

8 - CONCLUSÃO

Ossos do Paraíso é o último livro independente de Afonso Henriques Neto. Os livros seguintes foram publicados, mesmo que conservando o espírito “independente” em edições cuidadas, por Massao Ohno Editor, caso de *Tudo Nenhum*, de 1995, *Avenida Eros e Piano Mudo*, edições conjuntas de 1992 e *Abismo com Violinos*, de 1995. Afonso publica, em 1998, *Eles Devem Ter Visto o Caos*, pela Sette Letras, que também publica duas reedições: a de *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, em 1997 e de *Restos & Estrelas & Fraturas*, em 2004. Seu mais recente livro, *Cidade Vertigem*, foi publicado pela Azougue Editorial, que também lançou, em 2001, a edição de “poemas escolhidos & versos inéditos”, *Ser Infinitas Palavras*.

Ao lançar *Cidade Vertigem*, o poeta Afonso Henriques Neto chega aos 33 anos de atividade como poeta, se contarmos o começo de sua atividade a partir da publicação de *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, em 1972. Foi com essa história que tivemos de lidar. Esta pesquisa, que teve início em 2002, talvez ainda seja pouco para compreender grande parte do que uma poética contemporânea, em plena atividade, tem a dizer. E o esforço foi ainda maior por conta do ineditismo: este é um dos dois primeiros estudos, realizados concomitantemente, sobre a poesia de Afonso Henriques Neto.

Essa inauguração pagou um preço: com pouquíssimos parâmetros críticos, tivemos de construí-los à medida que realizávamos a pesquisa. Para isso, algumas escolhas precisaram ser feitas.

O primeiro fato com que nos defrontamos foi a inserção de Afonso na “geração marginal”. Não poderíamos abandoná-lo, mas nos furtamos de apenas circunscrever a obra de Afonso às questões da época, já tão bem reconstituída nos estudos clássicos de Carlos Alberto Messeder Pereira, Heloisa Buarque de Hollanda e Affonso Romano de Sant’anna. Percorremos, nas referências historiográficas, os traços que assinalavam a presença da obra de Afonso.

A partir daí, podia-se construir a linha de leitura de uma poesia que se desenvolveu por mais três décadas. Isso nos lembrava, a todo instante, que estávamos

aqui, depois de 30 anos, e não lá naquele contexto. Então, estabelecendo essa leitura, de saída anacrônica, devíamos encará-la como tal, evitando uma reconstituição ou “retrato” da época em que circularam os três primeiros livros de Afonso.

Porém, seria impossível, apesar de anacrônico, ignorar a contextualização da atividade poética de Afonso. Mesmo porque ela se relaciona inteiramente com a época em que foi escrita. Mas, a leitura distante de trinta anos daquelas referências podia fazer refletir sobre os desdobramentos dessa poética.

A distância talvez levasse a algumas questões, que podiam redesenhar essas referências. E o distanciamento forneceu nossas hipóteses de saída. Isso foi abordado no começo de nosso estudo. Sua conseqüência: a visibilidade de uma voz poética na indistinção panorâmica de uma “geração”. Se essa visibilidade podia ser confirmada pelo seu desenvolvimento ao longo de décadas, ela nos faria perceber que as questões da poesia contemporânea deviam ultrapassar esse contexto, sem abandoná-lo, evidentemente. Portanto, tínhamos um problema: nem todos os poetas daquela geração continuaram, por diversos motivos, em atividade por tão longo período. Contudo, os que continuaram, como poderiam ser apreciados ao se afastarem do contexto que, sem dúvida, deixara marcas nos seus escritos? Como realizar uma apreciação crítica que conjugasse este dado conjuntural e as questões do poético?

A trilha que nosso estudo seguiu, no esforço de resolver o problema que se apresentava, teve como hipótese que a consolidação de uma poética, como a de Afonso, revelaria o modo de a poesia se relacionar com as questões políticas, ideológicas, artísticas do seu tempo, mas não ser determinada por elas, a ponto de não sobreviver além delas. Com o avanço de nossa pesquisa estávamos observando aquilo que esses primeiros resultados levam a concluir: a poesia como indagação — de seu tempo, de sua própria função.

Sobretudo, encarnando um problema da função da literatura na sociedade, a poesia contemporânea se indagava sobre o seu relacionamento com a tradição, que era, à revelia ou não, seu solo. A pesquisa da obra de Afonso, no que esse estudo se detém, traz a reflexão de como a sua obra se insere no campo literário: o que podemos estabelecer ao acompanharmos a história de sua publicação e, principalmente, a sua inscrição na poesia.

Esse estudo também propõe, de maneira ainda inicial, que se comece a pensar a poética de Afonso Henriques Neto inscrita numa tradição literária. Apresentamos aqui o começo desse pensamento, com certa complexidade: essa inscrição não pode ser

pensada em dissenso com a sua poética: numa poesia de restos, fraturas e ossos leremos as marcas da dicção lírica nessa nova relação com ela, na presença de seus estilhaços. Esta inscrição, como tentamos compreender, não se refere à especulação sobre influências, mas à escrita: ela é um problema de estética.

Reconstituindo a filiação estética de Afonso, na constelação de poetas encontrada na sua obra, nossa intenção foi a de ler além de certa tendência em alinhar o poeta a uma linha ligando Romantismo-Simbolismo-Surrealismo. O produto dessa leitura que fizemos visa compreender a relação de Afonso com a linhagem e não o contrário, o que reduziria os dois pólos da discussão: ou a obra de Afonso se reduziria ao ser a mera continuação de suas influências, ou a lírica estaria reduzida ao ter em Afonso o seu último representante. Estamos, na verdade, diante de outro problema.

O problema estético, como foi pensado aqui, levou a tomar a “marginalidade” como postura privilegiada, um ângulo de visão, para se ler a tradição e a historiografia literária. Essa consciência foi o fruto do nosso estudo sobre o modo de ler o poeta fundador da modernidade — Charles Baudelaire. Ao sobrepormos à leitura de Walter Benjamin a de Afonso Henriques Neto, reforçávamos a obscuridade que encobria o transportes desses “restos” ou “ossos” do lirismo para a poética de Afonso. Mesmo obscura, era possível ainda se falar dela: o estudo dos aspectos noturnos na própria poesia de Afonso pode revelar isso.

Se pensamos a inscrição de Afonso nessa linhagem construída por ele, é porque podemos observar a sua inscrição nas indagações do lirismo, na sua mais ancestral figura-origem: Orfeu. O estudo de Maurice Blanchot sobre a experiência noturna da poesia foi essencial para fundamentarmos nossas hipóteses. Já tendo mapeado a “linhagem noturna”, tínhamos de tomar o noturno na sua função estética na obra de Afonso.

A leitura atenta das três primeiras obras do poeta encontrava o aspecto noturno e *do noturno*. Ao refinar essas questões, o que procuramos fazer indo além do “aspecto”, percebemos os desdobramentos dessa linhagem noturna e do obscurecimento: o embate com o vazio, o nada, o obscuro, o vácuo e a permanência de uma voz que comunica. Esta permanência no escuro, que fomos mapeando, pôde evidenciar o que se comunica na poesia: a experiência íntima do sujeito ao tocar na vida.

Na noite que a poesia de Afonso apresenta, poderemos ler o tema que mais define, para nós, suas indagações: os vestígios da palavra e as sombras que ela pode fazer. O noturno, deduzíamos, não era uma solução, mas uma dialética que dava “aspecto” às

indagações do poeta: o que fazer da palavra gasta? poesia? E, em conseqüência de uma resposta, uma outra pergunta se adiantava: que poesia?

A resposta, que se dá configurada na poesia de Afonso, vemos na tensão entre tradição e ruptura, treva e luz, palavra e indizível, visível e invisível. Essa tensão, no que pudemos observar, se amplia na convivência de restos, estrelas e fraturas, motivos com os quais o poeta nomeia um dos seus livros estudados aqui.

Não havia outro a não ser o da tensão o campo em que participava a palavra poética nos anos 1970, no Brasil. Esta podia ser a resposta para a pergunta ‘que poesia?’: a que é o estilhaçamento, a que resta com seu desejo de ainda falar de “estrelas”. Esta poesia tem, na obra de Afonso, a representação de um pulsar: palpita entre o ponto luminoso e o desaparecimento no escuro, compassa presença e ausência. Esse pulsar atravessa sua poesia na simulação de vazio e excesso, noite e dia, construção formal e liberdade. Questionando uma instância e outra, sua poesia confirma a “marginalidade terceira” do “entre”:

mais perfeito ainda
o poema só nuvem
a forma sem forma
o ritmo da passagem
não vivida (Entre)

Lidando com o “entre”, o esvanecimento da “nuvem” e o vestígio das coisas, percorrem, na poesia de Afonso, interferências, intromissões de restos de tempo, de lirismo. Centrifugados, eles voltam em jorro, nas linhas negras dos versos. A presença do vômito (“aquilo que vomita”) se relaciona inteiramente a uma poética de restos: ela é o aspecto de todo o trânsito de referenciais da poesia. Nestes fragmentos devolvidos, pode-se ler, agora, o processamento do tempo e da tradição.

Fundamentalmente, essa poética mostra uma experiência orgânica com a arte, pois a restrição à liberdade ainda acentuava mais a relação entre arte e vida: fazer poesia ou arte, naquele momento, põe em perigo a vida. Circunscrita a um momento e inscrita numa filiação estética, a obra de Afonso experimenta os limites do que é percebido ao indagá-lo: sua forma de contestação.

Ao abordarmos o noturno, encontramos as questões da visibilidade e da visualidade. O que reconhecemos, a partir desse estudo, é a relação entre o que estávamos marcando como noturno e as imagens visuais que a poesia de Afonso

sugeria. Observamos como seu desempenho constitui uma tônica de sua poesia: no funcionamento da leitura dessa linhagem, que ganhava imagem nos versos, na paisagem poética dos que “devem ter visto o caos”, na preocupação com a plasticidade, que aparece na distribuição dos versos na página e no aspecto gráfico de seus livros.

Indicamos, então, que é preciso compreender a aproximação da poesia de Afonso às questões do visual pela configuração de seus poemas, não apenas pelo que sugerem ou comunicam, mas, principalmente, pelo que apresentam, dão a ver.

Lemos, nessa tendência, o trabalho da palavra em tocar o que é perceptível e pô-lo à prova. A poesia de Afonso pretende atingir a visão, provocando-a no incômodo de uma “imagem-vácuo”. Neste incômodo, a poesia também planeja acompanhar o trânsito da visibilidade ao invisível, na distância entre espaço e tempo:

onde galáxias nascem
explodem
o morte constelada
e viva
o efêmero se instala
verbo espacial que estala (Para Uma Biografia do Vento)

A poética de Afonso busca vibrar no mesmo ritmo de um pulsar. No trânsito entre claro e escuro, e nos diversos paradoxos que se encontram nesse movimento, seus poemas experimentam as percepções em suas zonas limítrofes: entre palavra e imagem.

A permanência de sua poesia se faz nesse aprendizado de fragilidades, de incertezas, no noturno:

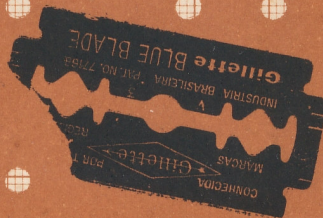
pensando bem
nenhum ofício aprendi
a não ser este de embaralhar palavras
à procura de uma essência mais rara
e que tangenciamos quando a noite é tarde (Mais Um Noturno)

Nesse campo de incertezas também nos inscrevemos, assumimos a tarefa de começar num lugar escuro, sem amparos. Mas tentamos, nesse início, realizar uma leitura de enfrentamento, como a do poeta enfrentando a cidade:

de frente para o texto-cidade
esta leitura mutante, esta metamorfose
relâmpaga, cambiante, tons rosáceos (*Cidade Vertigem*).



**RESTOS &
ESTRELAS
& FRATURAS**



AFONSO HENRIQUES NETO



20 Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: impregnação (detalhe)*, 1967-84.
Instalação na xxiv Bienal Internacional de São Paulo, 1984.

9.3 – ANEXO 3: ESCURA CONVERSA

Entrevista realizada com Afonso Henriques Neto no Jardim da Casa Rui Barbosa em 2 de setembro de 2005.

Marcelo: Então, Afonso, eu queria começar e perguntar como é que foi o lançamento do seu último livro e como é que você chegou a ele...

Afonso Henriques Neto: Tá, o lançamento foi bem...

M: Era um projeto em que você pensava há muito tempo?

A: É, o lançamento foi bem, foi tudo bem. Agora, o livro é que é interessante falar dele, é o seguinte: eu, na década de 80, no início da década de 80 eu comecei a escrever poemas direcionados, enfim, tomei como tema a grande cidade e comecei a escrever poemas relacionados pra pensar essa questão da grande cidade, problemas, toda essa questão da desumanidade, essa coisa que a gente vive, poluição, e vai por aí afora. Então comecei a escrever poemas nessa direção, mas não tinha uma idéia de fazer um livro. Eram poemas soltos que, de repente, eu percebi, depois de um certo tempo, que eu poderia aí fechar num corpo. E comecei a dividir eles, comecei a retrabalhá-los pra poder... aí, já pensando num livro, falei ‘vou fazer um livro com tema da cidade e com esta estrutura aí’. Cheguei a concluir um poema, vamos dizer assim, um “poemão” longo, dividido em sete partes, e então eu deixei na gaveta, achei que tava interessante...

M: E esse poema longo veio depois dessa série...

A: Não, pois é, veio a partir daí. Comecei a escrever poemas isolados que eu fui juntando, pegava quatro poemas e transformava eles num só, retrabalhando. E aí terminei dividindo em sete partes esse poemão, esse grande poema sobre a cidade. Ficaria um livro de 40 páginas, era um poema só. Guardei na gaveta porque ‘de repente esse troço vai ter desdobramentos não vou publicar agora não’, mesmo porque, como eu tinha feito um trabalho de fusão de texto, eu falei ‘deixa esfriar que eu releio isso mais pra frente pra ver se de fato eu não tenho que retrabalhar melhor...’ Então deixei pra lá.

Ficou lá, de vez em quando eu escrevia uma coisa e jogava lá. E fui fazendo outros livros e deixei esse livro de lado. Quando foi no início da década de 90 eu tentei fazer meu doutorado lá na UFRJ, na Comunicação. Prestei exame, passei. Mas eu, quer dizer, tava pra escolher o tema. Eu tinha, assim, umas duas ou três coisas em cima da mesa, mas eu não tinha certeza. Minha mulher é que me deu uma luz boa porque a Cêça [Guimaraens], minha mulher, é arquiteta. Ela leu o poema, gostou do poema, achou interessante e até me sugeriu que eu devesse, nessa época, que eu devesse ler mais coisas de arquitetura e urbanismo. Ela me disse ‘olha, acho que se você ler determinadas coisas você vai ficar mais inspirado ainda e vai abordar outras coisas...’ Então, quando foi da tese de doutorado, ela disse ‘Afonso, tá na hora’. Como lá na Comunicação eles são abertos a qualquer temática, então, ‘você pode fazer um cruzamento interessante entre poesia e arquitetura e urbanismo, acho que aí ficaria superinteressante. Você faria uma leitura na área de arquitetura e urbanismo, que você não conhece, eu posso até te orientar nisso, o que você deve ler, porque tem mais a ver com...’, ela até me apresentou a um urbanista que é uma figura muito interessante o Christopher Alexander. Os textos dele têm uma certa linguagem poética, um certo tom poético.

M: Ele é de onde?

A: Olha, o Christopher Alexander, ele, a produção dele toda está nos EUA, mas ele é de nascimento europeu. Ele não é americano. Ele foi muito badalado na década de 70. Tinha um tom assim um pouco alternativo nas coisas dele. E eu não conhecia, eu li Christopher Alexander e outros. Enfim, aí eu resolvi ‘é mesmo eu vou ter te trabalhar essa coisa mais, eu vou me aprofundar nisso então’. O livro começou a crescer a partir daí, porque ele virou tese de doutorado. Eu parti do poema que já estava pronto e procurei fazer o quê: procurei mostrar, desdobrar os conceitos que estavam embutidos no poema em termos de alguns ensaios que dessem conta de explicitar melhor o poema. E eu trabalhei também com os conceitos do “eu literário”, do “eu poético”, a intersubjetividade, o cosmopolitismo. Claro que na montagem da tese eu procurei ter aquele tom acadêmico que a Academia pede, então tinha uma introdução, tinha uma conclusão, tinha um desenho. Foi interessante porque no caminho eu também resolvi examinar mais, com mais cuidado, determinados autores que trataram da cidade, que todo mundo conhece aí como autores ligados a essa questão urbana e tal, claro, Baudelaire, o Eliot, pois a cidade está muito marcada na obra dele, Londres

principalmente, e também peguei, bom, Joyce, não precisa nem falar, que fez o grande romance urbano, o *Ulisses*, que é o passeio pela cidade. Em vez de o cara estar navegando os mares, o herói está navegando a cidade, as avenidas, as ruas da cidade, o labirinto urbano. Então eu trabalhei também um pouco o Joyce. E por último também dei uma olhadinha no Kafka, pois, já que tratei da questão do labirinto com o Joyce, eu me lembrei do Kafka que se utilizou do labirinto. As próprias cidades também que aparecem, são cidades labirínticas, enevoadas, estranhas, expressionistas. Então dei uma olhadinha no Kafka. E com isso eu também ampliei a tese e não fiquei só com os urbanistas, trabalhei o Kafka, o Eliot, o Joyce e o Baudelaire. E também uma outra coisa foi o seguinte: eu percebi que um veio para explorar era a questão das utopias, porque a utopia urbana é uma coisa que vem desde lá de trás. Então eu trabalhei a República de Platão, imaginando a cidade justa e depois fui falar das utopias renascentistas que formam uma continuidade da república platônica: Thomas Morus, Campanella, Francis Bacon. Depois as utopias contemporâneas, Charles Fourier, depois os urbanistas, arquitetos contemporâneos: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Ebenezer [Howard] das cidades-jardins na Inglaterra, que são todas elas cidades ideais. Pensar a cidade ideal como a utopia de Thomas Morus, uma continuidade, nessa linha mesmo. Claro que Wright e Corbusier são já arquitetos e urbanistas modernos, modernistas, já do século XX. Há um desdobramento, a partir de Le Corbusier, que vem dar em Brasília, também faço uma análise de Brasília. Afinal, Brasília nasceu dos conceitos modernos que Corbusier encarnou...

M: ... tem uma coisa de projeto também...

A: Tem, é. Aí eu tenho uma idéia, uma discussão sobre isso. Falo dos dois modernistas, que são Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Enfim, tem toda essa linha na parte dos ensaios. Tudo isso aparece na parte dos ensaios. Eu trabalhei também esses ensaios, quer dizer, eu cerquei esses ensaios, de certa forma criei limites entre eles, muros, limites com uma prosa poética bastante delirante pra quebrar também o tom de ser somente ensaio, aí você tá lendo um ensaio e, quando acaba, tem um fragmento altamente poético...

M: ... que é a coisa da percepção, do cosmopolitismo, da prosa poética ao ensaio...

A: Sim, da prosa poética ao ensaio, à poesia, essa fragmentação, essa quantidade, essa atomização, as luzes da cidade. Então, de certa forma, a estrutura teria até, eu examino até o Modernismo, que eu gosto muito do Modernismo, o espírito moderno eu acho fantástico, gosto até hoje. O livro tem esse espírito, eu acho, mas ao mesmo tempo ele tem uma estrutura dele, talvez é uma estrutura pós-moderna, porque ele é todo fragmentado. Então, então ele pode até ser lido por revelar o moderno, mas é alguma coisa além do moderno. Então é uma discussão com todas essas... Vem dar toda uma atitude de agora pra olhar o moderno. Ao mesmo tempo com a certeza de que o moderno, com aquela idéia de que uma revolução por dia, a necessidade do moderno de ser original o tempo todo, também perpassa o livro. Então... o que eu mais gosto do moderno é isso, o moderno achar que pode a cada dia fazer uma coisa diferente. É o que eu acho magnífico, fantástico... A grande utopia moderna: 'eu sou revolucionário 24 horas por dia'. Então eu acho ótimo. O tom do livro é um pouco isso. No fim do livro eu faço uma coisa, eu criei um texto longo, ficcional, um grupo de pessoas que tá indo numa montanha pra ter uma visão de cima de todas as coisas, do alto de uma montanha, onde ele, esse grupo, vai ter uma visão de todas as cidades da história se trocando se fundindo. A visão dessas cidades se trocando, se mudando em permanente metamorfose, elas se revelam de repente através de textos também e os textos são justamente esses fragmentos que eu chamei de "Ossadas de Luzes", quer dizer, são os fragmentos também em torno dessa questão urbana, que vieram permeando toda essa história como se fossem, vamos dizer, um baú de imagens sobre a cidade. É uma pesquisa que eu fui fazendo ao longo desse processo todo de ler muitos autores que trataram desse assunto e separando fragmentos que me interessavam, então fui fazendo uma coleção desses fragmentos, depois eu escolhi os que eu achei mais interessantes, que mais me despertaram e fiz uma grande colagem que tá no final do livro.

M: ... que geram uma visão panorâmica...

A: ... uma visão panorâmica, exatamente. O último fragmento, o último texto que eu coloco é do Jorge Luis Borges: é um fragmento do *Aleph*, que é justamente o 'todos pontos num ponto só'. Então, tem essa idéia mesmo borgiana também do labirinto, essa coisa. Aliás, o Borges tem uma coisa do labirinto maravilhosa. A gente sempre preocupado com o labirinto como uma coisa escura, obscura e ele nos narra um labirinto maravilhoso, numa discussão entre o rei da Pérsia e o rei do Egito, que o rei do Egito

vai visitar o rei da Pérsia, sei lá o que eles eram, inimigos, e estavam lá em guerra e fizeram uma pseudo-pacificação e um convidou o outro pra visitar o reino. Mas, quando o rei do Egito chega lá, o rei da Pérsia, muito espertamente, disse assim ‘vou te..., quero que você visite um labirinto que eu construí pra você ver que beleza’, aí bota o cara, o rei do Egito, dentro de um labirinto e se manda, deixa ele perdido no labirinto pra ele morrer. Mas o rei do Egito pede a todos os deuses lá do Egito, a Osíris, pra que o liberte, que ele encontre a saída e ele é iluminado e encontra a saída. Ele não acusa nada, chega, fala pro rei ‘olha, maravilhoso seu labirinto, eu queria que você visitasse o Egito pra conhecer nossas maravilhas’, ‘Ah, pois não, eu vou lá um dia’. Um belo dia o rei da Pérsia vai visitá-lo depois de tantas tentativas, aí ele bota o cara no camelo e vai no meio do deserto. Mas no meio do deserto ele manda o cara descer do camelo e vai embora, ‘você agora fique aqui no eu grande labirinto’, e vai embora. É o labirinto aberto, que é uma maravilha, o meio do deserto. Não tem saída daqui com facilidade... é um labirinto também. É muito engraçado que nesse texto ele fala de um labirinto aberto, quer dizer, que é o labirinto cósmico em que a gente vive. Mas, então, o livro termina com essa idéia e ele encerra com mais dois textos: um meio delirante e outro um pouco mais “explicativo” do próprio livro e trabalha muito, muito mesmo, a questão da utopia. Na verdade, é isso porque a cidade pelo menos a cidade contemporânea, ela é distópica por excelência, ela é a própria distopia. E pra você enfrentar a distopia você tem que acabar se munindo da utopia, não tem saída. É o que todo mundo, você também, lê nos jornais todo dia. A coisa não tem solução mesmo, entendeu, mas as pessoas estão sempre dizendo ‘mas um planejamento assim, se a gente fizer isso, se a gente fizer aquilo’, entende, a utopia sempre dialogando com essa enorme distopia.

M: ... quase a condição pra que ela não morra...

A: ... pra que não morra a utopia e pra que a gente possa suportar a distopia e também não deixar que o caos chegue ao ponto extremo em que destrua o próprio humano. Então essa discussão de que, essa questão de você ser cidadão, de você ter uma riqueza muito grande de olhar essa situação contemporânea, essa enorme complexidade que eu acho que tá muito bem refletida na cidade. As cidades refletem muito bem essa complexidade. Quer dizer essa consciência da complexidade que é uma coisa muito da atualidade. A atualidade, em última análise, é isto: é uma consciência cada vez mais profunda da complexidade.

M: Interessante como é que a utopia encontrou, na poesia, uma forma de resistir...

A: Isso, exatamente. É aquela história: o que é que a poesia, qual o lugar da poesia numa megalópole, onde é que ela está colocada, qual a função dela, é a velha discussão de hoje, de um tempo pra cá, da modernidade pra cá, qual a função da poesia num mundo como esse? É claro que isso também tá palpitando dentro do livro, claro.

M: Até pra ele ganhar essa forma... eu queria fazer umas questões mais pontuais por conta do estudo que estou realizando. Eu queria que você contasse um pouco do princípio não da sua carreira, mas antes da sua carreira, o que você pensava, como é que você decidiu então que era a hora de publicar...

A: ... você diz no começo mesmo...

M: No começo de tudo.

A: É, isso aí é o seguinte, ah, você sabe que eu venho de uma família de escritores. Isso não quer dizer muito não, eu acho que o único cara que escreveu, passou a escrever, fui eu. Meu irmão é artista plástico, não é escritor, meus primos nunca escreveram nada, mas, enfim. Eu desde muito cedo comecei a ler muito. Quando eu digo família de escritores o mais interessante é isso, o mais importante foi ter os livros à mão desde muito cedo, a biblioteca é uma biblioteca muito direcionada pro que eu gosto que é poesia, eu sempre gostei de poesia, desde cedo. Sempre tive muito prazer. Eu me lembro que, no grupo escolar, lá atrás, na escola primária, lá no começo quando era bem garoto, eu gostava de decorar poesia, engraçado, entende, por exemplo, eu lia Castro Alves. Decorava a poesia de Castro Alves. Então eu me lembro de uma vez... eu tava falando um poema do Castro Alves pra dois ou três amigos na escola, no corredor, e eles muito espantados, o que que era aquilo, uma bobagem dessas, não me lembro direito. A professora viu aquilo, ficou mesmo interessada ‘Que isso?’, ‘Ah’, eu contei, ‘um poeta chamado Castro Alves que eu estou aprendendo os poemas dele’. Aí ela me disse assim ‘Ah, vai ter uma festa aí na turma e você vai recitar um ou dois poemas’. Eu fiquei muito sem graça: ‘Ah, mas não é chato na frente de todo mundo? Eu tava falando só pros amigos...’. Acabou que me convenceu, eu falei ‘tá bom, mas vai ser só um’. Eu

escolhi um menorzinho. Quer dizer, eu quero dizer que desde o início eu tive muita ligação com a poesia, então fui lendo, lendo, lendo, não tinha idéia de que iria produzir uma obra nem escrever, mas gostava muito. Evidentemente, chegou a um determinado ponto que eu comecei a escrever, mas a minha primeira escrita era muito em cima... era muito pastichada, eu me lembro que eu imitava muito os poetas que eu gostava. A começar pelo meu avô. Quando eu descobri meu avô também adorei, a poesia simbolista dele e tal aquela coisa então eu escrevi uns poemas muito simbolistas, muito ruins, mas aquilo ali eu mesmo sabia que não era essas coisas não. Mas era um treino, um início de caminho. Essa coisa de adolescência. Chegou a um ponto que eu comecei a produzir, a ler os modernos e ter outro tipo de preocupação.

M: E como foi esse contato, você tinha na biblioteca...

A: É, tinha na biblioteca. Aí foi coisa de descoberta mesmo e de eleição daqueles mais... eu li todo mundo, mas só pra te dar uma idéia, eu lia, por exemplo, vamos supor, Cabral e Murilo Mendes, achava os dois ótimos, evidente que são, mas eu tinha minha preferência por Murilo. Não que eu não gostasse não, gostava muito de determinadas coisas do Cabral, mas aquele formalismo excessivo do Cabral, na época mesmo eu descobri que ele era o preferido. Entre 10, 9 preferiam ele. Muito em função do Concretismo que também, na época, tinha essa idéia da construção do poema, que era um postulado moderno, modernista também, de certa forma. Quer dizer, modernista-racionalista que eu quero dizer, no sentido da própria construção de Brasília, Brasília tinha um plano-piloto, racionalista, que era bem o projeto moderno e, de certa forma, Cabral trabalhava muito com isso. Um projeto, um plano-piloto, um racionalismo, aquele rigor. Então, não é que eu não gostasse disso, eu admirava evidentemente, mas eu gostava mais da linguagem surrealista do Murilo e do Jorge de Lima. Quando eu descobri “Invenção de Orfeu” eu fiquei alucinado. As grandes alucinações... eu achei aquilo de uma liberdade extrema, eu falei ‘ah é isso que eu quero’, sabe, então eu me identifiquei muito, assim, de graça, aquilo que o Goethe falava das “afinidades eletivas”. São as afinidades mesmo. Obviamente que outros autores me marcaram muito. O Drummond eu acho o maior poeta moderno brasileiro pela diversidade dele, quer dizer, além da qualidade, que ele é de qualidade extrema, também a construção e tudo, o Drummond explorou muitas vertentes. Mas tem também o Fernando Pessoa que foi um cara que, quando eu li pela primeira vez, eu entrei, fiquei com febre. Então são

essas... a modernidade entrou por aí. A literatura contemporânea entrou por esses caras, principalmente essa dupla Pessoa-Drummond e a outra dupla Murilo e Jorge. E os racionalistas também, eu olhava lá, espiava os movimentos concretos, principalmente a teoria deles que era muito interessante, as traduções que eles fizeram. Esse trabalho deles foi muito importante eu também não perdia aquelas revistas que eles editavam etc. Enfim, então é tudo isso, formou um grande panorama. Teve um livro também que, quando eu li, me marcou muito que foi *A Luta Corporal* do Ferreira Gullar. Também é um livro que eu acho extraordinário, enfim, vamos dizer assim, esse foi meu chão pra poder começar a escrever um outro tipo de poema. E aí eu fui trabalhando isso por volta de 68, eu tinha ali uns vinte e poucos anos, um corpo já de poemas que eu acreditava que desse um livro. Comecei a ver se eu editava lá em Brasília, eu morava em Brasília, mas saí, logo depois deu o ato 5, a censura no Brasil ficou, recrudescu tudo, ficou braba. Eu, de repente, fui descobrir, logo depois, uma coisa muito interessante. Eu tinha deixado um corpo de poemas na mão de um sujeito lá de editora que eu conheci em um bar, que gostava de meus poemas, que eu publicava no Correio Braziliense, de vez em quando no Suplemento Literário lá em Brasília. E ele gostava dos meus poemas, dizia 'ah, vou publicar um livro seu', ele tinha uma editora-gráfica lá em Brasília. Só pra mostrar uma coisa interessante que marcou muito a minha maneira de pensar a questão da edição de um livro. Eu deixei com ele, mas o cara ficou lá com o livro e nada, ficou quase um ano lá e nada, eu ficava em cima dele e, até que um dia, encontrei um outro amigo e contei essa história, falei 'o cara pede um livro ficou lá e nada nada nada', ele disse 'Afonso, ele não vai editar não, esse cara tá com medo, porque a censura tá aí, ele parou até de editar andaram dando umas prensas nele, ele andou editando uns livros e foi chamado não sei onde, no Exército lá, ele tá com medo, ele pensa dez vezes antes de editar um livro'. Eu falei 'poxa, mas os meus poemas não são panfletários...'. 'Ah, não, mas são perigosos, têm outras leituras por trás, você é um cara que tem uma poesia nova, meio que tem também uma carga política dentro dela e o cara não tá, ele não vai te editar' aí eu me dei conta, falei 'não vou esperar por esse cara não, vou editar por conta própria meu livro'. Me deu aquele estalo na hora. Eu já estava com o livro mais ou menos estruturado. Nesse momento eu encontrei, já conhecia de lá da universidade, alguns poetas, entre eles o Eudoro, o Eudoro Augusto, e eu conversei com o Eudoro sobre essa minha idéia de editar um livro por conta própria. Ele falou 'também tô com essa idéia. Não vale a pena a gente procurar coisa não, o negócio é fazer por conta própria'. Conversa vai, conversa vem a gente tava com a questão de custo. Estava

fazendo levantamento de contas, e era meio caro, sempre é meio caro, papel, impressão, aquelas coisas. O Eudoro disse assim, ‘pois é, a gente não tá com muita grana, então porque que a gente não faz um livro em conjunto’, o Eudoro propôs, pensei ‘quem sabe’. Num primeiro momento seria um livro dividido em duas partes. Metade dele, metade minha. Sentamos pra ver o material e aí começou a acontecer uma coisa muito interessante, no meio dessa idéia. O mais simples seria dividir o livro em dois, a gente estava com essa idéia de um livro que fosse invertido, vira é um, virou é outro, tem um leitura... enfim, a gente pensando possibilidades de fazer o livro. Metade pra um, metade pra outro, então. Ou não. Fazer um livro comum. Quando, de repente, a gente começou a sentar e rever os textos, veio a idéia de não fazer isso não, de intercalar, fazer uma espécie de uma montagem de textos, um respondendo o outro, por afinidades, diálogos. E fomos montando o livro diferente, a idéia pra mostrar quem é o autor de cada peça a gente bota o nome pequenininho em baixo, essa página é do Afonso, essa página é do Eudoro e a gente faria um livro assim. Chamamos o Luiz Áquila que é um pintor, que era amigo nosso, pra fazer a programação visual pra gente, o Áquila fez a programação visual, o Áquila sugeriu uma gráfica em Goiânia que era de um editor muito interessante chamado Taylor Oriente. É uma figura muito boa, ficou muito amiga da gente. E o Oriente então editou esse primeiro livro. A gente comprou papel kraft, levou tudo e fez toda uma coisa artesanal, muito bonita, e foi muito engraçado, que no momento final, o livro estava sendo impresso, o Taylor comentou uma coisa importante: ‘mas o livro não tem nome!’ Não tinha título. A gente ‘puxa vida’, até contei pra você, a gente ficou sentado num boteco perto da gráfica pra discutir o título, começamos a tomar cerveja e escrevemos os nomes num papelzinho e foram ficando engraçados, começamos a rir e alguém falou assim ‘olha, o título que provocar mais gargalhadas vai ganhar na brincadeira’, e lá pelas tantas o Eudoro, a cerveja também já atuando, o Eudoro escreveu “o misterioso ladrão de Tenerife” e a gente perdeu o fôlego de rir, achou o máximo aquilo, a gente riu muito... Aí virou esse título que eu acho maravilhoso. Esse “misterioso ladrão de Tenerife” e era bem o livro porque a gente riu em função de perceber que tinha tudo a ver com o que o livro era, era realmente um misterioso ladrão de Tenerife. E a coisa tem, e depois muita gente viu o ladrão como ladrão de fogo, o poeta como ladrão do fogo, eu falei ‘pode ser qualquer coisa’, mas enfim, de todo modo que era a coisa rimbaudiana, mas, enfim, seja o que for, o livro saiu com esse título e foi então como eu me lancei, em conjunto com o Eudoro.

M: Como é que circulou esse livro?

A: Esse livro... foi muito interessante a circulação dele porque, na verdade, ele tirou mil exemplares, e ficou lá na gráfica em Goiânia. Eu estava de mudança pro Rio, arranjei trabalho aqui no Rio, não queria ficar mais em Brasília por mil motivos e o Eudoro também estava batalhando emprego aqui, estava com vontade de vir pro Rio, então a gente estava pra deixar Brasília mais ou menos juntos, um mês de diferença, e viemos trabalhar aqui no Rio e o que que a gente combinou: eu levei uns cem exemplares, sei lá, 180 embaixo do braço e o Eudoro outros tantos e trouxemos pro Rio uns 300 exemplares e os outros ficaram lá em Goiânia pro Taylor Oriente distribuir fazer o que quisesse e aqui, nós chegamos aqui, marcamos um lançamento do livro, ali onde hoje é a Vinicius de Moraes, chamava-se Monte Negro a rua e tinha uma pizzaria chamada Pizzaiolo, uma pizzaria da moda na época e, enfim, a garotada de Ipanema, os artistas, poetas novos e tal, freqüentavam muito, tomavam chope lá. Fomos lá e conversamos porque a gente tinha feito um livro totalmente desvinculado do sistema, sem editora, livro por conta própria, que nós pagamos e botamos debaixo do braço e no ônibus de Brasília pra cá e ‘vamos lançar num lugar que não seja livraria’ e aí nós tínhamos uma idéia muito marcada, muito desenvolvida já, de pular fora do sistema que, pra nós, não nos interessava, porque sistema significava governo, censura, ditadura, Ato-5, a gente queria ficar o mais longe possível disso, o mais longe possível disso era fazer um livro por conta própria, mais panfletariamente, lançar em lugares absolutamente distantes, então essa era a idéia. Lançamos lá e, pra surpresa nossa, foi dos primeiros livros, vamos dizer assim, independentes a serem lançados naquele momento do AI-5, foi no início de 72. Pra você ter uma idéia esse livro, na verdade, é o primeiro livro dessa época, porque a gente era mais velho, eu e o Eudoro tínhamos pouco mais idade que o Chacal e outros, o pessoal da Nuvem Cigana. Chacal estava fazendo aquele primeiro livro dele *Preço de Passagem* e é de 71, parece, mas o *Ladrão de Tenerife* já tava dentro da gráfica em 70, é anterior, mas não interessa. O que eu achei interessante é que, nesse lançamento, a gente não era daqui, quer dizer, não conhecia ninguém, mas fizemos uma divulgação, imprimimos umas coisas, panfletamos na mão de outras pessoas que a gente ficou conhecendo aqui pra distribuir nos barezinhos, filas de teatro, não sei onde. No próprio Pizzaiolo a gente deixou um cartazinho falando do lançamento, fizemos uma coisa assim meio subterrânea, sem mandar convite pra ninguém. No entanto, no dia que foi o lançamento, devia ter umas cem pessoas, tava cheio e vendemos um bocado de

Ladrão e foi uma surpresa. Por lá passaram pessoas que eu não conhecia, alguns eu conhecia de nome, mas não tinha a menor idéia, e que foram as pessoas que estavam, digamos assim, tinham essa mesma visão, esse mesmo comportamento, então esse movimento. O pessoal da Nuvem Cigana apareceu, e a gente ficou conhecendo lá as figuras, o Chacal, não sei quem, e os poetas jovens da época e muita gente, até o próprio Waly Salomão apareceu então foi ler coisas. Eu não o conhecia e ele estava acabando de editar o *Me Segura Que Eu Vou Dar Um Troço*, que também é de 72, ou seja, a gente, de certa forma, se encaixou nesse movimento, apesar de eu não ter nenhuma...

M: Você está me dizendo que a edição foi pensada independentemente, mas o circuito aqui já estava formado...

A: As pessoas já estavam pensando igual, interessante, e foi isso o que mais me chamou a atenção, que eu me lembro assim. Eu cheguei em casa do lançamento excitadíssimo com isso e fiquei conversando com minha mulher até tarde da noite sobre isso, ‘caramba, que coisa interessante, é o mesmo espírito’ e as pessoas falando, ‘pô, legal, cara!, bom isso aqui e tal, eu tô pensando isso também, tô fazendo isso, tô fazendo aquilo’, foi uma coisa tão boa. E aí, bom, a partir daí, por isso a minha inserção nessa geração, e quando a Helô fez a antologia [*26 Poetas Hoje*], ela me chamou pra participar por isso, por essa nossa inserção com o *Ladrão de Tenerife* naquele momento em 72, fazendo parte desse movimento, vamos dizer assim, que era um movimento subterrâneo mesmo, era um movimento, e eu considero um movimento político, entende, com a consciência bem marcada...

M: E como você estava falando antes da resistência, também era isso, num outro contexto...

A: É, não era a coisa do panfletário, de subir na praça pública era de outro nível, mas hoje, eu estava conversando outro dia com o Chacal, falando ‘isso mesmo, cara, a gente fazia aqueles lançamentos, a sensação era de que a polícia ia entrar dando porrada na dia seguinte’ porque o clima era assim, claro que aquilo tudo era ultra político. E ficar de repente querendo vender uma idéia de ‘Nuvem Cigana é alienada’ não tem nada a ver, era outra, enfim, a coisa era outra, tudo era muito perigoso e era, a coisa era perigosa...

M: Qualquer coisa que circulasse e não tivesse aquela rédea...

A: Veja Caetano Veloso e Gilberto Gil, não é, no tropicalismo, cabelo grande com aquela atitude toda e foram presos e colocados pra fora, no exílio, eles eram panfletários? Políticos? Não, não, era uma atitude cultural, vamos dizer assim, revolucionária, que “eles” não queriam...

M: Atitude não-identificada...

A: Não-identificada. Então o militar dizia prende, prende e joga fora. É melhor afastar, porque, sei lá, que era mais ou menos a atitude do cara lá de Brasília com o livro da gente que não queria editar, ‘tá meio estranho, tá meio estranho, bota na gaveta’. Foi mais ou menos esse o começo da história.

M: E por que essa circulação, tão crescente na época, *de poesia*?

A: É interessante isso, a Helô fica doidinha com isso, até hoje ela fala ‘mas por que a poesia, né?’ Olha, eu acho o seguinte, acho que a arte ela é sempre, sempre foi revolta, ela sempre teve essa atitude, quando há um momento fechado ela sempre... cinema, nós estávamos ferrados, porque a censura tinha baixado o cipó e acabado com o Cinema Novo e não tinha muito dinheiro pra fazer filme...

M: ...já não há certa independência...

A: Já não adianta, não propicia. Eu acho que a poesia, naquele momento, foi pela facilidade de circulação, eu acho, quer dizer, você escrevia num pedaço de papel, imprimia no mimeógrafo e você distribuía de mão em mão nos bares e nos teatros, seja onde for, panfletando mesmo e panfletava poesia, era interessante. Então, ‘ah, virou certo modismo’, parece que sim, mas acho que era a arte com mais “facilidade” pra situação imediata. Depois que se descobriu que se podia fazer um livrinho impresso, rapidinho, em 15 dias e se fazia um grande apronto pra lançar. A leitura, sabe, é uma atitude política mesmo de resistência, algo teatral também, se utilizava o teatro, o teatro proibido, você vai montar uma peça precisa de dinheiro e estava tudo fechado, acabou. Com as artes plásticas é a mesma coisa, as artes plásticas tavam sufocadas, tudo de novo

que podia ser feito não tava tendo canal e as artes plásticas é diferente, não pode circular tanto, tem de fazer uma exposição. E fica o poema circulando de mão e mão, eu acho que por isso entre outras coisas, por isso a poesia naquela hora, a poesia funcionou tão bem...

M: ... também do discurso, toca muito mas rápido...

A: A sensibilidade, imediatamente, e pode ser levado pra casa e distribuído de mão e mão, a gente fazia apronto dentro de universidade, a PUC foi um lugar, enfim, que acolheu muito...

M: A gente conversava da Expoesia...

A: Naquela época todo mundo participou da Expoesia, então teve vários circuitos e quem tava interessado nessa questão cultural passou a perceber que na poesia tinha esse canal. Eu conheci a Helô, por exemplo, na Expoesia lá na PUC, quer dizer, ela era uma jovem jornalista que veio entrevistar a gente, a mim e ao Eudoro, que estávamos colando poemas lá no painel, apresentando, de certa forma, re-apresentando o *Ladrão* lá, colando os textos novos que a gente tinha de um livro próximo, meu livro segundo já estava praticamente pronto, o *Restos & Estrelas & Fraturas*. Eu estava colando poemas desse livro lá e a Helô veio e fez uma entrevista com a gente. A partir daí a gente é amigo até hoje, mas ela é uma das pessoas que pegou bem essa, aliás, a Helô é mestre nisso: em captar a tendência, de perceber algo caminhando, ela é muito esperta, rápida, muito inteligente, sagaz. E pega muito bem isso, e ela percebeu isso, eu me lembro muito bem que ela falou isso pra gente, ‘olha, eu tô interessadíssima em poesia, que a poesia tá com tudo agora...’

M: Ela abre a antologia assim, ‘o artigo do dia é a poesia...’

A: É, a poesia, exatamente, então foi bem legal, isso que aconteceu naquele momento...

M: E aí você chega ao segundo livro que tem uma diferença, você chega a uma edição sozinho...

A: Sozinho, mas é com a mesma atitude, quer dizer, de um livro independente, de eu procurar gráfica, de eu pagar, pagar em prestações. Fui procurar de novo um artista plástico amigo meu que era o Cildo Meireles, todo mundo conhece, por tudo, fez a capa pra mim, que eu gosto muito, enfim, é mais ou menos a mesma atitude do *Ladrão*, só que agora sozinho na praça com um livro novo, mas era a mesma coisa, era uma continuidade do trabalho do *Ladrão*, textos novos, de certa forma eu sinto que, a gente sente que a gente cresceu, eu cresci mais nos textos. E, o que é uma coisa engraçada, não sei, tem determinados textos do *Ladrão* que eu considero, uns três ou quatro assim, na minha visão crítica, eles estão numa altitude. Eu colocaria eles num livro de agora.

M: Você teve essa experiência agora quando você revisitou o *Restos*...

A: É, 30 anos depois. E achei, gostei muito dessa revisita, porque notei que a maioria dos poemas estava inteiramente em pé sem ter nem que mexer, e alguns dez foi que eu mexi, melhorei realmente. Coisas que, ao longo do tempo, foram me incomodando. Eu percebi a fragilidade mesmo, a gente percebe com a experiência depois, com mais maturidade de texto, a gente vai vendo onde é que algumas fragilidades existem e vendo que se você mexer ali, o poema fica melhor e fica mesmo, de modo geral fica mesmo. Há caso de que quando o cara mexe de piorar, há casos, é minoria, é muito raro, geralmente melhora com a idade você tendo essa possibilidade de mexer em alguns pontos e melhorar. Mas eu fiz essa revisita e o livro foi reeditado agora e está circulando outra vez.

M: E você falou que então pro primeiro livro, o *Ladrão de Tenerife*, você convidou o Luiz Áquila pra fazer...

A: A programação visual, capa...

M: No segundo, a capa é do Cildo Meireles e, no terceiro, você faz poemas em homenagem a obras do Cildo...

A: É, exato.

M: Queria que você falasse um pouco da relação que você tem como as outras artes,

principalmente as artes plásticas...

A: As artes plásticas assim, desde o início, a minha relação com as artes plásticas, com a arte contemporânea nasceu até mesmo dentro de casa. Meu irmão é artista plástico, o Luiz Alphonsus é artista conceitual, muito amigo do Cildo, o Cildo era de Brasília também, então eu conheci o Cildo em Brasília. Na época do *Ladrão* a gente estava lá em Brasília, trabalhava lá, então eu olhava muito aqueles dois garotos. Eles são mais novos do que eu, o Cildo e o Luiz andavam sempre juntos e eu gostava das coisas deles, gostava muito das coisas dele. Obviamente que eu comecei a prestar atenção nos mais velhos também. Naquele momento havia a turma daqui do Rio, da “nova figuração”, fiquei muito atento a um trabalho que eu gostava muito que era do Gerchman, da turma do Gerchman do MAM, chamada de Nova Figuração, Antonio Dias, Vergara, essa tropa e tantos, a Lygia Clark, de vanguarda, que eu gostava muito das coisas e, obviamente, de um cara mais novo do que ela, que era muito ligado a ela, que era o Helio Oiticica. Essas pessoas todas, eu estava de olho no trabalho, no desenvolvimento do trabalho e tudo isso, não perdia de vista. Então, quando eu vim pro Rio, eu continuei tendo contato com o Cildo e ia muito no ateliezinho dele e tal. Meu irmão freqüentava muito também lá porque eles eram superamigos trabalhavam cada um à sua maneira, mas todos os dois artistas conceituais com propostas muito arrojadas e interessantes, radicais etc. Enfim, então sempre me interessou e nunca perdi de vista isso, tanto é que no *Ladrão de Tenerife* eu tenho um texto longo, poema em prosa, dedicado ao meu irmão que é sobre o trabalho dele e do Cildo também, dos artistas conceituais, um texto chamado “Sensível” que eu gosto muito. É uma discussão da maneira de pensar desses artistas conceituais é uma discussão poética evidentemente, mas é a minha visão de como é que eu acompanhava, perseguia o trabalho deles que eu achava um trabalho, antes de mais nada, poético, então é isso, eu sempre segui muito. Agora, isso em artes plásticas, vamos dizer assim. O cinema era uma coisa em que eu sempre estava muito ligado também, na maneira de ver as coisas. Eu, na época em Brasília, na década de 60, participei de um grupo de crítica, escrevia muita crítica de cinema, tinha um clube de cinema em Brasília, era um clube de cinema que foi feito lá por um cineasta, um crítico de cinema, que até hoje é professor lá da universidade. Era um pessoal que adorava cinema e que criou um clube de cinema. Eu fiz parte disso e trabalhava com eles. A gente passava os filmes lá em Brasília pra, principalmente, pro público universitário e pegava os professores da universidade pra poder apresentar e discutir os filmes, então

pegava Paulo Emilio Salles Gomes, o Jean-Claude Bernadet, uma turma ótima, então esse trabalho só acabou com a censura porque a gente tinha uma salinha lá alugada, a gente tinha uma salinha que tinha uma mesinha, uma máquina de bater e um arquivozinho com os sócios do clube, uma salinha pequenininha só pra ter o nosso... Pois você sabe que a ditadura... eles detestavam tanto esse trabalho que a gente não imaginava que incomodasse tanto mas incomodava, porque a gente driblava a censura, passava coisas sem dizer pra eles, evidentemente...

M: ... e tinha discussão...

A: E tinha discussão, o que eles não gostavam, de vez em quando tinha lá umas pessoas, apareciam uns caras meio sinistros. A gente sabia, mas a gente foi tentando. Até o AI-5 deu pra levar. Depois do AI-5, no Brasil, em termos de cultura, o fechamento absoluto, total, e sei lá, menos de um mês depois do golpe do AI-5 a polícia invadiu lá a nossa salinha, quebrou tudo e levou o arquivo da gente com os nomes — devia ter perigosos comunistas (risos) — e acabou o clube porque eles arrombaram e quebraram a porta, uma coisa assim violenta, me telefonaram dizendo assim ‘Afonso, você nem acredita, vem pra cá porque quebraram tudo...’ A gente ficou com muito medo porque ‘estão atrás da gente’, ficou todo mundo esperando porque ‘vai dar merda isso’, mas felizmente eles não foram atrás da gente não. Eles se satisfizeram em quebrar tudo, acho, e foi aquele aviso: deixaram na parede uma ameaça do tipo “comunistas”, aquelas coisas, enfim. O clube acabou, mas esse meu interesse por cinema era muito grande. Participei, me lembro que eu participei, do júri do primeiro Festival de Brasília que tem até hoje, me lembro da luta que foi pra gente premiar o *Bandido da Luz Vermelha*, do Sganzerla, porque era um júri eclético e tinha muita gente indicada pelo governo também no júri então, eram, evidentemente, ultra-conservadores que queriam indicar um filme que era uma porcaria lá pra ganhar o festival. Nós conseguimos ficar 3 a 3 no final quem desempatou foi um crítico até da Bahia, mais velho. Ele ficou sem saber como votar, ficou contra a parede porque ele sabia que estava marcado, você entende como é que é, era tudo perigoso, era tudo muito difícil de entender assim essa loucura. Me lembro que a gente passou uma noite até altas horas no quarto dentro do hotel convencendo ele a votar no *Bandido* ‘e você não pode fazer isso, o *Bandido* não pode perder o festival’, e, felizmente, ele votou com a gente, quer dizer, eu tinha muita experiência no campo do cinema assim, realizei um filmezinho experimental lá em

Brasília, eu tenho guardado em casa, mas enfim, eu tinha essas pretensões em ser cineasta também. Eu tenho muita ligação com cinema, acho que no fundo isso transparece na minha obra ali, aqui, acolá, sempre existe.

M: A gente pode dizer que do mesmo modo que a poesia te ajudou a pensar o projeto de doutorado ela também te ajuda a pensar a questão da imagem...

A: Sim, sem dúvida. Eu acho porque a poesia é imagem, imagem e ritmo. Eu sempre procurei muito essa educação do olhar, que é também meu interesse pela arquitetura desse livro, é uma continuidade dessa coisa de olhar, olhar as coisas.

M: Você estava falando que, no final do livro, as pessoas sobem, têm uma visão panorâmica, é essa preocupação também...

A: É essa preocupação de olhar mesmo sempre me preocupei muito, sempre prestei muita atenção, sei lá, aquele espaçozinho [apontando para um prédio em frente] em duas janelas, aquela porta, aquilo é muito interessante, aquilo pode dar uma imagem poética, mas como é que aquilo ali que é pura arquitetura pode, vai te dar uma certa emoção, quando você olha e ela se transforma em palavra, então, isso aí é a busca, então eu tento essa transfusão o tempo todo. Eu acho que são os canais comunicantes, uma coisa ajudando a outra, não tenho dúvida, e eu acho nesse último livro isto está bem explícito, mas isso já vem me acompanhando há muito tempo...

M: ... e quando você elege essa dupla — o Jorge de Lima e o Murilo Mendes — também passa por aí, são dois grandes fabuladores de imagens...

A: Dois grandes visionários, da visão, da imagem é isso aí, eles são mais ricos em termos de imagem e isso foi que me espantou, me seduziu na *Invenção*, o *Invenção de Orfeu*, pra mim, é um dos livros mais fundamentais da poesia contemporânea brasileira até mesmo nos seus excessos e nos seus baixos, de altos e baixos, não importa, é um caudal de imagens...

M: O que importa é a experiência da palavra...

A: ... da palavra, da imagem, imagem que puxa imagem, um delírio permanente e que não tem fim, aquilo me espantou muito, a liberdade da poesia, que coisa maravilhosa, isso é muito bonito e é realmente um visionário, um homem ligado ao olho também, à visão, tanto que era pintor também, pintava bem, a pintura do Jorge de Lima era muito interessante. Colagem, tinha muita colagem, esse apuro da visão está presente, enfim. Essa forma eu busco também, apesar de eu não, eu sou um péssimo desenhista, já tentei... mas é o apuro do olho, é muito importante...

M: A gente estava conversando sobre essa relação de artistas da sua geração que você acompanhou o trajeto. Queria que você falasse um pouquinho da sua infância, do momento que você descobriu os livros da casa, de sua biblioteca, momento em que você via os artistas e quando você lia esses artistas...

A: Aí você já tá dizendo a infância mesmo, da adolescência eu já falei. Na infância mesmo o livro que mais me maravilhou foi o Monteiro Lobato, o Sítio do Pica-Pau Amarelo, eu li e reli muitas vezes, ficava fascinado com aquilo. Foi a grande leitura da minha infância, foi o livro que mais me marcou, que mais me maravilhou. Eu não sei, a infância a gente vai vendo tanta coisa, tanto livrinho, são livrinhos infantis eu me lembro que uma descoberta muito interessante que hoje, na época, então vamos imaginar 1950, eu tinha 6 anos, vamos imaginar por volta disso, nesse momento no Brasil não existia, por exemplo, uma edição de HQ, hoje é tudo entupido de coisa, naquele momento o que me marcou foi quando eu descobri o gibi mensal, as HQ, aquilo foi um deslumbre pra mim também, foi uma revelação, eu me lembro então que um amigo tinha em casa, o pai tinha dinheiro e tinha muita revista estrangeira, americanas, Capitão Marvel, Super-Homem, sei lá o que então, Batman os primeiros quadrinhos do Fantasma, o Fantasma era maravilhoso, são coisas assim são edições primeiras daquilo e foi um universo que abria. Eu achava o máximo então. E eu estou falando isso porque era uma coisa da visualidade, aquele desenho me fascinava, eu chegava a sonhar com aquilo, muito fascinado com aquilo, então era isso eu me lembro da descoberta da HQ, do desenho mesmo, a imagem...

M: ... da imagem junto com a palavra...

A: ...da imagem junto com a palavra, me fascinava. Eu lia aquilo dia e noite e a descoberta do Monteiro Lobato, que eu achava o máximo, aqueles personagens, e imaginava estar naquele sítio como toda criança, assim, da infância eu me lembro muito disso, foi o que mais me marcou...

M: Só pra entender essa relação de leitura e quando você começa a escrever, entre a leitura e a escrita mesmo, como que se deu no começo?

A: Como eu disse a você, ela vai surgir pastichada no começo. Eu vou escrever muita poesia simbolista e muita poesia romântica, eu vou ser um Casimiro de Abreu, um pouco Castro Alves, mais Casimiro de Abreu mesmo, mais “romantiquinho”, mais romântico da palavra, Castro Alves era um pouco, com um tom mais político, mais forte, mas eu pratiquei muito um tipo de pastiche, isso eu pratiquei muito, eu gostava de pegar o tom brincando...

M: ... como exercício...

A: ... como exercício é, e saíam coisas interessantes, coisas legais, claro. Logo em seguida, passou um pouquinho, eu já tomei consciência de que aquilo não era bom, quando li os modernos. No primeiro momento, eu não lia os modernos, acho que muito porque eu descobri esses poetas, como eu falei pra você, os românticos e depois os simbolistas, porque meu pai falava muito do meu avô. Eu lia muito os românticos, porque no meu livrinho de escola tinha poesia e tinha poesia do passado, não tinha poesia moderna. Engraçado que naquela época a gente trabalhava sempre com poetas do passado e muito românticos. Então eu lia, no meu livrinho lá, Castro Alves e Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu. Eu procurava na biblioteca do meu pai esses caras então eu lia coisas deles. Isso quanto aos poetas que eu lia no começo, depois que eu descobri os modernos não li mais os românticos.

M: Então você falou que passa pelo pastiche e, depois, tem esse afastamento quando você diz ‘não, isso não é bom’. Quer saber quando isso acontece, quando um poeta se legitima, em que momento se diz ‘não, realmente esse é o meu discurso, é por aqui que eu vou’? Isso é um tipo de legitimação ou isso nunca acontece?

A: Não, acontece. Pra mim aconteceu. Quer dizer, essa coisa que eu notei em mim era o seguinte, quando eu comecei a escrever pastichando eu comecei a escrever o poema metrificado como os românticos e tal, poema mesmo regular. Com a quebra adiante provocada com o contato com os modernos, eu mudei. Percebi que havia uma liberdade extrema, devia soltar as amarras todas, o mais importante, o ritmo, não era necessariamente ter tantas sílabas, precisava ter um ritmo que você jogasse e que funcionasse bem numa construção de ritmo e disposição do papel. Essa consciência logo veio. Então eu comecei a perceber comigo mesmo que eu tinha uma tendência forte de buscar uma prosa poética porque o meu texto era sempre um texto excessivo. Por isso que eu digo a você que João Cabral, de certa forma, eu ficava com um pé atrás. Eu não curtia muito, porque eu sempre explodia assim as coisas. No primeiro momento, eu pensava ‘será que isso é mau, será que isso é errado essa coisa’, depois eu percebi que não, eu sou assim, e depois essa consciência é legítima, ‘não eu sou assim e o que eu tô fazendo não é ruim, tá legal’. Você começa a ter essa discussão eu diria até mesmo de indagação da qualidade do que você está fazendo, o tempo de aceitação de que você trabalha com ritmos. Por exemplo, no meu caso, com ritmos mais longos, fôlego maior, com transbordamento, com explosões de imagens. Eu tenho até de me controlar muitas vezes pra não me tornar um hiperbólico também, ficar uma coisa chata, eu procurava, eu procuro, ‘perai, perai, Afonso, que isso aqui tá demais’. Agora, é muito interessante que, só pra te dar uma idéia, eu tenho um texto, um poema chamado “Ser”, que, na primeira edição do *Tenerife*, ele é enorme, ele é um transbordamento enfim, hiperbólico pra caramba. Quando teve a segunda edição também do *Ladrão de Tenerife*, eu mexi em poucos poemas, deixei quase tudo como estava, mas mexi aqui e ali como fiz com o *Restos & Estrelas*. Esse poema “Ser” foi super mexido já antes quando eu fiz o meu terceiro livro, *Ossos do Paraíso*. Eu peguei ele, gostava do poema, eu enxuguei, enxuguei, achei que ficou melhor e botei no *Ossos do Paraíso*. Ficou outro poema. Quando foi agora que eu revisitei o *Ladrão*, o “Ser” do *Ossos* e não daquele lá, você vê como é engraçado... tem uma moça em São Paulo que está fazendo um trabalho sobre a minha poesia, lá na USP, e ela uma vez me mandou um texto dela me falando desse poema “Ser”, do *Ladrão de Tenerife*, e disse assim pra mim, ‘mas é o mesmo poema que tava no *Ossos*’, e é o mesmo, tem a primeira versão, ‘Ah, eu tenho de ver a primeira versão’, eu falei ‘tá bom vou mandar uma xerox pra você’ que eu tinha do *Ladrão* da primeira edição, ‘eu só tenho dois ou três exemplares da primeira edição por isso eu não posso te mandar o exemplar, mas eu vou te mandar a xerox’. Ela me mandou um e-mail

dizendo assim, ‘você vai me desculpar mas o texto do *Ladrão* é melhor do que o outro, você não devia ter enxugado’. Você vê como é engraçado, e eu tenho essa consciência de que eu melhorei ele muito, a moça lá bate o pé e acha que não, então acho interessante isso, é muito individual, subjetivo mesmo essa questão do gosto, do que melhora ou piora. Mas então tinha essa consciência que, aos poucos, eu fui tomando de trabalho formal, de encontrar não somente na escrita como na sua forma, da função de cada dicção, a estrutura, que é isso? Isso não tem uma definição, evidentemente, não vai ter nunca... isso que você chama de legitimação eu chamaria dessa consciência que o poeta, o artista tem de estar trabalhando a própria linguagem, ‘ah, eu acho que cheguei lá, o que eu quero é isso aqui mesmo’, se é bom ou se não é bom isso não é o problema. Mas é este reconhecimento, isso é que... então esse tipo de coisa você só vai adquirindo ao longo do percurso. Você tem de escrever muito pra chegar a isso. Não acredito que nos primeiros poemas, e até mesmo quando eu tava produzindo o *Ladrão*, havia essa consciência desenvolvida não, isso era um pouco informe, quer dizer, olhando de hoje, do ponto de vista de hoje, eu digo, não me preocupava tanto, era uma coisa assim meio intuitiva e tal, mas já era a construção dessa maneira de ser, desse... e depois a coisa até se repete e você está falando de um outro tema de um outro assunto, mas que no fundo é o mesmo processo às vezes até isso te causa... às vezes, até eu paro de escrever por meses um pouco aflito com isso. Fico deixando o tempo passar pra ver se eu consigo encontrar uma maneira nova dentro daquilo que eu sou, um caminho diferente já cansei daquilo tudo, é muito difícil.

M: Você estava contando que pertencia a uma família de poetas, mas também de artistas. E como é que você agora vê, a essa distância, esse “seu” discurso, tendo essa família com outros tipos de dicção que são os de seu pai e de seu avô?

A: É muito difícil, eu acho complicado porque é essa coisa muito particular, acho que é o único caso no Brasil de ter tantas gerações assim, a coisa inclusive na minha família vem ainda antes de meu avô. Bernardo Guimarães, o pai do Bernardo Guimarães já era poeta enfim, a coisa vem bem de lá de trás. O nome Bernardo marcou muito, depois vem meu avô que é um poeta de respeito mesmo. Acho um dos poetas, não é porque é meu avô, em termos de construção de linguagem, que me espanta muito, de uma qualidade tão grande que eu tiro o chapéu. Outro dia estava conversando com o Alexei Bueno sobre isso. O Alexei adora a obra do meu avô, ele disse ‘Afonso, olha, vou te

contar, é difícil, vou dizer uma coisa pra você. Tem dois poetas perfeitos, não tem de tirar uma palavra nem botar outra: é o Castro Alves e teu avô. Castro Alves é inacreditável. Eu, a cada dia, admiro mais a qualidade do texto dele é de tal ordem que me deixa arriado e teu avô tá no mesmo, é desse time’, então é desses, você sabe, poetas exemplares da língua. Então você ter como avô um poeta tão forte é complicado. Meu pai, de vez em quando, coitado, eu me lembro de ele ter reclamado: ‘Não devia ter botado meu nome de Alphonsus, fiz uma grande bobagem, porque todo mundo passou a me cobrar. Você fez muito bem, escreveu Afonso Henriques Neto. Sabem que você é, quem conhece sabe quem você é, mas pelo menos... o nome não remete logo’, ‘É, papai, não adianta, porque sempre me perguntam “como era a relação com seu avô, com seu pai”’. Eu confesso a você que nunca me pesou isso não, sabe, porque eu sempre tive uma relação muito gostosa com a obra tanto do meu pai quanto do meu avô, e a do Bernardo também. O Bernardo eu adoro, esses dias estava vendo a poesia erótica dele que é ótima, coisas que eu acho fantásticas, enfim, é uma figura extraordinária, humana também, o Bernardo. Os romances, eu gosto muito, eu tive uma relação sempre muito boa com eles e eu acho que eles não me “esmagaram”, porque, quando eu descobri, eu não fiquei lendo eles o tempo todo. Fiquei lendo os modernos, então eu comecei a trabalhar em outro tipo de coisa, uma outra chave. Eu trabalhei muito mais ligado à vanguarda do século XX e parte do Surrealismo e todas as outras. Tive uma discussão com o Concretismo, enfim, dialoguei com todas as vanguardas, mesmo criticando-as muitas vezes, mas mantendo um diálogo... então eu não fiquei, vamos dizer assim, caudatário da poesia dele. Eu, de vez em quando, olha. A única coisa que eu acho chata, que eu confesso a você é quando as pessoas, geralmente a crítica, está tratando a minha obra e abre um parêntesis assim ‘não pode esquecer que ele é neto...’, mas não tem jeito, é isso mesmo, que que eu vou fazer? Não tem como fugir, não posso mudar de identidade. Não posso mudar de identidade, não, e se você for pensar bem, tem até uma razão de ser. Eu aceito legal, porque eu ficou pensando... já imaginou se houvesse um Cruz e Sousa Neto? Teria um interesse extremo se fosse bom poeta, poeta que tivesse algum peso. Se fosse muito ruim perderia o interesse, quem é? O filho de fulano, escreve mal, ninguém liga, mas os caras que escrevem bem, que têm uma marca própria, de alguma forma tem impacto no campo literário. Eu tenho o maior interesse não tem como não ter. É natural. E ter um Alphonsus de Guimaraens e de repente você tem um Alphonsus de Guimaraens Filho, você vê a obra do meu pai, é um grande poeta também, é um poeta atualmente não muito lido, mas que ainda vai ser revisto com o

tempo, com certeza, porque ele é um poeta de uma qualidade extrema também, um poeta que todas as vezes que eu releio digo ‘puxa, que poeta’, e tem um espaço, uma maneira de ser dele e depois tem o neto: venho, que tenho a minha maneira, uma maneira que é totalmente diferente dos dois, outra visão, outro mundo, outro momento, mas que também tem seu espaço.

M: É natural que aja esse interesse...

A: O interesse é natural e vai gerar sempre, eu acredito que vão surgir futuramente muitos trabalhos falando disso, pelo menos dessas quatro gerações, Bernardo, meu avô, meu pai e eu. Sendo que na geração do meu pai tem o irmão dele João Alphonsus que é contista é o melhor contista modernista mineiro, um senhor contista. Eu até acho que a obra tanto do João quanto do meu pai e eu nem vou falar de mim que estou vivo aí, trabalhando, foram abafadas pelo tamanho do pai, o Alphonsus de Guimaraens. Digo lá por Minas. Ele é nome de Academia Mineira de Letras, o nome dele é de tal ordem em Minas Gerais, no Brasil, mas, principalmente, lá em Minas, que o meu pai e o meu tio, o João, ficaram um pouco abafados e são ‘os filhos do Alphonsus’, eles não são os escritores que são, inteiramente independentes do pai. O João é grande romancista e contista moderno muito bom, muito bom mesmo e com outro tipo de visão, preocupação das coisas, não tem nada a ver com o pai. Meu pai também tem um caminho dele que depois vai buscar em Bandeira, Drummond e tal e que vai por um outro caminho, claro, outro tempo, mas eu sempre escutei ‘ah os dois filhos do Alphonsus’, quer dizer, isso de alguma forma reduz, claro que reduz, e obviamente que eu já escutei muito ‘ah, é o neto do Alphonsus, ah, o filho do Alphonsinho’, o Alphonsinho é meu pai, quer dizer, reduz também, mas é interessante que como eu boto o nome de Afonso Henriques Neto, também já tive contato com gente que nunca... que me coloca numa discussão na geração, não sei de que, da Ana Cristina César e aí me trabalha ali naquele tempo e conversa e conversa comigo e não sabe que eu sou filho ou neto de não sei quem. Também tem isso e eu acho muito interessante, eu digo ‘tá vendo, quando não se tem isso é diferente’.

M: Eu acho que quando se sabe não tem como não mudar.

A: Não tem como não mudar o sujeito diz ‘ah, é’, aí fica... Não tem como ignorar e muda também. Outro dia li um crítico que estava analisando a minha obra e sempre usava esse parentesco, ‘não se esqueça que ele é neto do Alphonsus’. Começou a partir daí a dizer que eu usava muitos símbolos, porque meu avô é Simbolista. Não tem nada a ver, um cara que se perdeu, você entende, essa dificuldade existe, existe e outra coisa, claro, é uma coisa natural, você imagina que um avô, no caso dele, que ocupa um terreno tão grande, dessa estatura, como é que fica pro crítico encontrar um espaço pra colocar os outros parentes? Melhor não colocar os parentes, eles já se resolvem, já encheu o campo, ainda vai ter de ter o filho, um campo pro neto? Então, isso é uma coisa que eu já senti também, e esse tipo de coisa é que pode, talvez, em algum momento, me incomodar um pouco e só. Não é nada que, como eu falei pra você, acho até natural, é natural mesmo ficar superinteressado de olhar uma obra de um Cruz e Sousa Filho ou de um Cruz e Sousa Neto evidentemente. Eu teria todo o carinho, um olhar especial, até curiosidade mesmo.

M: E até essa coisa que você falou é uma fragilidade da crítica mesmo de procurar a mesma coisa. Dizer que é como o avô, é a dificuldade de lidar com o novo.

A: É, lidar com o novo, exatamente. Então eu vou estar imerso no século XIX, que é isso?

M: Então a gente conversou sobre a antologia da Heloísa, a crítica, como é que você recebeu essas primeiras críticas, quais foram, você lembra como é que elas saíram.

A: As críticas foram legais, foram boas, eu tenho lembrança, eu não tenho... o nome que se dá é fortuna crítica, a minha “fortuna crítica”, ela não é tão extensa não. Claro que tem, bem, eu guardei as melhores, e eu tenho críticas, assim, 90% delas são muito boas e favoráveis e, enfim, eu tenho uma relação com a crítica até tranqüila, boa até, agora também tem as pauladas, mas as pauladas me deixam muito tranqüilo porque nenhuma paulada foi em cima de uma análise da minha obra, foram muito mais as pauladas políticas. Quando é paulada política você não liga muito. Por exemplo, saiu uma antologia e geralmente tem sempre briga fulano qualquer escolheu 20 poetas contemporâneos importantes e aí você está no meio, de um lado você fica alegre, do outro você pensa ‘vou tomar cacete de alguém’, é claro porque ‘como deixaram fulano

de fora', já vi críticas assim, e 'botaram dentro um Afonso Henriques Neto', não sei o quê, 'que é nitidamente inferior ao fulano' esse tipo de coisa. Isso existe e vai continuar existindo, existe com todo mundo essa crítica, não me chateia muito não, apesar de você ver que é bobagem, mas não me chateia e o gozado é isso: eu nunca recebi uma crítica, crítica no sentido negativo do termo, de que minha obra não está legal, então, não é que eu fique achando que tá tudo bem não, a gente sabe que a construção é muito difícil, a construção de uma obra poética é difícil, eu tô falando isso de peito aberto, é muito difícil mesmo e a gente não tem habilidade nem muita noção do que fez ou acabou de fazer no final de sua obra. Se vai permanecer ou não isso não é meu problema e você não tem essa noção e as gerações se trocam e as coisas vão mudando você pode ser esquecido por duas gerações e ser lembrado por uma terceira, ninguém tem controle disso. Eu me lembro que o Drummond, uma vez, disse, numa entrevista, algo que me chamou muita atenção, que nunca mais me esqueci. Perguntaram pra ele sobre isso, como é que era ser o maior poeta brasileiro, aí ele diz, 'eu acho um erro essa sua colocação, primeiro que eu não sei se sou o maior poeta brasileiro contemporâneo, acho que não existe um meio pra medir isso, segundo que, só pra te dar um exemplo, o Olavo Bilac era o poeta mais lido no Brasil, mais incensado. Quando ele morreu foi uma multidão no cemitério, foi uma comoção nacional, hoje ninguém estuda, 2 ou 3 estudantes e, assim, muito pouco então quem me diz que em 50 anos não vou ser igualzinho ao Olavo Bilac e ninguém, alguns poucos estudantes, vai ler a minha obra? Então esse negócio de maior poeta, e posteridade, o poeta e a posteridade', ele disse 'isso tudo é impossível de ser medido' né? quer dizer, isso falando do Drummond, então a crítica assim é difícil pra ela colocar as coisas no lugar também se o próprio poeta diz 'pô, será que essa merda tá do jeito certo', por que o crítico não vai ter a mesma, ter dúvidas maiores? Ele vai se pautar pelo gosto pessoal ou por determinados critérios, pelo que já foi dito, por determinadas linhas que interessam a ele e política de amizade de panelinha, porque a crítica trabalha com tudo isso, então é muito difícil, eu acho legal a crítica mas também não levo muito ao ponto de ficar... Você deve trabalhar o seu olhar, eu já sei como é que é. Por exemplo, eu editei um determinado livro, *Avenida Eros*, eu nem lembro quem foi o crítico, nem vou dizer nomes, algumas críticas até boas, de determinado crítico e lá pelas tantas ele fez ressalvas a determinados poemas e... ótimo mas as ressalvas eram só em cima de poemas políticos. Achei aquilo meio estranho, mas aceitei, achei que... Quando conversei com essa moça que tá fazendo o trabalho, ela falou 'me diz quais são os poemas que ele achou que não devia...'. Eu

mostrei uns 3 ou 4, ela falou assim ‘pois esse poema aqui é o que eu mais gosto do seu livro, achei esse poema o máximo’. Não era um poema político, era um poema sobre um mendigo, ela disse ‘é maravilhoso’. Ela não é uma crítica é uma estudante interessada e o outro não, já é um professor, então você vê como são as coisas. Como você vai lidar com isso? Realmente eu não me preocupo, eu faço aquilo que eu acho... É a tarefa de fazer e a consciência de que aquilo é o melhor, esgotar todas as possibilidades, retrabalhar muito. Depois eu tenho muito essa consciência, trabalho muito, então quando escrevo um negócio, eu sinto missão cumprida, me sinto bem, sabe, pode tomar o cacete ou ser elogiado pra mim, realmente...

M: Você estava comentando da busca no Jorge de Lima, é isso também, a preocupação com a finalização, com o perfeito, então todo mundo vai gostar...

A: Porque é impossível agradar a todo mundo. Eu acho que o que importa é que você cumpriu sua tarefa, teve uma meta, um projeto, foi à luta, batalhou e cumpriu. Foi o caso desse meu último livro. Eu fiquei muito satisfeito com ele gosto muito desse livro, foi meu único livro até hoje que foi uma meta, assim, que eu mirei e trabalhei feito um louco e é um tema só, claro que teve desdobramentos em torno daquele mesmo tema isso ficou uma coisa que eu realmente gostei muito de fazer. Esse livro que hoje eu leio com alegria mesmo é um livro que mais me deu satisfação de vê-lo impresso mesmo, engraçado...

M: Seu projeto..

A: O projeto cumprido...

M: Você estava falando dessa estudante, que faz uma dissertação...

A: É, dissertação de mestrado.

M: Queria saber se você tem uma recepção da Academia, alguns estudos...

A; Não, só os dois primeiros, da Academia são você, fazendo essa entrevista, e essa moça trabalhando a minha obra lá na USP. E tanto dela quanto de você eu não vi

nenhum texto, ela não me mostrou nada, então eu também não sei, ela manda uns e-mails dizendo assim, ‘você está me dando muito trabalho...’

M: Eu reitero o e-mail...

A: Mas eu ainda não vi também, mas são as duas pessoas que estão trabalhando na Academia agora, antes não tinha não.

M: Como eu te informei uma vez, a minha pesquisa está tratando sobre as imagens do noturno, da noite. Queria saber se você já percebeu isso na sua poesia, em algum momento.

A: Interessante que quando você falou isso eu comecei a pensar na questão do noturno.

M: Não te influenciei, espero...

A: Não, não, não me influenciou não, você buscar esse aspecto, encontrar na poesia, buscar na minha poesia...

M: Eu achei muito interessante que você falava muito do Jorge de Lima nos depoimentos que eu li e existe um estudo sobre o noturno no Jorge de Lima, que é de um professor da USP, o nome do estudo dele é *O Engenheiro Noturno*.

A: Não sabia...

M: Eu achei interessante depois, já tinha pensado no projeto...

A: Que interessante. É, a noite está muito presente mesmo, sabe, nesta dúvida, é recorrente, tem até um título “Mais Um Noturno”.

M: O título de minha dissertação é “Murmúrio da Sombra”, que é um verso seu...

A: É uma imagem, é isso mesmo. Tem muito isso, sombra demais, é engraçada essa recorrência mesmo. Eu tenho uma coisa assim, talvez essa coisa da sombra seja algo

próximo da abstração e algo próximo da inexistência. É uma coisa que eu sempre... talvez tenha a ver com uma certa percepção da efemeridade de tudo e como tudo é absolutamente efêmero e tá passando o tempo todo, na verdade o que existe não existe então essa impermanência tá muito presente na minha obra e que, talvez, o caminho do noturno seja fronteiro a isso porque se apaga.

M: Você estava falando da imagem, também é uma coisa que eu estava pensando sobre, agora você mencionou a imagem, como fazer com que ela transpareça na linguagem. A imagem também é percebida pela luz e pela sombra, por esses contornos...

A: Exatamente.

M: E é isso que observo assim na sua poesia.

A: Perfeito. É uma coisa que tá presente.

M: A gente falou sobre o diálogo com as outras artes, sobre o Cildo Meireles. Você fez alguns poemas em homenagem a ele, é dele a capa do seu livro *Restos*. Você estava falando sobre a imagem, queria saber quando você escreveu *Restos* foi em 1975...

A: ... ele foi editado em 1975, foram os textos a partir do *Ladrão*, quer dizer, aqui do Rio, foram escritos entre 72 e 75, nesse período.

M: ... logo depois você escreve o *Ossos* que é daquela coleção Capricho.

A: É, que foi uma coleção de última hora...

M: ...que é onde estão os dois poemas sobre o Cildo Meireles...

A: É, o *Ossos do Paraíso*. Eu estava fazendo a edição do livro. Conversando com os amigos percebi que todo mundo tava fazendo livro na época, então resolvi juntar um grupo que estava editando livro na época e inventar o nome de uma coleção pra poder divulgar na imprensa. A marca, uma artista plástica, na época, inventou. A gente definiu a coleção Capricho, a marca era um simbolozinho que a gente carimbou nos livros.

Foram sete poetas que participavam da coleção, sendo que os sete da nossa convivência na época que estavam com livrinho pronto, então fui eu, o Eudoro, o Chico Alvim, a Ana Cristina César, mais dois o Cacaso. A gente teve lançamento em conjunto, até uma coisa que eu busquei lá em casa... eu tinha a foto de nós sete numa foto linda, linda mesmo. Eu não tenho negativo, eu não sei onde botei essa foto, rodei lá em casa, desesperado pra achar essa foto, a Ana Cristina tá bonita, então eu lancei, nós lançamos isso em 81. Foi meu último livro independente, ainda foi um livro independente. Silvia Steinberg que é artista gráfica e designer, minha amiga, programadora visual, ela fez toda a programação visual do livro que ficou o maior barato e ela que fez a programação visual desse meu último livro, conversamos ‘você que vai fazer...’, ‘ah, eu não quero mexer com isso não’, ‘mas o meu’, ela ‘ah, tá bom, vou abrir uma exceção’. Gosto muito do trabalho dela é excelente artista gráfica, enfim eu sempre tive esse contatos com a arte gráfica, acho que é importante essa minha coisa do livro, de pensar o livro como tendo essa qualidade, esse diferencial, um livro pode ser trabalhado página a página, é diferente do projeto industrial que roda tudo padronizado, não é tudo trabalhado direitinho. O *Ossos* é trabalhado página a página, ele é todo curtido, entende, é bem interessante.

M: Interessante o original, é todo dividido, as páginas têm desenhos, assinatura...

A: Você sabe que eu tive uma coisa assim que eu acho que nunca mais vou esquecer, que foi uma coisa tão legal. Quando lancei o *Ossos* eu mandei pelo correio pro Drummond. Depois eu fui levar o meu pai lá na casa do Plínio Doyle, meu pai participava dos encontros desde o início do Sabadoyle. Aliás, a primeira ata do encontro foi do meu pai, meu pai que abriu o livro das atas, foi muito amigo deles, o Plínio Doyle, o Drummond, vários ficavam lá e tal, então eu fui. Ele até brincou ‘você já é um poeta aí bem posto tem de escrever’ tem uma ata lá no Plínio Doyle... pois bem, nesse dia estava todo mundo lá eu fiquei no meu canto, o mais jovem daquelas feras todas... até que uma hora encostou o Drummond perto de mim: ‘eu recebi o seu livro, muito obrigado’, ‘ah chegou né’, ‘sabe de uma coisa, eu fiquei lendo seu livro e uma coisa que me chamou a atenção foi que eu sempre tive vontade de fazer um livro só manuscrito. Interessante essa coisa do manuscrito que você...’ Eu fiquei todo satisfeito, o Drummond ‘porque é uma coisa quente, humana, um livro todo manuscrito, acho que ainda vou fazer isso’ falou assim rindo e ‘me deu uma boa idéia’, ‘ah que bom isso fico

feliz'. Uma coisa que eu nunca mais esqueci, mas infelizmente ele não fez, ele ficou com essa idéia, mas enfim, esse foi o *Ossos*, um trabalho gráfico muito apurado.

M: Que você repete agora no *Cidade*.

A: É.

M: Você estava falando dessa antologia da Heloisa por ser a reunião de uma geração e que foi denominada marginal, “poesia marginal”, como é que você vê esse título agora, do poeta marginal, que pertenceu a uma marginalidadde...

A: Eu nunca liguei muito pra isso, eu nunca liguei muito pra isso porque eu via essa coisa de poeta marginal mais ou menos como a coleção *Capricho*, uma invenção como o *Misterioso Ladrão*. Algo foi criado como isso que a gente carimbou e tal, porque há sempre uma necessidade de botar título em alguma coisa, lembro do Oriente assim, ‘mas o livro não tem título’, eu podia, inventei... mas com o título o livro passa a ser ele, é muito interessante isso, você ter essa necessidade e é a mesma coisa essa coisa de gerações. Toda geração tem um carimbo. Agora, o que eu acho chato, que é importante dizer, que essa coisa de marginal tem de explicar marginal a quê, se não, pode ficar uma coisa idiota que não tem nada a ver, poetas o quê? ladrões, marginais? não tem nada a ver, ou então poetas malditos? Ficam tomando droga não sei onde, bebendo, tomando absinto no alto do Himalaia, entende, nada disso é real, tomar aquilo como eu falei desde o início, é marginal a um momento político que a gente vivia, aí, assim, eu considero um marginal, eu me considerava marginal a isso: a um esquemão montado por um sistema político agressivo, ditatorial, escroto etc. isso é que foi marginal e acredito que...

M: ... à margem disto..

A: À margem disto, à margem de um sistema que tava sendo imposto de goela abaixo, inclusive aos artistas e intelectuais, naquele momento, então eu tinha certeza que a minha geração tinha a consciência disso, porque todo mundo tava no sufoco, sofrendo, não tenho dúvida nenhuma. Nesse aspecto, marginal tudo bem, agora já vi determinadas colocações, na própria época, quando foi lançado o termo, chamando a gente e a

produção da gente de lixeratura, como se fosse marginal no sentido de péssima literatura, de literatura vagabunda, quando não é assim, o tipo de literatura é problema do crítico pra quem quiser rotular. Então esse rótulo é um rótulo que, se for olhar por esse aspecto, pra mim, é legal. É só não confundir. Às vezes, literatura marginal, pra quem não sabe do que se trata, fica parecendo uma coisa pobre essa coisa pobre no sentido de que a idéia que se faz, o preconceito que a palavra traz, o “marginal” é algo que...

M: Parece que é aquele que não serviu pra ser a literatura maior.

A: A literatura maior. Tem a maior, essa é marginal, num rodapé, por isso que ela virou uma lixeratura também, é algo ruim, mal-feito, feito nas coxas e eu tenho a impressão que uma literatura feita por um Chico Alvim, uma Ana Cristina não é lixeratura não é isso. O próprio Chacal faz uma literatura de qualidade, com vigor, com humor, com velocidade de imagens, toda uma preocupação estética. Isso tudo é uma bobagem, olhar pra esse aspecto... agora, se for colocada em termos de que era marginal a um momento político, perfeito, acho que é até um termo bom, não tem problema não.

M: E tem uma outra coisa também que essa literatura chamada marginal, ela entra no cânone dos estudos literários com esse título, já é um outro lado, que a própria crítica reconhece assim ‘aquela literatura é a poesia marginal’. Uma coisa que era marginal, que estava à margem de um cânone acaba virando um cânone. E a crítica se refere a ela como marginal. Essa postura marginal da poesia, de a poesia ser marginal, como você vê? Ela sempre foi marginal a um tipo de discurso, seja num tempo de regime totalitário, seja noutro, ela sempre pensa criticamente?

A: Eu acho que a poesia teve funções ao longo da história, muitas, foi mudando muito a função dela. Ela nasceu com uma função alta, sagrada, função sagrada, a voz maior, a voz que todos ouviam, era quase um oráculo, voz oracular era uma voz de Deus, do semideus que o poeta então filtrava. Uma ligação direta com o divino, havia uma importância dada a essa linguagem. Não é à toa que o primeiro grande poema é um poema que muitos consideram feito em conjunto através de gerações que é a *Ilíada* e a *Odisséia*, que, afinal, mesmo que passada pelo filtro de uma pessoa como Homero é fruto de uma bacia de convergência da cultura popular e da voz de todo o povo grego,

toda a história grega cultural desemboca ali em Homero que é uma espécie de grande filtro de onde saem aqueles dois grandes poemas que nós temos até hoje como um dos maiores poemas da literatura ocidental. Ela tinha essa função, tanto é que o Platão vai dizer 'Homero é o educador de toda a Grécia', quer dizer, a poesia educava, a poesia de Homero era colocada como exemplo pros jovens gregos, por séculos e séculos, a *Odisséia* era decorada. Ela é feita de exemplos pros rapazes e pras moças, tudo marcadinho, é uma coisa pedagógica mesmo. Então tinha uma função específica aqueles poemas pro povo grego. Hoje, quer dizer, aí vai, eu acho que a modernidade mudou, não é nada disso mais. Quando a gente fala de modernidade, após o romantismo, após uma exacerbação da subjetividade, o poeta, o ladrão do fogo, Rimbaud é uma figura mítica... Isso é subjetividade extrema que não se entrega pra comunidade e não se torna comum a todos como Homero se tornava. É uma mudança muito grande e eu acho que então, muita gente boa fala nisso, que a poesia se indaga. Ela vive uma crise feroz 'quem sou eu e qual é a minha função', como ela está em crise já de um tempo pra cá, da modernidade toda pra cá, quando a gente diz modernidade está falando do Renascimento pra cá, ela entra numa crise diferente de valores. Essa função é uma função problemática mesmo. 'Ela já morreu, a arte morreu, a poesia morreu' de vez em quando se recupera essa... mentira, sempre estamos falando dela, eu vivo dela, você gosta dela, está todo mundo estudando ela, é uma necessidade humana feroz. A gente pode está na pior das crises, e está, mas a necessidade feroz, sei lá... 'o que que resta?' quer dizer, na verdade, muita gente pode botar no lugar da arte uma religião, um fundamentalismo qualquer, pesado, eu prefiro a arte, que eu acho mais, nunca fundamentalista, muito mais aberta muito mais libertária, muito mais importante pro desenvolvimento legal do ser humano...

M: Tem uma estatura mais humana...

A: Tem uma estatura mais humana, criada aqui e agora, e não uma coisa que vem do além que... e sei lá o quê. Então eu prefiro acreditar mais na arte que na religião nesses termos. Se a religião for uma palavra bonita, humana, tiver uma ligação real com o presente... nunca fundamentalista, nunca preconceituosa, nunca, tudo bem, mas aí 'ah, sei lá o que Jesus é, que falava por alegoria', então é poesia. A alegoria, vamos dizer assim, é ligada à poesia, ela tá próxima do quê? da metáfora, fala por metáforas, fala poeticamente. O "Sermão da Montanha" é poético, é um grande poema, quer dizer, é

muito interessante que qualquer texto religioso ele é de certa forma poético. O rito sagrado dos Orientais, O Baghavad-Gita são poemas. Essa função acho interessante Hoje há a indagação do lugar da poesia e a gente às vezes não sabe o que que a gente vive, então ela se faz uma feroz meta-poesia, muitas vezes se esconde nas catacumbas e por isso é chamada de marginal, mas enfim...

M: O lugar da poesia acaba sendo essa indagação, essa pergunta.

A: Essa pergunta 'quem sou eu, pra onde eu vou o que eu tô fazendo, qual é, principalmente, a minha função'.

M: ... é esse o lugar dela...

A: É, essa pergunta talvez seja a pergunta mais feita..

M: E o lugar do poeta?

A: Pois é, o poeta então fica com essa pergunta, esse peso nas costas pesando, onde ele se coloca, sempre que se coloca fica meio 'será que é isso mesmo? por que que eu tô escrevendo isso? é interessante? o pessoal tá precisando de comer, de emprego, a cidade tá um caos e a violência, as pessoas estão morrendo, as guerras e eu escrevendo esses versos?' então o poeta fica no meio desse emaranhado. Esse meu último livro também faz parte dessa crise, nasce dessa crise, essa pergunta do que estou fazendo nesse emaranhado e qual é o papel do poeta nesse emaranhado. É mais ou menos um pouco por aí o trabalho. Há um momento realmente disso, de embate muito sofrido. Não tem de ficar chorando na esquina, isso é uma bobagem, acho que não sou assim não, mas que de fato é uma crise, e a crise dói, a crise muitas vezes dói e te deixa muito perplexo, muito sem chão, mas enfim, é isso.

10 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor. “Lírica e Sociedade” In: *Os Pensadores. Benjamin, Habermas, Adorno, Horkheimer*. São Paulo: Abril, 1985.
- ALIGHIERI, Dante. *Divine Comédie*. Trad. André Pezard. Paris: Gallimard, 1965.
- ALVAREZ, A. *Noite. A Vida Noturna, A linguagem da Noite, O Sono e Os Sonhos*. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Luiz Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BATAILLE, Georges. “Baudelaire” In: *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard, 1957.
_____. *A Literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
_____. “A Recusa da Herança” In: *Sollers Escritor*. Trad. Ligia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Frotaleza: UFCE, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
_____. *Le Spleen de Paris*. Paris: LGF, 1964.
_____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
_____. *Obras Escolhidas v 2: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O Ser E O Tempo da Poesia*. 6 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. 1 ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRITO, Ronaldo. “Desvio para o Vermelho [Cildo Meireles]” In: *Experiência Crítica*. São Paulo”: Cosac & Naify, 2005.
- CACASO. *Não Quero Prosa*. Organização e Seleção de Vilma Áreas. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp/ Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2 ed. São Paulo: Cia. das letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. & PIGNATARI, Décio. & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “As Transfusões de Rimbaud” In: LIMA, Carlos. (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicarte/ EdUERJ, 1993.
- CASATI, Roberto. *A Descoberta da Sombra. De Platão a Galileu, A História de Um Enigma Que Fascina A Humanidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- CASEY, James. *A História da Família*. Trad. Sérgio Bath. 1 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CHIAMPI, Irleamar. (coord.). *Fundadores da Modernidade*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. “Metáfora” do Ornato ao Transtorno” In: *A Agurrás do Tempo. Estudos sobre A Narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Trad. Flávio Loureiro Chaves. 1 ed. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.
- DANTAS, Vinicius & SIMON, Iumna Maria. “Poesia Ruim, Sociedade Pior” In: *Remate de Males*. Campinas, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. 1 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- _____. “Che Cos’è La Poesia” In: *Points de Suspension. Entretien*. Paris: Galilée, 1992.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: 34, 1998.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Reunião*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *As Impurezas do Branco*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique. La Gênese des Formes Modernes*. Paris: Éditions Denoël, 1972.
- FREITAS FILHO, Armando. “Poesia Vírgula Viva” In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGE, John. “Matisse’s Black Light” In: *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. Singapura: Thames and Hudson, 1999.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Romanceiro Gitano e Outros Poemas*. Trad. Oscar Mendes. 2 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1975.
- GASPARI, Elio & HOLLANDA, Heloisa B. de. & VENTURA, Zuenir. *70/80: Cultura em Trânsito: da Repressão à Abertura*. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Só A Noite É Que Amanhece*. 1 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia 1950-1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HARRISON, Edward. *A Escuridão da Noite*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HENRIQUES NETO, Afonso. *Eles Devem Ter Visto O Caos*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1998.
- _____. *Ser Infinitas Palavras*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- _____. *Restos & Estrelas & Fraturas*. Rio de Janeiro: Edições Cosme Velho, 1975.
- _____. *Restos & Estrelas & Fraturas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.
- _____. *Ossos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1981.
- _____. *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2003.
- _____. *Avenida Eros*. Rio de Janeiro: Massao Ohno Editor, 1992.

- _____. & AUGUSTO, Eudoro. *O Misterioso Ladrão de Tenerife*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- _____. *Cidade Vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas*. Trad. José Paulo Paes. 1 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- HOLLANDA, Heloisa B. de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- _____. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (orgs.). *Literatura comentada: Poesia Jovem Anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “A Coragem da Poesia” In: *A Imitação dos Modernos. Ensaio sobre Arte e Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin. Tradução & Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- MAN, Paul de. “Gênese e Genealogia (Nietzsche)” In: *Alegorias da Leitura. Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. “Poesia Lírica e Modernidade” In: *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaio sobre A Retórica da Crítica Contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Ângelus Novus & Cotovia, 1971.
- MARCUSE, Herbert. *L’Homme Unidimensionnel*. Trad. Monique Wittig. Paris: Éditions de Minuit, 1968.
- _____. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível E O Invisível*. Trad. José Artur Gianoti e Armando d’Oliveira. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Capinan e a Nova Lírica” In: CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORICONI, Ítalo. “Pós-Modernismo e Volta do Sublime na Poesia Brasileira” In: PEDROSA, Célia & MATOS, Cláudia & NASCIMENTO, Evando. (orgs.). *Poesia Hoje*. 1 ed. Niterói: EdUFF, 1998.
- NASCIMENTO, Evando. “Ana Cristina César e Charles Baudelaire: Signos em Tradução” In: *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral. Uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “La visión y La Lira Míticas de Orfeo” In: *El Ver y El Oír en el Mundo Clásico*. Santiago/Chile: Editorial Universitária/ Universidade Metropolitana de Ciências de La Educación/ Centro de Estudios Clásicos, 1995.
- PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que É Contracultura?*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3 ed. São Paulo: Globo, 1999.
- POSTER, Mark. *Teoria Crítica da Família*. Trad. Álvaro Cabral. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia. Ensaios Escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ EdUSP, 1976.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia Moretto e Guacira Machado. São Paulo: EdUSP, 1997.
- RICOUER, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RIMBAUD, Arthur. *Collected Poems*. Middlesex: Penguin Books, 1986.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas. Aspectos da Poesia Brasileira Contemporânea(dos Anos 70 aos 90)*. E. S.: EdUFES, 1998.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Pós-Vanguarda: A Desrepressão (Formal)” & “Pós-Vanguarda e Marginalia” In: *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. *O Canibalismo Amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. “O Assassinato de Mallarmé” In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo” In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SHELLEY, Percy. “Defesa da Poesia” In: LOBO, Luiza. (sel.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SONTAG, Susan. “Contra A Interpretação” In: *Contra A Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, Diários & Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- WILLHELM, Richard. *I Ching. O Livro das Mutações*. Trad. Gustavo Corrêa Pinto e Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Pensamento, 1999.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: Estudo sobre A Literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Consultas de Periódicos e/ ou Eletrônica:

- LAGNADO, Lisette. <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmeirele02f.htm>
- MACIEL, Kátia. <http://www.pos.eco.ufrj.br/paginas/artigos/kmaciel2.pdf>
- HENRIQUES NETO, Afonso. *Azogue # 96*.
- HOLLANDA, Heloisa B. de. “Entrevista – 26 Poetas Ontem/ 21 Poetas Hoje”. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: junho de 1997. Ano 5, número 8.
- _____. “A Poesia Vai à Luta” In: *Alguma Poesia*. Número 2, Rio de Janeiro, abril de 1979.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. “Há 30 Anos A Exoesia”. *O Globo*, Rio de Janeiro: 25 out. 2003, Prosa e Verso, p. 2.
- WILLER, Cláudio. “Afonso Henriques Neto, um Poeta à Margem da Marginalidade”. *Agulha*. Fortaleza/ S.P.: out 2001.