELA E DESLEIXADA  
ANA VÍRGÍNIA

eu que me invento outro  
eu que sou texto  
e não possuo alma  
eu que posso ser Deus  
e ser ínfimo quando quero  
eu que conquistei o âmagô  
e amei melhor que todas as mulheres  
o amor que imaginei como fosse  
e por isso fui o mais amado  
e o mais invejado ser que se conheceu  
eu que tenho o poder total  
sobre tudo que desejo e não desejo  
eu a idéia mais original e mais inteligente  
que este pequeno mundo em minhas mãos já teve  
eu o poeta mais amado de que se tem notícia  
e que mais fez sofrer corações e corpos  
eu a idéia de grandeza mais real  
de toda a pequenez humana  
eu o espelho onde o reflexo se mira  
e se envaidece porque é um só  
eu o imaginário onde todos querem se ver  
e morrem de ânsia do real  
eu o auto-elogio que todos repetem  
estou cansado de ser tudo isso  
e a tudo renuncio para amar  
a bela e desleixada  
Ana Virgínia.  
(SENA, 1985, p. 34).

\*\*\*\*\*



Os dois poemas são longos monólogos que, em alguns momentos apresentam traços de delírio. Como já foi dito, são textos de constituição interior diferente, embora sejam aparentados. O primeiro, de título longo, sonoro e pomposo, denomina-se *O poeta desiste de sua glória para amar a bela e desleixada Ana Virgínia*. O nome escolhido para o texto comunica por si só. O caráter narcisista dele é por demais evidente, uma longuíssima evocação de si, com um realçado tom épico acerca das próprias pretensas virtudes. Não é esse, entretanto, o aspecto que mais interessa ao presente trabalho. O título é também, o que de perto nos interessa, uma referência intertextual, o tom que o anima e lhe concede vigor é de um triunfo épico. Pode parecer que se trata de uma contradição usar o termo triunfo em se tratando de um texto que se concentra sobre uma renúncia, mas tal contradição é tão somente aparente, pois o despojamento da glória à qual o narrador faz referência é feito somente tendo em mira um feito que, para ele, é ainda mais glorioso e triunfal: a obtenção do amor de uma musa, a bela e desleixada Ana Virgínia. Não é necessário ir muito longe para demonstrar que o poema possui um tom de épica medieval. O modo de estar no mundo da subjetividade lírica é de um nobre cavaleiro dos romances de cavalaria, um Parsifal, um Tirant-lo-Blanc ou um Palmeirim da Inglaterra. A Ana Virginia seria obviamente a Dama a quem o cavaleiro deve amar, servir e proteger. O clássico esquema do amor cortesão transposto para um contexto moderno. O vigor épico não está apenas no título, mas ao longo de toda a narrativa na qual uma voz que se apresenta como poderosa e dotada de qualidades e virtudes excepcionais evoca de forma elencada alguns dos muitos feitos por ele praticados ao lado de qualidades incomuns que definiriam sua interioridade de nobre. O elencar das virtudes e feitos fenomenais é feito em nome de uma comunicação a ser realizada. Um padrão comportamental que nos faz recordar o dos heróis de Homero, descritos na *Iliada*, notadamente nas cenas de combate junto às muralhas de Tróia, nas quais era muito usual que um guerreiro ao desafiar o inimigo para um combate singular se dispusesse a recitar uma longa arenga acerca de seus feitos militares até ali praticados e fornecer informações sobre sua descendência. O sujeito poético do texto de Paulo Garcez retoma elementos dessa tradição épica ao discursar para uma audiência, que ignoramos qual seja, para anunciar sua decisão de renunciar ao poderio e à glória, duas dentre as principais motivações dos heróis homéricos, conforme nos ensina Werner Jaegger (2002), para ter o amor de uma formosa dama, formosa e desleixada, como ele insiste em nos deixar cientes.

O segundo poema, de título menor, mas não menos pretensioso que o anterior, é denominado *Para felicidade geral do prazer*. É uma espécie de contrapartida anímica do texto anterior, como se fosse sua negação ou complemento sombrio. São duas faces distintas de

uma mesma psique que se vê dividida entre possibilidades que se negam: o luminoso e o sombrio; o elevado e o demoníaco; o platônico e o erotismo chão. As duas faces de um Juno problemáticas, as quais expressam a própria condição de ruínas do poeta.

O tom que conduz essa voz poética se contrapõe ao da anterior. Aqui, nada há de elevado ou que remotamente remeta ao princípio da elevação. O tema da Musa é, nos dois poemas, tratado de forma distinta. No primeiro, a nobreza épica, ainda que idealizada; no segundo, o envolvimento físico e erótico que consagra um completo esvaziamento do sagrado. A mulher não é mais objeto sacro, fonte de adoração e gozo espiritual, forma perfeita, ser capaz de reconfigurar o interior de um herói destruído e revigorar uma terra gasta. A mulher torna-se objeto palpável, tangível, com a qual busca-se o prazer efêmero e constantemente renovável. Há ressonâncias, na narrativa poética, de elementos do mito da vagina dentada (CAMPBELL, 2004), aquela que atrai e destrói o herói ou em outras variantes se apresenta sob forma daquilo que tenta o heroico protagonista, visando tendê-lo à perdição e ao desvio da rota-caminho. Há uma sexualização demoníaca do feminino. A mulher como tentação demoníaca é um patrimônio de narrativas de povos antigos. Seus exemplos abundam e podem ser facilmente encontrados seja em Campbell (1998) seja em Eliade (1997).

### 3 ASPECTOS METAPOÉTICOS NA POESIA DE PAULO GARCEZ DE SENA

O livro *Escritura da palavra & do som* encontra-se tematicamente dividido em três segmentos: poemas literários; prosa; letras musicais. A divisão foi estabelecida pelo próprio autor. Desse conjunto de textos, para fins da discussão a ser estabelecida no capítulo que ora se inicia, será considerado alvo de uma análise mais detida os que integram a segunda parte, os poemas em prosa, embora os demais não sejam necessariamente postos à margem, visto que serão usados, quando necessário, para demonstrar a presença de temas e imagens que possam conceder sustentação a uma estrutura argumentativa que porventura esteja sendo construída.

Já foi dito em outra parte deste trabalho que a obra de Paulo Garcez é assinalada pela presença de duas ou três grandes matrizes que servem como balizas demarcadoras de sua dicção poética. Elas seriam grosso modo: uma relação de tensão entre duas possibilidades irreconciliáveis, ora a subjetividade lírica se posta no mundo de um modo soberbo, recorrendo a um tom grandioso, elevado, por vezes de uma épica medieval; em outras circunstâncias, o Eu lírico adota padrões de comportamento e expressão de um pícaro. Ora ainda é um senhor feudal, ora um bufão. Uma tensão (recorrendo à terminologia de Gilbert Durand (1999) e Gaston Bachelard) entre o regime diurno e o noturno, entre a luminosidade e o demoníaco, entre a alma e a sua sombra, enfim, entre o homem e aquilo que o conduz à perdição. A última das três matrizes poéticas seria a preocupação obsessiva com as musas. Elas se encontram quase que onipresentes na obra, servindo de tema para alguns textos, ou sendo, em alguns casos, o elemento central deles. No capítulo anterior que tratou dos elementos intertextuais, a relação de tensão entre o baixo imitativo e o tom elevado já foi tratado, embora não de forma a esgotar as possibilidades de análise. A partir daqui será buscado um maior aprofundamento com relação às musas na poética de Paulo Garcez e às relações que esse tema possa manter com os aspectos da metapoesia, alvo central da argumentação a ser desencadeada.

Os poemas em prosa representam o momento em que a obra de Paulo Garcez encontra seu mais alto nível de consistência. Eles são as peças discursivas mais bem elaboradas dentro do conjunto multifacetado de textos que incluem desde poemas até letras de músicas de terceiros, as quais são apropriadas pelo poeta baiano e incorporadas ao seu livro sem maiores explicações ao leitor, disso resultando um exercício radical de alteridade. O número desses poemas sob forma de prosa é reduzido, não ultrapassando uma dezena e se estendendo por

quase treze páginas. Alguns são curtíssimos, ocupando bem menos da metade de uma página, enquanto outros, os mais impactantes e dotados de um maior grau de complexidade interpretativa, se estendem em fluxo discursivo quase contínuo por até mais de duas laudas.

Os temas tratados orbitam em torno de referências de cunho autobiográfico, quase sempre deformadas por uma ótica discursiva que parece querer inverter todas as possibilidades. Uma subjetividade lírica perambula por entre espaços distintos, porém familiares ao autor, que tanto podem ser zonas geograficamente localizáveis quanto espaços da memória devidamente corrompidos e ficcionalizados por uma consciência atormentada, sacrílega, maldita e torrencial. Em verdade, este último termo é um dos que melhor definiram a poética dos poemas em prosa. Os discursos seguem um padrão de enxurrada quase ininterrupta. A voz que ali fala se expressa como que animada pela dor e pela demência. A dor o impulsiona a gritar e evocar episódios desconexos que se interpenetram como rios caudalosos que se encontram. Uma espécie de, por assim dizer, demência poética se manifesta numa profusão de imagens e num ritmo de horror somente encontrado nos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (2003) dos quais o poeta baiano extraiu a arquitetura geral dessa segunda parte de *Escritura da palavra & do som*.

Como os estudiosos da literatura sabem, o poeta moderno tem se dedicado a uma busca explícita por novos caminhos no curso da tradição poética. Essa busca implica, entre outras coisas, o que se chama de metapoesia: o fazer poético utilizando-se de elementos extraídos de si mesmo, em um exercício em que a linguagem volta-se sobre si mesma para dizer-se (SANT'ANNA, 1991). No caso particular do poeta Paulo Garcez de Sena, o aspecto metapoético manifesta-se a partir mesmo do título do seu livro: *Escritura da palavra & do som*. O autor se utiliza de vários recursos, procedimentos e temas nos diversos textos em que o aspecto metapoético está explicitado, a exemplo do diálogo intertextual da ironia, do humor, do grotesco e do apelo ao erótico. Além disso, quase todos os poemas, senão todos, tematizam o assunto, e o fazem sob vários aspectos, em que os contrários atuam de forma articulada e em constante tensão. O aspecto racional associado ao visceral está evidente na construção dos seus versos. O primeiro aspecto, o racional, está ilustrado nos planos do conteúdo e da forma, no terceiro verso do poema “Anatomopoesia”.

ANATOMOPOESIA

MINHA POESIA É VISCERAL

COMO O ESCALPELO

COR/TO/OS/TE/CI/DOS/ DO/ VER/SO. [grifo do autor] (SENA, 1985, p. 45).

Aí, o autor, então, como se estivesse num laboratório científico, faz o equivalente a uma dissecação anatômica: “cor/to/os/te/ci/dos/do/ver/so”. Esta mesma visão “cientificista” continua deliberadamente no início da segunda estrofe: carne escarlate/ sem vida/ na mesa de anatomia”. Em seguida, quebrando a secura do tom racional, ele cria um ambiente que simboliza uma contaminação emocional da linguagem, ao evocar “moscas gordas” e “quadros de Rembrandt”.

A última estrofe sintetiza, de forma justa, o racional e o irracional, ou os aspectos consciente e inconsciente do seu processo criativo, quando lemos: ”inerte nas telas/ ras/go meu cora/ção / e embalsamo minha dor”. Nesta última estrofe, o aspecto emotivo suplanta o racional, aí configurado sobretudo no segundo verso, cujas palavras “ras/go e “cora/ção” aparecem fragmentadas pela utilização artificial da barra (/). Outro ponto a ser considerado dentro deste item, diz respeito, em seu aspecto mais relevante, à psicologia da criação. É o que se dá, por exemplo, em *Espera do poema*, quando ele diz: “o poema é sem consistência/ é como uma espera/deveria ter vindo e não veio” (p. 48).

Nos versos acima, fica evidenciado que, sob o aspecto psicológico, mais uma vez os opostos se articulam. A capacidade técnica do poeta de realizar um poema, simplesmente, não se efetiva já que a inspiração, no que tem de mistério e imprevisibilidade, não veio: “O poema que deveria ter vindo ontem/Não veio [...]” (p.48). Mas paradoxalmente o poeta realiza o poema ao falar que ele não veio. Isto quer dizer que a inspiração, de forma também imprevisível, se fez presente, quando o poeta constatava a sua ausência. Se o poema se efetivou, de algum modo ela se manifestou, ainda que nesse caso predomine explicitamente o aspecto racional.

A segunda parte de *Escritura da palavra & do som* – denominada ‘parte 2, prosa poemas – tem início com o poema denominado *Pra Tutuquinha*, título que remete de imediato a um lirismo amoroso à moda dos românticos do século XIX, o que deixa o leitor com a impressão inicial de que se tem diante dos olhos um texto contaminado pela retórica romântica clássica. A impressão parece se confirmar com a leitura da epígrafe, uma frase de autoria de Roland Barthes (‘o que é mais tolo que um apaixonado?’), na qual o poeta sugere ser ele mesmo o tolo enamorado. Todas essas impressões são desfeitas quando se constata o teor do subtítulo (‘Fragmentos de uma paixão regressiva, ou fantasias sadomasoquistas’) de um teor quase maldito, num duro contraste com o discurso inicial. O que se segue à epígrafe e a este subtítulo comporta de fato a dissonância que acabamos de indicar: o poeta realiza um texto com muito lirismo, mas o faz utilizando-se de um vocabulário que, antes dos tempos

modernos, se afiguraria totalmente incompatível com o clima lírico. O início do texto, inclusive, nega esse clima, que vai sendo instaurado paulatinamente, para ao final desfazer-se novamente em antilirismo e em grotesca violência verbal de evidente inspiração do discurso poético de um Lautréamont:

Mijo na parede tua figura se delinea tu és minha uretra tome aninha mais um tapinha na cara e uma mordidinha na boca goze tome mais um tapinha [...].  
 – sacana é você vá tomar no cu...” “as frases saíam fluentes demoníacas depois que deixamos a gruta/cascata onde nos banhamos – quem é você pra assumir um filho?...” – Eu tenho um pênis! eu tenho um pênis! me respeite sua imbecil...”  
 Aninha ficou com o falo cortou de vez a tal herança: – Grande pênis! Grande pênis!... (SENA, 1985, p. 65-66).

Assim, a relação sadomasoquista evidenciada nas palavras do sujeito poético adquiriu feições líricas pelo uso dos diminutivos, na caracterização que o poeta faz da musa, pelas situações retratadas, etc. Mas, como vimos, o lirismo é desfeito ao final, evidenciando simbolicamente um sujeito marcado por uma patologia: aquela que o leva a ações sadomasoquistas. É como se ficasse no ar uma interrogação sobre o sentido das relações amorosas, num tempo de crise de valores e de grande instabilidade.

Nesse texto, o aspecto metapoético fica explicitado na passagem em que, após um momento lírico (“[...] aninha rindo até agora os cabelos molhados os braços saltitantes, o rosto transparentemente lindo o púbis cheio de rosas [...]”), o poeta evoca a seguinte passagem de uma letra de Caetano Veloso: “meu trabalho é te traduzir” (p.66). Em seguida, evoca um personagem, sem mais referências, chamado Márcio – provavelmente alguém que realmente existe – a respeito de quem afirma: “[...] confundiu a minha arte com a realidade, queria que meu conto saísse do livro e entrasse para a práxis [...]”.

Desta forma, o poeta situa a cena que está traduzindo no âmbito mesmo da linguagem poética, ainda que a musa (Aninha) e os fatos apontados tenham de fato existido. É como se quisesse dizer que a linguagem poética (e a linguagem de um modo geral) jamais coincide totalmente com a realidade, em nenhum dos seus planos, inclusive, como é o caso, com o plano biográfico. A musa termina sendo (assim com o eu lírico) uma realidade fundamentalmente poética.

O aspecto metapoético em *Escritura da palavra & do som* evidencia-se também no frequente diálogo que o poeta mantém com autores da tradição literária. Ao alinhar-se, ou melhor, ao identificar-se com certos autores, o eu lírico, direta ou indiretamente, expressa sua visão da poesia. Adota implícita ou explicitamente, o provérbio: “Diga-me com quem andas e eu te direi quem és”. Mas isto não significa que o nosso autor é um mero imitador dos autores

que evoca. Ele o faz – já vimos no capítulo anterior – à sua maneira, afirmando a sua singularidade. No caso de Paulo Garcez de Sena, um aspecto que chama atenção, no que diz respeito à singularidade do seu diálogo, é trazer para o corpo do seu livro vários poemas de autores diversos.

Trata-se de poemas dedicados a Paulo Garcez que o motivam como que a identificar-se com eles a ponto de sentir-se, vamos dizer também, autor dos mesmos. É o que se dá em *Badameiros da Bahia* (apud SENA, 1985, p. 31), de autoria de Caetano Ximenes Aragão, e em *Amigo até a volta* (apud SENA, 1985, p. 33), de Roberto Alencar. Este último poema, para além da dedicatória, é uma espécie de biografia poética de Paulo Garcez, e que o poeta, ao incorporá-lo ao seu livro, parece querer dizer que o assume, também, como uma autobiografia poética. De fato, pelo que conhecemos de sua obra e da convivência que tivemos com Garcez, o texto de Roberto Alencar parece um retrato do poeta, tanto em sua vida quanto em sua obra. Vejamos, a propósito, o poema em sua íntegra:

AMIGO ATÉ A VOLTA  
(P/ Paulo Garcez de Sena)

em seu rosto  
a barba e o bigode  
que até lembrava Cristo  
em seu cérebro  
o desejo de conhecer o mundo  
cultivando com suas lágrimas  
flores de amor  
em seus braços  
a saudade dos corpos amigos  
em seus olhos  
o desejo de ver novas terras  
novos rumos  
em suas pernas  
a vontade de sempre caminhar  
em seus versos  
o poeta que aqui ficou.  
(ALENCAR apud SENA, 1985, p. 33).

Do primeiro ao antepenúltimo verso deste poema, observamos inicialmente uma caracterização física do poeta, associando-o à figura de Cristo, o que indica de imediato a associação do aspecto físico ao espiritual – no caso, à tradição cristã. Em seguida, a visão, os desejos, os sonhos e as buscas do autor são retratados em versos generosos. Finalmente, para fechar o poema, aparece a menção explícita à figura do poeta: “em seus versos/o poeta que aqui ficou”.

É importante realçar, no último verso, a ambiguidade instaurada: o poeta que fica é, ao mesmo tempo, aquele que fica em seu lugar (sua terra) embora muito tenha sonhado; é aquele

que só realiza seus sonhos e desejos pela via da imaginação poética; mas também o verso “o poeta que aqui ficou” pode querer dizer: em sua obra o poeta estabeleceu-se, firmou-se, eternizou-se (ou eternizou tudo que sonhou e buscou) precisamente através de seus versos.

Ao assumir o poema *Amigo até a volta* como se de sua autoria também o fosse, é como se o poeta dissesse: “o que este poema diz sou eu. Por isso ele é meu”. Mas também poderia ficar implícita a aceitação da obra dedicada no plano formal. É como se ele quisesse dizer: identifico-me, não só com o que ele diz, mas com a forma como diz. Assim, a incorporação ou a apropriação do texto do outro – ainda que preservando o nome do autor originário – é, no caso, uma forma de visão de caráter metapoético com acentuada radicalidade.

Há dois poemas em prosa que podem ser agrupados dentro de uma mesma perspectiva temática, constituindo-se numa espécie de variante discursiva de uma mesma situação. Ambos os textos apresentam evidentes marcas de recordações de vivências autobiográficas devidamente modificadas por acréscimos e interferências ficcionais. A construção desses textos é a mesma encontrada na maioria dos que compõem o conjunto da obra *Escritura da palavra & do som*: no centro, recordações pessoais quase sempre fragmentárias, descontextualizadas e reinseridas num contexto diferenciado no qual o principal elemento organizador é uma espécie de delírio poético, delírio este que se manifesta numa radical profusão de imagens desconexas que se sucedem num ritmo acelerado. O discurso é torrencial, quase que irrefreável. A torrencialidade certamente deriva de um intenso processo de crise interior. Uma consciência atormentada interiormente por forças titânicas sente-se impulsionada a exteriorizar todos os fenômenos. A verbalização é uma necessidade, uma imposição das circunstâncias interiores e que o conduz a um modo específico de estar no mundo: perpetuamente insone e perenemente insatisfeito com os rumos de seu próprio existir.

Os dois poemas que serão alvo da análise a ser realizada a partir daqui possuem similaridades até mesmo na construção de seus títulos, quase que variações de um mesmo tema. Começamos pelo primeiro, *Discurso apaixonado sobre uma letra*. O elemento metapoético se faz presente desde a escolha do título que remete de imediato a uma reflexão sobre o ato da escrita poética. O texto parece se centralizar numa articulação entre o erótico e o poético, mediada pela figura da mulher, a obsessiva presença da musa, tema que será tratado, com vagar, adiante. O erotismo parece ser uma das preocupações obsessivas do poeta. As referências diretas ou diluídas encontram-se espalhadas ao longo da maioria dos poemas que compõem a *Escritura da palavra & do som*. Isso parece denunciar que uma dos eixos existenciais da subjetividade lírica que perambula pela obra seria o da sensualidade que se

traduziria numa postura permanente de busca por sensações e novas experiências sensoriais. Uma busca incessante pelo prazer que não parece apoiar-se necessariamente numa construção filosófica, já que se evidenciam aspectos de fundo inconsciente como elementos impulsionadores das ações. Trata-se de uma perseguição dos prazeres, notadamente os de ordem erótico-afetiva, como um cavaleiro medieval que parte em busca do Santo Graal, único elemento capaz de reavivar uma *terra desolada*, conforme é possível ler nos romances de cavalaria. Sabe-se, entretanto, que nas narrativas medievais a demanda pelo vaso sagrado corresponde a uma absurda espera por Godot: ela é uma meta inalcançável. A terra gasta permanece gasta, o rei-pescador permanece imobilizado e os cavaleiros perseguem uma quimera. Nos poemas em foco, o mesmo é válido para o Eu lírico e sua incessante peregrinação poética pelas vias do erotismo: sua busca seria um meio vão de suplantar um sentimento de incompletude ou de intenso vazio existencial.

Haveria, portanto, uma constante tensão entre *Eros* e *Thanatos*, pois que embutido na pulsão do prazer há um princípio de autodestruição. A observação parece-nos procedente, uma vez que o poeta, alimentando-se de sua autocontemplação e louvando continuamente suas próprias virtudes evidencia com a mesma ênfase o caráter demoníaco de uma parcela significativa de sua psique atormentada. Há nele sacralidade e maldição, desejo de elevação ao mesmo tempo em que profere sentenças que traduzem desejos grotescos e sacrílegos. Uma consciência poética dividida, atormentada, sitiada e tensionada por princípios opostos, transfigurados nos textos sob a forma de recordações fragmentárias.

Para uma melhor compreensão do texto alvo da análise que ora se realiza, uma transcrição do poema se faz necessário:

#### DISCURSO APAIXONADO SOBRE UMA LETRA

A letra dela é o corpo tatuado da paixão do autor. Tudo que ela manuscreeve, leva-o incessantemente a repetidos e intermináveis gozos ortográficos. Tomado por essa paixão perversamente infinita, o autor idealiza ao fundo, na tela alva do papel, o erotismo dessa escrita obsedante, dessa cena bela e indecente, de um corpo, posto a nu na sua privacidade mais íntima, no seu contágio amoroso mais passional, mais delirante, e também mais arbitrário: porque aos olhos do autor a letra dela (objeto de sua paixão), não poderá ser vista, (creio) sem essa perspectiva deleitosa (alucinatória) de significante universal de todo sujeito apaixonado. Foto-projeção grafo-imagética do desejo apaixonado do autor e do seu discurso amoroso, a tela ao fundo, dessa escrita escandalosamente grafada (com excessivo pudor até), pela imaginária letra dela, deve para maior fruição amorosa do prazer do leitor, ser vista, como um filme pornomudo apaixonado no qual as tomadas de cena no Set do desejo ficam livremente à mercê da máquina-olho-desejante do espectador. Sugiro ao leitor do texto-filme, que se deleite até a morte, num gozo obsessivamente infinito. (SENA, 1985, p. 67).

O primeiro elemento a ser destacado no poema é a contenção discursiva. Se comparado com o texto poético de abertura da segunda parte de *Escritura da palavra & do som (Pra Tutuquinha)*, fica evidente que há um contraste com a peça discursiva anterior. A subjetividade lírica mostra-se mais centrada em uma linha argumentativa, dessa vez ela não se perde em devaneios desconexos descuidadamente alinhavados. O discurso proferido segue uma senda perfeitamente delineável, embora não necessariamente facilmente decifrável. Tudo orbita em torno do erotismo e do desejo. As adjetivações utilizadas pelo Eu lírico denunciam que as pulsões eróticas se constituem no principal elemento impulsionador de suas ações, o discurso poético fala de paixão, gozo, gozo obsessivo, corpo nu, fruição amorosa. Vocábulos que se situam no campo semântico do prazer e da fruição amorosa. É necessário observar que todo esse universo vocabular não edifica uma representação lírica de um discurso amoroso calcado em moldes do romantismo à moda do século XIX. Amor e erotismo se entrelaçam de modo a exaltar as relações amorosas centradas na volúpia e vivência carnal do amor. Os sentimentos se ligam ao desejo sexual e não a qualquer tipo de aspiração de um romantismo descabelado. A mulher, personificada na onipresente figura da Musa de Garcez de Sena, é forma diabólica que atrai, tenta e pode conduzir à queda. A fêmea é força demoníaca que seduz, engana e com isso conduz o amante ao sentimento de prostração. As musas assumem, desse modo, uma configuração ao mesmo tempo arcaica e moderna, pois que apresentam, de forma simultânea e contraditória, traços comportamentais que remetem a diferentes tradições sem necessariamente descambar para ideais do romantismo tardio.

Os temas e as imagens lírico-amorosas presentes no texto são construídos a partir de uma mediação com referências intertextuais. A figura da musa idolatrada se confunde com os grafismos que ela produz, ou seja, com sua escrita. A mulher se funde com a linguagem literária e a pulsão erótica passa a ser transferida (ou transfigurada) para o campo da abstração poética. Fêmea e texto são tomados pela subjetividade lírica como uma única entidade erótica que atrai o sujeito poético e o retém cativo, mas num cativeiro do qual ele não quer se ver livre. Muito ao contrário, seu desejo último parece ser o de uma dissolução nesse imenso lago de insubstancialidade (a linguagem, a amada) no qual, deduz-se, ele espera obter o poder de reconfiguração de seu ser atormentado e dividido. A fusão com o texto-fêmea seria uma forma problemática de reencontro consigo. É em um tudo uma paixão pela letra, como o próprio título do poema sugere, uma paixão pelo discurso, ou pela escritura (recorrendo-se à terminologia de Barthes (1974), que Garcez utiliza com certa frequência em sua obra). A amada é a musa de carne e osso integrante de vivências biográficas do autor e é também uma ideia, um princípio que a subjetividade lírica associa ao discurso poético como

se tudo se confundisse: realidade e ficção, num delírio artístico, talvez a melhor forma por ele encontrada de se relacionar com o real e dele extrair significados, não raro precários, para seu existir. A musa é, enfim, queda e elevação, erotismo transfigurado que revitaliza um espírito lasso e se confunde na fase final do poema com imagens cinematográficas. O texto se funde em “filme pornomudo”, sobre o qual o leitor-expectador pode intervir e interagir tomando parte numa espécie de coito poético no qual todas as possibilidades tornam-se um amálgama de “gozo obsessivamente infinito”.

O tom do discurso da subjetividade lírica é o de um *Maldoror*. Não são necessários grandes esforços interpretativos para demonstrar que tanto o personagem de Lautréamont (2003) quanto as figuras que desfilam pelos textos de Paulo Garcez, notadamente nos poemas em prosa, portam-se como seres tocados pela maldição, espíritos febris e atormentados que parecem encontrar deleite no culto à crueldade e na prática de atos sacrílegos. “ Fiz um pacto com a prostituição a fim de semear a desordem entre as famílias”, diz um dos versos dos *Cantos de Maldoror*, versos que poderiam servir como a grande epígrafe de *Escritura da palavra & do som*.

No segundo texto, que é uma espécie de variante do anterior, o aspecto metapoético é ainda mais evidente. O poema em prosa é intitulado *Discurso desapaixonado sobre uma letra*. Segue-se uma epígrafe de Heidegger (“Arte é pôr na obra a verdade”) que sintetiza a postura estética adotada pelo poeta em textos quase sempre fortemente marcados por traços autobiográficos que funcionam como organizadores do discurso. O tom discursivo do poema é o de um profundo desencanto. Nele há horror, maldição e uma torrente de ódio lentamente destilada. O discurso se organiza a partir de um tempo presente falido, *lócus* temporal de onde fala a subjetividade lírica remoendo lembranças e remorsos de um tempo anterior beatífico (aquele descrito no poema anterior ) no qual ele desfrutava de uma paixão ensandecida pela figura feminina traduzida num *Discurso apaixonado sobre uma letra*. A paixão é substituída por outro sentimento igualmente arrebatador: o ódio que anima o Eu lírico a criar uma espécie de contra-análise discursiva de si mesmo. O que ele diz nesse poema é um longo desdizer do texto anterior, no qual louvores eram declamados pelas virtudes beatíficas e sedutoramente eróticas da musa identificada como Tutuquinha. A paixão é substituída por um processo de demonização do outro, a quem o Eu lírico passa a atribuir somente definições negativas: ora é tratada como “mula”, ora insinua-se que a ausência de inteligência a define, ora que se trata de uma entidade cruel “ que devora falos e falas “ e que possuiria vísceras de pano. Em ambos os poemas, o sujeito poético insiste na associação de si mesmo com a letra, com a escritura ou a escritura poética (termo que ele usa preferencialmente). Portanto, o sujeito

poético se confundiria com o próprio discurso, e este, por sua vez, estaria exposto à possibilidade de ser tragado ou redimensionado pela musa que possuiria o poder de reconfigurar seu ser ou de tragá-lo (aqui, obviamente, encontramos ecos do mito da vagina dentada estudado por Campbell).

Trata-se de musas originariamente de carne e osso, que retiram ao poeta os traços românticos (sublimação, amor platônico) e as fantasias do próprio sujeito lírico. É o que podemos ver com clareza, no poema “O poeta desiste de sua glória para amar a bela e desleixada Ana Virgínia” (p. 34). Nesse poema, após longas considerações sobre o poder de invenção, de alargamento e metamorfose da poesia, em sua capacidade de sonhar e desejar, dá-se, ao final, a renúncia a tudo isso “para amar a bela e desleixada Ana Virgínia”. É neste ponto que o traço biográfico da poesia de Paulo Garcez aparece. Aquele que diz que renuncia à imaginação poética em prol da amada de carne e osso. Parece ser efetivamente o poeta de carne e osso, embora não o seja totalmente, o que seria impossível, já que as fronteiras são tênues. Isso pode ser constatado quando observamos que o poema quase todo trata da visão do poeta que se manifesta nas palavras e que, por isso mesmo, é um “outro”. Ele diz:

eu que me invento outro  
 eu que sou o texto  
 [...]
 e amei melhor que todas as mulheres  
 o amor que imaginei como fosse  
 [...]
 eu o poeta mais amado que se tem notícia  
 [...]
 (SENA, 1985, p. 34).

Assim, abre mão do amor fantasioso, em certo sentido romântico (platônico), para voltar à figura da amada “real”. Trata-se, no entanto, de uma amada também retratada poeticamente, só que agora dentro de uma visão moderna (contemporânea). Mas mesmo essa visão atualizada da amada preserva ainda, de alguma forma, um traço romântico, quando o poeta define a musa como “bela”. Este adjetivo, porém, sofre de imediato uma alteração e um deslocamento do seu sentido meramente romântico, quando o poeta associa a palavra “bela” à palavra “desleixada”. Ao fazer isso, ele anuncia um tipo de visão de beleza que se sucedeu ao romântico e que podemos dizer que chega aos nossos dias: a beleza dissonante, aquela que “suja de vida” a figura idealizada de musa.

Acompanha e consolida esse perfil da musa, em Paulo Garcez, o erotismo, que leva o poeta a referir-se, não à alma da amada, mas principalmente a seu corpo, como se dá no poema “Holocausto”.

Holocausto

(P/ Ana Virgínia)

quisera entregar-te este meu corpo;  
 que nunca tocaste, este meu corpo etéreo.  
 quisera entregar-te este meu corpo; leve, imaterial  
 corpo, ausente do teu gozo selvagem e bom.  
 quisera entregar-te este meu corpo; dividido  
 corpo onde perdi meu nome.  
 quisera entregar-te este meu corpo; anterior corpo,  
 onde me tornei deslembado.  
 (SENA, 1985, p. 36).

É importante observar, neste poema, que o desejo do eu lírico de entregar seu corpo à amada implica uma entrada da fantasia na realidade. Isto ao que parece, preserva um traço espiritual, mas numa dimensão que exclui uma transcendência de caráter platônico. É o que vemos nos versos:

quisera entregarte este meu corpo;  
 [...] leve, imaterial  
 corpo, ausente do teu gozo selvagem e bom”.  
 [...] quisera entregar-te este meu corpo; anterior corpo,  
 onde me tornei deslembado.  
 (SENA, 1985, p. 36).

Esta associação da musa ao corpo e ao erotismo está presente em todos os textos de Paulo Garcez, nos quais tratam do tema em *Escritura da palavra & do som* e que se referem às suas outras musas, também de carne e osso, tais como: Iracema Villalba, Ana Virgínia, Angélica, Lise, Soraya, Mônica e Ana Lúcia. Esta última – que “o poema espera” e que “o poeta espera” – “tem olhos de insônia (ou insânia?)” e “trabalha num hospital”, onde usa “uniforme branco” (SENA, 1985, p.46). Já o poeta que espera Ana Lúcia (de uma forma quiçá bem realista) abre mão mais uma vez da poesia em prol da amada: a bela mulher que é bem a encarnação da musa e da própria poesia:

[...] o poeta anda triste e consumido  
 e diz que vai deixar sua carreira literária  
 para entrar na anatomia brasileira de letras  
 do corpo dela  
 de Ana Lúcia a bela...  
 (SENA, 1985, p. 46).

Aqui, mais uma vez, o tema da musa – como nos poemas vistos anteriormente – assume explicitamente o caráter metapoético: o poeta manifesta com todas as letras a sua visão da poesia e identifica, de acordo com o espírito da nossa época, o perfil da musa inspiradora: aquele que ele concebe e vivencia no plano do “real”, do “corpo” e do “erotismo”. O tema do erotismo é central na obra de Paulo Garcez de Sena, já que nela vida (ligada a Eros) e poesia se confundem e misturam, se alimentam e aparecem transfiguradas numa linguagem inquietante, em permanente diálogo com a tradição da poesia e da literatura ocidental.

Esse aspecto se evidencia – no plano do conteúdo e da forma – em vários textos de *escritura da palavra & do som*, o que pode ser deduzido das recorrentes manifestações grotescas, pornográficas e obscenas, quando não sacrílegas. Sem a pretensão de nos determos aqui em análises detalhadas, vamos apenas indicar momentos ou passagens em que esses aspectos aparecem. Tomemos, por exemplo, e mais uma vez, o poema “Para a felicidade geral do prazer” (p. 37):

#### PARA A FELICIDADE GERAL DO PRAZER

ela montou em meu cangote  
 e fez pagode dos meus sentimentos  
 ela me amou tanto que até fiquei doente  
 e com voz demente supliquei a sua volta  
 para sofrer melhor e fazê-la rir de mim  
 quando o circo pegou fogo  
 só por que acendi um charuto  
 na calcinha da equilibrista  
 e sodomizei uma égua branca  
 que relinchou de um gozo tão bucólico  
 que o público lavou o circo  
 numa avalanche infernal de esperma  
 para depois enxugar seus sexos com os bilhetes de  
 [entrada

enquanto as crianças tiravam as roupas  
 e trepavam nos copos de sorvetes apertando-os contra  
 [os pênis

ou empurrando-os pelas bocetinhas adentro  
 eu a procurava por todos os cantos  
 meu coração batia na glândula  
 como prepúcio de um ânus novo  
 aconchegante e feliz  
 pensava nela o tempo todo  
 por isso não conseguia livrar-me de mim mesmo  
 porém estava apaixonado novamente  
 e desta vez pouco me importava se ela estivesse aí  
 pra esse barato só queria mesmo era curtir  
 o que não tava na agenda do passado  
 a novidade de vê-la pintar ali no circo  
 seria o auge do espetáculo

a parafernália era somente o que me seduzia  
 pintar uma estrela na xoxota dela  
 falar de psicanálise e contos de fadas  
 e ela pegando meu pinto duro  
 e eu rasgando sua carne bocetal  
 que ela tem a mania de esconder entre as coxas  
 num jeitinho todo nervoso tapando pudicamente com  
 [as mãos

sua maravilhosa cona proibida  
 que me faz gozar feito um doido  
 naquele talho fervente de mel  
 depois que entro todo nela ela relincha e escuceia  
 até cair vencida com os dentes escancarados para  
 [o céu

não sem antes dar um último suspiro infernal  
 que faz desabar parte do teto da casa  
 enquanto na boca seguro uma de suas têtas (direta  
 [ou esquerda?)

Gostoso naco de carne que mastigo e engulo  
 para depois voltar ao resto do corpo quente e mortal  
 Que devorarei. (Do nosso último coito, restou-lhe so-  
 [mente o pé direito,  
 que acariciei com sublime fetichismo, enquanto me  
 [masturbava...)

(SENA, 1985, p. 37-38)

O poeta não faz nenhuma menção objetiva de caráter metapoético no corpo do poema, nem se refere, no caso, a nenhum autor maldito (exceto talvez a Sade, quando usa o termo “sodomizar”). Mas utiliza uma epígrafe de autoria de Edmar Jalis, de caráter metapoético. Eis a epígrafe: “Escrever é ter paixão da origem”. Pela epígrafe, todos os aspectos grotescos e pornográficos do poema indicam claramente uma dimensão lírica. A paixão de origem é a paixão do poeta por excelência. E se aqui, neste poema, o poeta apresenta a sua face maldita, a epígrafe muito esclarece, precisamente no seguinte: todo poeta maldito é uma espécie de anjo atormentado. No caso, talvez aquele anjo que Paulo Garcez reconhece no poema de Roberto Alencar e no qual se reconhece. É o que se tem observado a respeito, por exemplo, de famosos poetas malditos, como Rimbaud e Lautréamont (2003), que Paulo Garcez evoca em seus textos. Este último, Lautréamont (2003), aparece estritamente associado ao eu lírico de *Escritura da palavra & do som*, no poema seguinte ao que acabamos de comentar. Trata-se do poema *Paisagem da janela do edifício à beira mar*, onde lemos:

PAISAGEM DA JANELA DO EDIFÍCIO À BEIRA MAR  
 (p/ Ana Virgínia)

O mundo se espanta de tanto  
 Tanto tédio (eu não me espanto...)  
 nas asas das gaivotas em vôo

O movimento grácil direcionado  
 Para o apocalíptico suicídio do oceano  
 oceano de Lautréamont  
 onde vi minha amada boiando  
 a mais amada de todas!  
 Que eu enforquei com estas minhas mãos líricas.  
 (SENA, 1985, p. 39)

A semelhança com o “eu lírico” perverso e sacrílego dos *Cantos de Maldoror* é flagrante, já que amor e ódio aparecem entrelaçados precisamente pelo poder de “mãos líricas”, que encerram a imagem da amada que boia no “oceano de Lautréamont” e que é “a mais amada de todas!”. A mais amada, mas que, apesar disso (ou talvez por isso), é morta pelo próprio amante. O caráter metapoético do diálogo com Lautréamont (2003) evidencia-se por um tipo de alinhamento do poema de Paulo Garcez que está evidente no que está dito e na forma direta e quase “natural” de dizer. Mas também se expressa o aspecto metapoético do poema na expressão “mãos líricas”. Aqui o poeta se autodefine como maldito e como moderno: o poeta moderno, na expressão de Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, ao realizar sua obra, leva a efeito um processo de “autodestruição criadora”. Ele edifica destruindo. Ele busca a unidade primordial perdida (“aquela paixão de origem”), mas sua busca resulta em poemas-fragmentos. A unidade fica submersa; na superfície boiam seus mortos. O poeta é um criador criminoso: ele mata a sua razão de ser, a única forma de continuar sendo.

Para finalizar esta parte do trabalho, é necessário fazer uma referência a dois textos, localizados na segunda parte do livro. São eles: *Os deuses gregos do recôncavo baiano* (p. 70) e *Trovoada no templo da Fazenda Triunfo* (p. 75).

Vamos comentar, a título de exemplo, o primeiro dos textos citados. Nele, como no segundo, Paulo Garcez situa-se de forma evidente, no contexto da literatura contemporânea mais ousada, já que o seu diálogo forma uma espécie de mistura de vozes e referências muito diversas. Essas vozes e essas referências sustentam-se na loucura coerente do autor e no lugar que ele escolheu para situar-se e situar suas visões: a Fazenda Triunfo, que é real e pertencente à família do poeta e onde ele viveu em sua infância.

Associando dados factuais (muitos deles estritamente biográficos) com dados imaginários, relacionados a momentos diversos da sua vida, o poeta transforma esse lugar num universo em que personagens e situações do mundo da Literatura, da História, do imaginário popular, da mitologia, da Teoria da criatividade, da Filosofia, da Ciência, do mundo espetaculoso da televisão e da publicidade com seus ídolos descartáveis, e assim por diante, são encenados. E o são numa linguagem ao mesmo tempo caótica e articulada, que trata de um mundo real-imaginário do autor, mundo esse marcado pela heterogeneidade, na

qual coexistem, na percepção do poeta, elementos aparentemente díspares, se vistos a partir de seus lugares de origem. A verdade é que a experiência de vida do poeta – este ser desterrado em sua própria terra – o leva a uma percepção fragmentária da realidade.

Ele vive num mundo fragmentado, cujo sistema de valores está em crise permanente e em que os diversos meios de informação e de formação estão cada vez mais disponíveis, gerando ao mesmo tempo fascínio e inquietação. Assim, vemos desfilar neste texto nomes como os de Drummond e Bandeira, referências a Heidegger, Pedro Nava, e a Dom Quixote, Dona Carlota Joaquina, Deus, Jesus Cristo, Dona Sinhazinha, Coronel Carlos Ribeiro de Sena, Ivo Pitanguí, a Bíblia, o Éden, Baudelaire, “lobisomens, Sacis Pererês, Caiporas, Fantasmas de Cavalos, Mulas-sem-cabeça, gritos de escravos”, oceanos Atlântico, Pacífico, Índico, Netuno, Chapeuzinho Vermelho, As mil e uma noites, a Eneida, Garcia Lorca, Roland Barthes (1974), entre outros.

E como que para justificar sua linguagem configurada num “caos articulado” ou numa “articulação caótica” (ROBERVAL PEREYR, 2000), o poeta inicia o último parágrafo do texto em questão com a seguinte frase: “[...] O tempo está corroendo a minha sintaxe [...]” (SENA, 1985, p. 73). Aqui, ele parece justificar a heterogeneidade do seu texto, por um lado e, por outro, alinhar-se (numa insinuação de caráter metapoético), a uma tradição caracterizada por Octavio Paz (1982) como “uma tradição da ruptura”. Na atualidade, segundo Roberval Pereyr (em nível de orientação), essa tradição que vinha se refazendo continuamente, tende precisamente a abarcar fragmentos (espécie de ruínas) oriundos dos mais diversos sistemas, das mais diversas tendências, dos mais diversos tempos e lugares e submetê-los aos caprichos de uma “sintaxe” que se corrói e que é corrosiva. É o que observamos claramente nos vários textos do livro, *Escritura da palavra & do som*, sobretudo na segunda parte, na qual o autor realiza textos que não são poemas, não são ficção nem tampouco teoria ou crítica da literatura, etc. Trata-se efetivamente da fusão de traços de tudo que foi mencionado e mais outros aspectos. E tudo isso em textos breves, que variam de uma a algumas páginas. Assim, Paulo Garcez, através de várias pistas que oferece ao leitor, termina por nos dizer (sem propriamente dizer) que é um escritor contemporâneo, no sentido do que muitos estudiosos têm denominado de pós-modernismo. Depõe a favor desta conclusão tudo que dissemos do autor neste capítulo. Isto se confirma, como já dissemos, já a partir do título do livro (*Escritura da palavra & do som*), que aparece na capa como uma promessa que se cumpre de forma cabal. Trata-se de um título de teor metapoético, característica que predomina na modernidade e que na atualidade ainda se desdobra, trazendo consigo o permanente risco da exaustão e da repetitividade sem vida e sem feição própria.

Este, cremos, não é o caso, por tudo que vimos, do poeta baiano Paulo Augusto Garcez de Sena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da obra do poeta Paulo Garcez de Sena, sob a perspectiva da intertextualidade e da metapoesia, foi o objetivo proposto por este trabalho que ora se conclui. Optou-se pela análise de um *corpus* literário constituído por textos que integram a única obra publicada pelo autor, *Escritura da palavra & do som*.

A poética de Garcez de Sena é a da fragmentação e dos escombros. Artista insatisfeito e em eterno processo de embate com o mundo, sua produção apresenta marcas visíveis de descrença e acentuada inquietude associada a uma disritmia do espírito. A dicção do seu discurso poético assemelha-se a de um gago: fragmentação que se traduz numa frenética enxurrada de imagens desconexas que se sucedem, ante os olhos do leitor, com furor. Ruínas, escombros, desolação e gagueira se espalham ao longo das páginas de seu livro. Tudo isto resultado de crise aguda de consciência que parece se abater sobre todas as instâncias da existência do ser poético. O sujeito lírico que circula pelos textos do poeta baiano mostra-se perenemente tomado por agitação e insônia, como se forças titânicas opostas e irreconciliáveis se digladiassem buscando a supremacia sobre seu espírito. Desse embate somente poderia resultar um ser quase falido, à beira da exaustão.

*Escritura da palavra & do som* é, como não poderia deixar de ser – tendo em vista o universo interior do autor – obra multifacetada. Compõe-se de peças discursivas de caráter distinto, desde poemas a letras de música, passando pela apropriação deliberada de textos de autoria de terceiros que são incorporados por motivos diversos, nem sempre suficientemente claros para o leitor. De um modo geral, é possível dizer que há elementos de coesão que funcionam como as grandes matrizes do livro: ideias, imagens, emblemas e temas que atuam como força agregadora do conjunto disperso de fragmentos. Essas grandes matrizes recebem um tratamento muito particularizado. O poeta as incorpora e as transfigura por via de uma série de elementos e de recursos, dentre os quais cumpre destacar: o grotesco, que tanto se faz presente nas imagens e cenas que envolvem figuras femininas, e o riso farsesco de cunho carnavalesco tão presentes nos processos de reelaboração intertextual e na reflexão metapoética.

A intertextualidade e a metapoesia são efetivamente os principais elementos que definem a poética de Paulo Garcez: as apropriações textuais, as releituras carnavalizadas de textos consagrados, o fazer poético debruçando-se sobre si mesmo, compondo uma produção ficcional que é quase uma teorização sobre a escrita. São traços que marcam o livro *Escritura*

*da palavra & do som* e o singularizam como construção artística de um poeta atormentado e dividido.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIM, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANTOLOGIA dos Poetas da Praça. Salvador, Edição do autor. 1979.
- ASSIS, Machado de. Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. **Antologia crítica**. Rio de Janeiro: AGIR, 1959, p. 28-35 (Série Nossos Clássicos).
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. 1 ed. São Paulo: Martins, 1997.
- BAHIA, Tadeu [depoimento]. **Garganta de Serpente**. Mai. 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BEHR, Nicolas Von. **Revista Navegus**, Brasília, n. 1, 1980.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athenas, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 1998.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- CARVALHO, M.L.O.; PIROTTA, K.C.M.; SCHOR, N. Participação masculina na contracepção pela ótica feminina. **Revista de saúde pública**, São Paulo, v. 35, n.1, p.23-31, fev. 2001.
- CHAUI, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ática, 2009.
- CORA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.
- DOR, Joel. **Introdução ao pensamento de Lacan**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Obras completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de História das religiões**. Lisboa: Edições Cosmos, 1978.
- ELIOT, Thomas Stearn. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FARACO, Carlos Alberto.; MOURA, Francisco. **Língua e literatura**. São Paulo: Ed. Ática, 1984.
- FERREIRA, Glória. **Arte como questao: anos 70**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. 429 p.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise Amione. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **A Tempestade Engarrafada**. Empresa Gráfica da Bahia, 1995.

GONZAGA, Sergius. **Literatura Marginal**. Porto Alegre: UFRS, 1981.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia Jovem anos 70**. Rio de Janeiro: Abril, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAEGGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da Crítica - Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, Biblioteca Pierre Menard.

JUNG, C. G. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LAUTRÉAMONT. **Cantos de Maldoror**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

LENZ, Sidney. **História do imperialismo norte-americano**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

MARTORELL, Joanot. **Tiran-Lo-Blanc**. São Paulo: Giordano, 1999.

MOISÉS, Leila Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

MORAES, Francisco de. **Palmirim da Inglaterra**. São Paulo: Anchieta, 1946.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savari. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época**. Rio de Janeiro: Funart, 1978.

PEREYR, Roberval. **A Unidade primordial da lírica moderna**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PEREIRA, Roberval Alves. **A unidade primordial da lírica moderna**. Salvador: EGBA, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Gilberto Costa. **Surgimento do poeta da praça**. Entrevistador: Ricardo Emanuel Lago e Silva. Salvador, 1994.

SENA, Paulo Garcez de. **Escritura da palavra & do som**. Fortaleza: Nação Cariri Editora, 1985.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1989.

SOUZA, Antônio Loureiro de. O patrão revolucionário. **Jornal A Tarde**, Salvador, 1978.

SOUZA, Antônio Loureiro de. Os jovens pedem passagem. **Jornal A Tarde**, Salvador, 1973.

SOUZA, Roberto Acizelo Quelha de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

POE, Edgar A. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.