



Ciran^{da}da poesia

RENATO REZENDE
por EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO





UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ricardo Vieira de Castro

Vice-reitor
Paulo Roberto Volpato Dias



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Conselho Editorial

Antonio Augusto Passos Videira
Erick Felinto de Oliveira
Flora Süsskind
Italo Moriconi (presidente)
Ivo Barbieri
Lúcia Bastos

COLEÇÃO CIRANDA DA POESIA

Conselho

Italo Moriconi (coordenador)
Diana Klinger
Marcos Siscar
Masé Lemos
Viviana Bosi



Ciran^{da} da poesia

RENATO REZENDE
por EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO



2014

Copyright © 2014 by EdUERJ.

Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, no todo ou em parte, em quaisquer meios, sem a autorização expressa da editora.



EdUERJ

Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã

CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Tels.: (55) 21 2334-0720 / 2334-0721

eduerj@uerj.br eduerj@gmail.com

www.eduerj.uerj.br

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| Editor Executivo | Italo Moriconi |
| Assistente Editorial | Eduardo Bianchi |
| Coordenadora Administrativa | Rosane Lima |
| Coordenador de Publicações | Renato Casimiro |
| Coordenadora de Produção | Rosania Rolins |
| Assistente de Produção | Mauro Siqueira |
| Revisão | Fábio Flora |
| Projeto Gráfico e Capa | Heloisa Fortes |

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

R467 Losso, Eduardo Guerreiro Brito.
Renato Rezende / por Eduardo Guerreiro B. Losso. –
Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
158 p. – (Ciranda da Poesia)

ISBN 978-85-7511-332-5

1. Resende, Renato, 1964- – Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira – História e crítica. I. Título. II. Série.

CDU 869.0(81)-1



SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Apresentação | 7 |
| Antologia | 113 |
| Arte simples | 114 |
| Concepção | 115 |
| Feminino | 116 |
| “Quando Roberta de Medeiros” | 117 |
| Depois do banquete | 118 |
| O quarto | 119 |
| Sobre o mar..... | 120 |
| Vislumbre | 121 |
| A perna | 122 |
| História..... | 123 |
| O elo perdido..... | 124 |
| Fin du siècle | 125 |
| Eu | 126 |
| Ao menos..... | 127 |
| Irene encarnada..... | 128 |
| N. S. de Guadalupe..... | 129 |
| The story of Lila in the Yoga Vasistha .. | 130 |
| Another odyssey | 131 |
| The Katha Upanishad..... | 132 |
| Cego, surdo e mudo | 133 |
| Desconstrução da amada | 134 |
| Dejetos..... | 135 |





| | |
|---------------------------------------|-----|
|] Corpo [..... | 136 |
| Data 2..... | 137 |
| Data 3..... | 138 |
| Lápis-lazúli..... | 139 |
| Rosa ao crepúsculo..... | 140 |
| [Equilibrista]..... | 142 |
| Referências..... | 145 |
| Sobre Renato Rezende..... | 151 |
| Sobre Eduardo Guerreiro B. Losso..... | 153 |





APRESENTAÇÃO

Renato Rezende é tradutor, poeta, romancista e artista plástico. Recebeu a bolsa da Fundação Biblioteca Nacional para obra em formação pelo livro *Passeio* (2001) e, com *Ímpar* (2005), foi ganhador do prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional. Traduziu uma série de livros, além de ter feito várias exposições de artes plásticas no Brasil e no exterior.

Este livro pretende tornar inteligível, em primeiro lugar, o percurso da obra do poeta e, em segundo, sua contribuição para o conjunto da história da poesia brasileira. Antes de mais nada, ele é um poeta da geração dos anos 90. Para se entenderem as coordenadas em jogo na década, é indispensável retroceder até os anos 20. No início do Modernismo brasileiro, o pendor satírico de um Oswald, com seu humor debochado e sua ironia corrosiva a dissecarem a banalidade do mal da elite brasileira, esmerou-se em construir uma nova linguagem vanguardista pela estética do fragmento, do trocadilho, da piada, dos jogos de palavras, para dar expressão à irreverência. Ao longo do amadurecimento do movimento, a vontade de dessacralização parodística deu lugar a novas formas de seriedade,

expondo, especialmente no Mário dos anos 30 em diante, intensa tragicidade. O gesto sarcástico juvenil, somado ao otimismo vanguardista, foi substituído pela gravidade dos problemas brasileiros e das questões existenciais. Esse viés foi aprofundado, com um resultado estético superior, por Carlos Drummond de Andrade, que soube aliar sensibilidade para a atualidade e o cotidiano, peso metafísico e tom confessional. Segundo a avaliação da crítica, embora a geração de 45 tenha, de modo geral, retrocedido no aspecto formal, João Cabral de Melo Neto trouxe para o Brasil um modernismo preocupado com o rigor formal e a afirmação da impessoalidade da linguagem. Depois de um primeiro livro surrealista e hermético, *Pedra do sono*, Cabral trabalhou em prol de uma estética da série e do enquadramento rigoroso, a favor da comunicação maior com o público, por via do retrato da pobre realidade nordestina, bem ao contrário da fragmentação do modernismo inicial, do hermetismo de um Mallarmé (que introduziu a radicalização da autonomia da linguagem) ou surrealista, optando por estar mais próximo de Valéry. Assim, Cabral foi o poeta brasileiro que desbravou os abismos da reflexividade da linguagem poética moderna, sem o prejuízo da comunicabilidade. Os concretistas se aproveitaram das conquistas de Cabral, mas seguiram mais o caminho do Mallarmé de *Un coup de dés*, de exploração do branco da página, visualidade da palavra, retomando a apropriação dadaísta da linguagem de propaganda,



não com o espírito meramente destruidor ou somente provocativo; antes, um *approach* que quer unir o científico e o poético, análise semiótica, tradução como recriação, universalismo utópico e irreverência oswaldiana.

Nos anos 70, o reconhecimento pleno do Alto Modernismo de Drummond e Cabral e a aliança entre o Concretismo e o Tropicalismo levaram os jovens poetas da época a se sentirem emparedados entre essas duas tendências. Foi por isso que a poesia marginal resolveu retomar a fragmentação, o deboche e a irreverência dos anos 20, dessa vez ligando-se à cultura pop, que despontava. Ela não foi tão inovadora quanto as vanguardas, mas reagiu ao imperativo de politização entre a ditadura e a resistência da esquerda e ao impessoalismo de Cabral e dos concretos, com uma retomada da subjetividade autobiográfica dentro da forma fragmentária, sem fetiches de interioridade, e, sim, zombando de seu próprio gesto, isto é, unindo confessionalismo e paródia; os melhores resultados disso encontram-se em Ana Cristina Cesar.

No entanto, embora as narrativas historiográficas da poesia brasileira contem que a oposição ao Cabral e aos concretos veio dos marginais, houve antes, pouco depois do surgimento dos concretos, a alternativa da geração paulista em torno de Roberto Piva. Em 1963, Piva publica *Paranoia*, que, longe de ser somente uma versão tupiniquim do Surrealismo e da poesia *beatnik* (combinação que por si só já é interessante), é uma atualização da *Pauliceia*



desvairada de Mário de Andrade, pois retrata o cosmopolitismo de São Paulo com uma linguagem delirante, erotizando a cidade e a própria erudição (Cohn, 2012, pp. 20-2): os autores preferidos e leituras são ligados a lugares, ruas, contextos pessoais. Porém, além de atualizar o Modernismo brasileiro numa chave que a crítica ainda está penando para assimilar, Piva é O poeta maldito brasileiro, resgatando, com sua erudição, elementos de todos os lugares (Surrealismo, Nietzsche, Bataille, xamanismo, Sade etc.) para uma visão de mundo e um estilo de vida radicalmente contrários à moral patriarcal violentamente cordial da elite brasileira. Seu ataque ao *status quo* brasileiro foi, nesse sentido, bem mais violento e subversivo do que o Modernismo de 22, os concretos e mesmo os marginais.

Parece até estranho, à primeira vista, que ele tenha resgatado, com muita justiça, os dois grandes poetas católicos do Alto Modernismo: Murilo Mendes e Jorge de Lima. Mas a aparente contradição se explica justamente pelo fato de os dois terem buscado os impulsos sagrados da poesia no meio mesmo da renovação modernista e, nessa estranha combinação, terem representado uma ala nada popular e que demorou muito para alcançar reconhecimento, ao contrário de Drummond e Cabral. A sede de sagrado de Piva, contudo, foi para o lado de uma busca do arcaico xamânico, atualizando o primitivismo do primeiro modernismo com um aprofundamento das fontes antropológicas.



Outro personagem importante dessa sede de sagrado não ligado a religiões nem doutrinas é Leonardo Fróes, que estreou no final dos anos 60, cuja poética também é ostensivamente delirante, buscando um aprofundamento da experiência da natureza tropical naquilo que ela carrega de estranhamento e sabedoria. Fróes, um dos maiores tradutores de literatura do Brasil, procura na poesia chinesa e em toda a extensão da lírica ocidental fontes para sua prática poética. Enquanto Piva participou do surgimento da contracultura no Brasil, organizando shows de rock e frequentando o *underground* paulista, Fróes recolheu-se em Petrópolis com a mulher; mas o que ambos têm em comum é seguir a linhagem romântico-surrealista da busca pelo sagrado por meio do delírio dissonante, enquanto os marginais usavam um tom coloquial desleixado e se colocavam mais em harmonia com o desbunde geral, ao produzirem e distribuírem poemas em pequenas tiragens artesanais. Nos anos 80, os poetas marginais mais proeminentes conseguiram publicações de grande circulação e estabeleceram o movimento; foram reconhecidos antes de Piva e Fróes, que só tiveram mais atenção a partir dos anos 90, especialmente devido à revista *Azougue*.

A geração de 90 tem sido observada principalmente por sua manifestação mais representativa: o retorno à linguagem preciosista, um neoparnasianismo pós-cabralino e pós-concreto, como apareceu nos primeiros livros de Carlito Azevedo e em sua revista *Inimigo Rumor*, ainda





que também haja nele certo filtro dos marginais e da tradição da poesia de circunstância; e nomes como Claudia Roquette-Pinto, Antonio Cicero e Paulo Henriques Britto (este já tinha estreado nos anos 80) compõem um conjunto mais preocupado com o cuidado com a forma, contrapondo-se à literatura marginal dos anos 70. Na época, inclusive, houve uma polêmica entre Carlito Azevedo e Alexei Bueno; o último representava uma poesia mais tradicional. Contudo, não podemos reduzir os anos 90 somente a isso. O CEP 20.000 pode ser considerado uma extensão da poesia marginal em outro contexto, o que, em certo sentido, demonstra até o mérito de nadar contra a corrente. Em tempos neoliberais, o CEP se engajou numa resistência coletiva contra a falta de incentivo à cultura por parte da mídia e do governo, produzindo sempre eventos de poesia, conseguindo pequenos financiamentos do Estado e trabalhando em nome da formação de vários jovens que não teriam contato com a literatura sem eles. O livro de Renato Rezende da coleção Ciranda da Poesia sobre Guilherme Zarvos é ele mesmo uma fonte privilegiada para o entendimento do papel do CEP.

Se esquematizarmos os anos 90 em quatro vertentes principais, teremos: a poética pós-cabralina da revista *Inimigo Rumor*; o neolirismo dos poetas em torno da revista *Poesia Sempre*; o CEP; e, por fim, o que mais diz respeito ao poeta em questão, a revista *Azougue*. A trajetória inicial de Rezende está ligada aos poetas em tor-





no da *Poesia Sempre*, e não à toa o prefaciador de *Aura* é Ivan Junqueira, e o de *Passeio*, Alexei Bueno. Ainda assim, seu pendor cada vez mais experimental foi se aproximando da *Azougue*. Mas, antes de incorrer no erro de considerá-lo de uma ou de outra, é preciso observar que, nos anos 90, o antagonismo de espaços de divulgação e compartilhamento de posições estéticas perdeu força, de modo que, em certa medida, os poetas de *Inimigo Rumor*, *Poesia Sempre* e *Azougue* se frequentaram, sendo isso um sinal dos tempos pós-modernos. Diante da perda crescente de espaço da poesia diante do cenário cultural, essa parcial aliança de forças se tornou necessária para a causa comum.

A *Azougue* se preocupou em resgatar poetas que basicamente não constavam na equação corrente da crítica, que classificava a todos como pertencentes ao Alto Modernismo, ao Concretismo, à geração marginal, ao lirismo pré-modernista ou aos pós-cabralinos. Fora disso tudo, Roberto Piva reunia engajamento contracultural, sede de sagrado e, especialmente, a tônica da reação contra “certo afastamento entre poesia e vida, ou entre poesia e projetos existenciais” (Cohn, 2009, p. 227). A *Azougue* não queria o desleixo com a linguagem das tendências mais fracas da poesia marginal, a impessoalidade da linguagem e o preciosismo dos pós-cabralinos, nem a negação da vanguarda. Nem desleixo nem cuidado excessivo, nem impessoalidade nem neolirismo, antes uma retomada do desejo de experiência do sagrado das





vanguardas, ligado a um engajamento prático da divulgação desses poetas ignorados e esquecidos no meio *underground* jovem e contracultural. A *Azougue* queria uma aproximação maior entre poesia e vida, sem que o esmero da escrita poética e a vitalidade do mundo se perdessem; ela queria que houvesse uma reunião dos dois que resgatasse a linhagem simultaneamente mais intervencionista na práxis vital, na reação à banalização da cultura feita pela indústria cultural, e, ao mesmo tempo, uma busca do sagrado dentro desse mundo aberto da natureza ou da cidade.

Renato Rezende se aproxima mais dessa vertente. Não à toa, por isso mesmo, é um dos poetas da antologia da *Azougue* e participou ativamente da revista; porém, cada poeta tem sua singularidade e não se restringe ao modelo geral dos movimentos.

Passagem

O primeiro livro de Renato, *Passagem* (1990), é feito de duas partes: a primeira é intitulada “Poemas do frio”, e a segunda, “Poemas para Roberta de Medeiros”, cada uma com uma poética bem distante da outra, de modo que se chega a suspeitar que são dois livros diferentes. A primeira está bem no espírito daquilo que será a linha pós-cabralina dos anos 90: poemas curtos de uma só página, com equações simétricas na forma dos versos e na conexão de um poema com outro, estilo concentrado, títulos curtos, a maioria de uma só palavra. Todos os





poemas refletem conceitos artísticos e questões estéticas da poesia e da linguagem. Trata-se de uma estética neoparnasiana que problematiza a si mesma: oscila entre o desejo da criação da arte perfeita e a realização humana, o desejo e a corporalidade, que se mostram aqui, de qualquer forma, dentro dessa “Concepção”, que, aliás, é o título de um dos poemas (Rezende, 1990, p. 25).

Os dois primeiros poemas, “Arte simples” e “Arte forjada” (daqui em diante as páginas são de *Passagem*, pp. 11-2), já exibem uma alternativa entre duas possibilidades. No primeiro, o poeta diz que não pretende “(apenas)” sublimar-se, considera-se escolhido pela arte para despir-se através da poesia e, no mesmo ato, “vesti-la”. A arte faz do poeta “ícone”, leva-o a uma “procura/ (perigosa)” para que ele mesmo se realize. “Arte forjada” produz também sentenças fortes: o destino do poeta é “fabricar/ um mecanismo inteligível:/ a arte”. Mas o que a alquimia do poeta quer é iluminar o mistério da solidão e do desejo, imergir no corpo com a linguagem, ou, como em “Ciclo” (p. 13), “transformar o desejo do corpo” em “letras”, “desejo luz”, “transformar o desejo louco/ em desejo limpo”, e “desejo diamante” em “desejo homem”, isto é, há um quiasmo da corporalidade à obra verbal e da cristalização da obra ao homem. Em “Arte poética” (p. 24), essa oscilação entre duas rosas – uma no mundo da arte, “ouro de uma cúpula”, e outra no “mundo humano”, “(fonte de desejos)” – é postulada



para se aspirar à união dos dois mundos por meio da “navalha” da “linguagem” que “sangra as rosas”.

Percebe-se que cada poema reflete com precisão sobre a relação entre poeta e poesia, mundo e linguagem, corpo e palavra, mas a finalidade é o desnudamento do eu, a abertura ao desconhecido, que é feita sempre violentando a perfeição da arte, como em “Ato”, também caracterizando duas rosas, uma do poeta e outra do pintor, o qual termina por riscar com “lápiz preto” a pintura da rosa (p. 18). O contraste entre a palavra e a materialidade do mundo – questão tão corrente em Clarice Lispector, especialmente na descrição do Jardim Botânico num conto como “Amor”, de *Laços de família* – aparece em “Palavra”, que se surpreende com a distância entre a presença das frutas nas mãos e a palavra que as nomeia (p. 20), ou, como no poema “Segredo”, a palavra é “Rocha/ De cristal, dura e fria”, motivo pelo qual é preferível “Não pedra preciosa/ Mas fruta rara:/ Claro amor” (p. 23). Os poemas “Anjo” (p. 17), “Recordo” (p. 19), “Procura do amor” (p. 22) e “Corpo: estátua”, ao afirmarem que “a poesia é feminina, o poeta não” (p. 27), abordam a alternância entre o desejo pela mulher e a identificação com uma: “há anos sou uma Vênus” (p. 27); assim como o poema “Feminino”, “Sou uma mulher cansada” (p. 28), que será retomado abundantemente nos outros livros. Mas a presença feminina, nesse livro, é mais surpreendente logo em seguida.



A segunda parte do livro é feita de poemas em prosa sem título que contrastam com o preciosismo da primeira parte, por parecerem misturar acontecimentos do cotidiano, do tempo presente do poeta, e um ambiente maravilhoso, protagonizado de maneira geral, em alguns poemas, pela vaga personagem Roberta de Medeiros, mas também por outras, Marisa (p. 39) e Irene (p. 40), em dois poemas. Uma visão antipática ao livro diria que não faz sentido algum a junção das duas partes no mesmo trabalho, tamanho seu contraste. Mas é justamente a descontinuidade, o corte, que faz o livro ser único em seu momento histórico, a ponto de demonstrar uma simultânea antecipação e ruptura com ele.

Momentos específicos da vida do poeta-narrador são apresentados, mas de forma vaga e por vezes surreal: as meias de Roberta de Medeiros, fedorentas ou perfumadas (p. 35), num clima intimista de deboche e atração pela amada; ao acender a luz do quarto, luzes encantadas aparecem e são capturadas com “sua principesca espada de prata” (p. 36). No poema da página 37, diz-se: “ontem à tarde outra bomba explodiu perto de mim, as pessoas morreram, mas nada sofri”. Começa um tom apocalíptico, situado no “fim dos séculos”, mas sempre girando em torno do eu lírico, como se o enfrentamento dos “oestes do inferno” e de “Satã cara a cara” fosse uma hipérbole de um drama pessoal. O estilo diarístico fica ainda mais explícito na página 38, mas coloca tudo



para o “amanhã”: um dia inteiro na cidade frequentando lojas comerciais como “confeitaria São Pedro”, “lojas Hering”, “loja Moellmann”, e à tardinha “esperar ansiosamente a Theresa”. Os poemas sobre Marisa e Irene parecem mais jogar com expressões peculiares – por exemplo, a repetição de “Quando Marisa saiu de casa” (p. 39) e “ser vivo Irene”, “Inseto Irene” (p. 40) – do que querer contar algo específico. No poema das cores e nesse, percebe-se que prepondera a paisagem, especialmente o céu, que reflete o estado do eu lírico. Na página 41, Roberta de Medeiros retorna numa leitura da “coleção de Gênios da pintura”. O poeta fantasia Roberta percorrendo um quadro paisagístico de Van Gogh, “violando” “uma obra-prima”, e, por não conseguir estar com ela lá dentro, resolve fechar o “fascículo” e fazer “um suco de uva”.

Na página 42, uma narrativa com perfil de fábula infantil conta a história de um pássaro, “preso a uma pedra por um fio”, que “virou coração” e permitiu, por ser mais leve, “voar livremente”. O “coração cresceu, cresceu e envolveu o pássaro” até que eles se indistinguissem; “Hoje o coração está outra vez dentro do pássaro”. Em todos esses poemas, há uma distensão total de toda a concentração simétrica da primeira parte, especialmente no plano do ritmo e do jogo verbal mais solto, que é explorado de diversas formas, chegando, em outro poema de Roberta (p. 43), a alongar a frase numa série de conjunções aditivas que acrescentam elementos do universo maravilhoso – “ria de dentro e o



tempo e o amor alastraram e sorriram tudo e as fadas e os magos de luzes douradas e azuis que Roberta pode ver e que existem, tantas, tantos” –, almejando uma união de todas as criaturas através do “amor amor amor”. Na página 45, uma cena da fazenda de Renato, espaço privilegiado que será exposto em diversos momentos de sua obra, mostra duas meninas “rindo, rindo muito”, descalças, sujas de terra, que passaram pelo poeta, encabularam-se e continuaram rindo. Cena de fazenda, mas que demonstra, mais uma vez, depois do primeiro poema das meias, a relação entre a atração pelas mulheres e o desalinho, a sujeira, que, em outros livros, chegará ao escatológico. O poema “Anjo”, da primeira parte, já antecipa a íntima e estranha ligação entre beleza angelical, erotismo, excrementos e transfiguração: “Da tua boca, sangue/ De teu seio-asas/ Urina, ouro” (p. 17).

Um poema sugere a narrativa de um sonho com ares de filme de ação: mostra o narrador fugindo de uma multidão cercando sua casa, atirando “com metralhadoras” e ferindo seu peito (o que lembra a “bomba” da página 37). Ele pensa em Roberta, não sabia se estava ferida ou morta; de qualquer forma, o detalhe mais importante é que ele estava com uma linda camisa branca e vermelha “de seda enorme”, “com meus cabelos de ouro” (p. 46). Mesmo ambiente onírico se dá no último poema, que percorre edifícios, “avenida que sobe para os céus e dissipa-se nas nuvens”, seguido de sensação de terror, mulher dançando ao lado, para





terminar com “a graça e o amor, e a recusa, e a eterna inutilidade, inferioridade, impossibilidade do poeta” (p. 47).

Recapitulando, “Poemas do frio” expõe uma dicotomia entre arte perfeita e realização humana, arte simples e forjada; despir-se, buscando o desnudamento do eu, para vestir a poesia; traça uma trajetória do corpo ao verbo, da palavra à materialidade do mundo, da arte ao mundo humano. Uma vez estabelecido certo ideal da arte, também propõe uma violência na perfeição da arte, para que ela saiba responder aos desejos do homem. Entre um polo e outro, surge o desejo pela mulher, e ele chega a querer ser uma; o desejo de ser anjo, desde que una urina e ouro, ou seja, dejetos do corpo e perfeição da forma.

A estrutura cristalina dos poemas é subvertida pela violência e a perversão que os acompanham; contudo, ainda assim, mantém-se a polarização. Essa tensão é deslocada e superada pela segunda parte do livro, que deve ser lida como resposta ao conflito formal da primeira. “Poemas para Roberta de Medeiros” desmonta os impasses da tensão entre corpo e palavra com recursos formais e traços de gênero completamente diferentes: estilo diarístico ou fantástico, tom apocalíptico ou cotidianidade singela, poemas em prosa com diversos jogos rítmicos muito distantes do neoparnasianismo. Vale especialmente destacar que a subversão do preciosismo é bem distante do estilo marginal. Ela, de fato, está bem mais próxima da





poética que a *Azougue* vai resgatar, mas não exatamente pela linhagem de Roberto Piva, e sim pela de Leonardo Fróes, no sentido de que Fróes é um *asceta delirante*, como já teorizei em outro artigo, isto é, faz do delírio surreal um instrumento para a busca de uma ascese e uma mística secularizada (Losso, 2004, pp. 82-3), enquanto Piva é mais dionisíaco e explicitamente desregrado. No entanto, um livro como *Sibilitz* (1981), de Fróes, é demasiadamente surreal. Fróes, em vários momentos de sua obra, foi bem mais para o lado do absurdo do que Renato, que, por sua vez, é mais diarista e, como disse Ivan Junqueira, está distante do hermetismo metafórico (Rezende, 1997, p. 7); de qualquer modo, embora Renato não pareça chegar ao ponto de prejudicar a inteligibilidade geral de um tema, apostando inclusive mais em marcadores biográficos, não deixa de se mover num espaço bem flexível e nada realista.

Importa reter, então, que a dose de subversão da estética neoparnasiana da primeira parte extraiu de um universo simultaneamente intimista e maravilhoso, diarístico e fabuloso, seu antídoto diante da tensão inicial. O primeiro livro de Renato é, portanto, já excepcional por introduzir duas características que normalmente, na poesia brasileira, foram excludentes: cuidado pós-cabralino com a linguagem e liberdade para fabulações fantásticas, isso ao longo da década de 90. Esse livro como que antecipa a poética da *Inimigo Rumor* e da *Azougue* e já dá nelas um curto-circuito antes mesmo de sur-





girem! Renato tem sido reconhecido mais pelos livros seguintes; *Passagem* foi considerado, quando lido (raramente), mero estágio inicial. Entretanto, penso que sua estreia já pode ser vista como algo extraordinário, pois, mesmo que falte a ela a maturidade adquirida posteriormente, a ideia e o gesto revelaram, numa leitura posterior, aspectos espantosos. Por isso, se tivermos como base as características e tensões desse livro ignorado, entenderemos melhor o avanço dos livros seguintes.

Aura

Em *Aura* (1997), encontram-se poemas curtos, claros e concisos que apresentam, nas palavras de Ivan Junqueira, um “capsularismo quase aforismático” (Rezende, 1997, p. 8) que guarda a rara virtude (“raro ouro”) de modelar “transparência conceitual” e “limpeza da fatura” (p. 9), o que se distanciaria do transbordamento sentimental romântico e da eloquência verbal. Nesse sentido, poder-se-ia pensar que o livro em geral, especialmente sua primeira parte, segue a linha da primeira parte de *Passagem*. Para comprovar a hipótese, será preciso adentrar nele.

Em “Mulher”, “A mulher, nua/ diante do espelho”, encarna o “prazer verdadeiro” ao beijar “a própria ferida,/ o próprio seio” (p. 18). Mais adiante, o poema “A boca” repete esse desejo narcísico feminino pelo próprio corpo, o que mostra a atração, retomando Freud, que a mulher exerce por causa de sua suposta autos-





suficiência, por ter o poder de mobilizar o imaginário de seu narcisismo na fantasia do outro; por isso, nesse poema, o eu lírico é feminino. O poema pergunta que boca ela beija quando “me inclino/ para beijar/ suspirando/ minha almofada” (p. 23). “A mão” também joga com a perda de referência de quem, no meio do amor dos amantes (que constituem um “nós” enunciador), é a mão que “nos acariciava/ enquanto nos acariciávamos” (p. 24). Nos três casos, há uma reflexividade narcísico-erótica que erige a beleza de uma autocontemplação e autossatisfação, ou, no caso dos amantes, uma perda das fronteiras individuais, continuidade transgressiva em que a mão, ou a boca, vira uma parte do corpo sem dono. Mas a sensação, o sobressalto, o susto – mais do que consciência – surgem no encontro súbito dos olhos do outro, que revelam a verdadeira face do eu, feito nada mais, nada menos do que de identificações e recusas de outros.

O outro

Por um segundo, nos olhos do outro
vejo o reflexo do meu próprio susto,
e o espelho do meu verdadeiro rosto.

p. 30

Dos outros poemas até esse, o desejo de identificação com o narcisismo feminino, que já contém uma ameaça ao narcisismo do poeta, dá lugar ao esvaziamento do eu diante da





duplicação reflexiva de seu próprio susto diante do outro. O susto é um forte sentimento súbito de medo, que, desde idades primordiais do homem, ameaça essencialmente a autoconservação, por seu caráter de agressão surpreendente. A duplicação do susto é um redobrado ataque às fronteiras individuais.

Assim como há o fascínio pela mulher ou mesmo a incorporação do feminino, o poeta assume explicitamente, nesse livro, ser um anjo decaído, o que, em *Passagem*, ainda estava implícito (1990, p. 17). Falta algo ao anjo no meio de um dia de chuva na cidade, onde “caminha a esmo,/ deprimido”. “O anjo se masturba/ depois escuta Mozart/ esquecido” (1997, p. 34). De “asas encharcadas” (p. 34) ou semelhante a uma “borboleta crucificada” no poema “Anjo na calçada”, também demonstra a decadência melancólica do poeta diante da cidade: verdadeira perda da aura (título do livro) e da tão desejada inocência. Um anjo que se masturba não é só uma forma de heresia, é uma imagem perfeita da incompletude solitária do sujeito moderno. A essa cena desarmônica, chocante, segue-se a escuta de um compositor que representa a perfeição do classicismo musical, ainda que seu *Réquiem* caia bem como trilha de fundo dessa cena. É como se Renato estivesse abandonando o paradigma ainda neoparnasiano do livro anterior e assumindo o *fin du siècle*, que passa por cima das flores e das formas belas (p. 50) para feri-las com o movimento chamejante, destruidor, do tempo.





Ao redor do fogo

O fogo consome
a madeira
na lareira ardente.
Enquanto um outro fogo
chamado tempo
nos consome
– mais lentamente.

p. 12

A passagem destruidora do tempo, que vai minando as ilusões de sentido que o sujeito tenta forjar para si mesmo, é uma das grandes questões da obra de Renato, que lembra, inclusive, Jorge Luis Borges. Embora, nesse poema, o contexto seja tranquilo, contemplativo, sugerindo um meio ambiente florestal, e dando a impressão de que o envelhecimento é lento, as indagações de Renato se colocam, em grande parte, diante da urgência do tempo curto da vida, que inquieta o poeta: “Quanto tempo de amor/ eu tenho vivido na minha vida?” (p. 43). O tempo é “um outro fogo” que, enquanto consome o presente, deixa o poeta perplexo: “diante do teu futuro,/ aqui estás/ presente –/ ao mesmo tempo claro e escuro” (p. 44). Seria preciso aceitar a perda do tempo, aceitar que o tempo do eu dará lugar ao “outro tempo” de W. H. Auden; “um outro tempo tem outras vidas que viver” (*another time has other lives to live*) (2003, pp. 118-9).





A poesia de Renato não acharia suficiente esse gesto de abandono; geralmente, ele exhibe o sofrimento da perda e da falta porque acredita que a vida pode oferecer algo mais. Ele anseia “por nadar nu/ e para sempre/ no lago que existe/ dentro, e além/ da minha própria mente” e, por não conseguir, sente-se “excluído da natureza”. O sofrimento vem desse desejo, que supõe uma esperança, de alcançar o lago “dentro, e além” da mente, alguma instância, interior ou exterior, que solucione a falta. Porém, como essas “águas além da mente” não se revelam, o poeta se encontra, sempre, “no meio do caminho, entre/ o pó e o êxtase, os pés e as asas” (1997, p. 47). O drama de Renato não é tanto a pedra, o obstáculo, a impossibilidade que se interpõe no meio do caminho; antes, o estar entre a falta e a realização, o entrelugar entre a impossibilidade certa e a vaga possibilidade. Por isso, a limpidez serena de todo o livro serve para melhor mostrar um anseio trágico diante do desaparecimento do passado.

A clareza de inteligibilidade, a concisão desse livro, assinalada por Junqueira (p. 7), é pano de fundo para problematizar uma sensação de ambiguidade existencial entre entendimento e desentendimento, isto é, *a brevidade é uma forma de deixar impasses em suspenso*. O poeta vê o fogo como observador e, junto com os companheiros, coloca-se ao seu redor, mas não é possível observar o tempo. É ele que se coloca ao redor dos homens, cuja carne é consumida como a madeira. Enquanto isso se dá,





esclarecimentos e enigmas aparecem “no meio do caminho” (p. 44).

Ainda assim, a melancolia decadente do livro é sutil e não majoritária. Em “Poemas”, o eu lírico assume que quer “mesmo que desapareça” o passado e dele sobre “somente a essência/ o suprassumo/ como cápsulas de amor preservadas em poemas” (p. 45), o que explicita a própria poética do livro. Nesse ponto, há um momento afirmativo do consumo do tempo e do decorrente esquecimento, o que se cristaliza na concisão dos poemas curtos.

No poema “Os anjos”, um anjo convida o poeta a “passar dez minutos no paraíso”, mas o poeta recusa (de forma semelhante, aliás, à recusa de Drummond em “A máquina do mundo”): “não sou desses que têm tempo/ para passear no paraíso”. Mas “o anjo é misericordioso”. O poeta cochila “sem perceber” “e por dez minutos sonho/ com todas as cores do paraíso” (p. 26). Embora o poeta – muito ocupado, digamos, com um cotidiano de negócios que não permite um tempo justamente para seu maior desejo – negue, como em “A máquina do mundo” de Drummond, o anjo é paciente, espera a ocasião certa da revelação, num cochilo ordinário. É como se, apesar do próprio superego, forças “angelicais” da leveza se encarregassem de aliviar o peso trágico. Ou em “Dentro do mar”, quatro pessoas, “em silêncio”, “lavando nossos passados/ dentro do mar/ infinito”, num jogo reiterativo e rítmico das mesmas palavras, que refletem o “vem e vai” das ondas e a be-





leza singela do acontecimento (p. 39). Poemas como esse, “Ao redor do fogo”, “Águas além da mente” e “Fin du siècle” passam-se na natureza, com sua serenidade e calma, e servem de contraponto aos poemas metropolitanos, afeitos ao *spleen* bem moderno.

Esse livro, como o outro, é dividido em duas partes, agora sem título, apenas numeradas, em que na segunda se encontram poemas um pouco mais longos, baseados em leituras, tipo de divisão também presente no primeiro. Mas, como nela há também poemas curtos, que não se diferenciam da primeira parte, o segundo livro não apresenta o corte abrupto de estilo do primeiro. É um livro de viagens: todo poema tem no fim uma cidade (Boston, Turim, Bombaim, Nova York, São Paulo, Nova Jersey, Rio de Janeiro, Virgínia), mês e ano, abarcando o longo período de 1984 a 1996, mas a maior parte é de 1990 a 1996.

Agora já foram retirados elementos para comparar um livro com o outro. A tensão entre arte perfeita e violência do desejo da primeira parte de *Passagem*, que na segunda é deslocada pelo registro diarístico e maravilhoso, encontra no *Aura* uma curiosa nova síntese desses elementos. Os poemas concisos, leves e diretos de *Aura* reúnem o ideal preciosista da primeira parte com a imediatez diarística da segunda parte de *Passagem*, polindo-as da seguinte forma: abandonou-se o tom abstrato da primeira e os excessos disparatados da segunda. *Aura* contém cápsulas condensadas de momentos





vividos, com toques de fábula, como a incorporação do anjo, embora decaído, a inserção paciente de um anjo do sono ou o desenvolvimento da reflexividade do outro feminino, que pode chegar à identificação com ele. Os motivos e dramas de *Aura* são mais palpáveis que os de *Passagem*, e serão bastante desdobrados nos próximos livros.

Asa

Asa pode ser considerado uma continuação de *Aura*. Mantém a mesma estética da concisão que une experiências imediatas, na observação das minúcias do cotidiano, a questionamentos existenciais com anseios de transcendência, fórmula que, inclusive, faz parte de uma rica tradição tanto na poesia oriental quanto na ocidental, especialmente nas ramificações ligadas à mística. Na verdade, *Asa* é mesmo uma radicalização desse viés, somando a ele a exploração das virtualidades do objeto livro.

Aura já demonstra uma preocupação cuidadosa com a diagramação, ao colocar o título bem no topo da página e o poema bem abaixo, de modo a sempre deixar um significativo espaço em branco entre o título e o poema, que se torna o lugar vazio onde a aura do não dito paira. *Asa*, contudo, está num estágio mais avançado. É já um objeto de luxo, feito de papel vegetal, com poemas sempre acompanhados de pequenas ilustrações a nanquim, feitas pelo próprio autor. Além disso, o título da capa e a numeração contêm um mesmo logotipo, que





figura duas asas. A semitransparência do papel vegetal e todo o entorno ilustrativo sugerem um ambiente angelical, paradisíaco, como se as páginas já constituíssem uma “Asa de papel”, título do primeiro poema; como se a leitura fosse um percurso ascensional de travessia de “escadas de papel” que chegariam ao topo do céu; “subir aos céus em asas de cristal”. O poema, no entanto, finaliza com uma cena bem pós-moderna: “Subir aos céus no elevador panorâmico/ do Shopping Iguatemi/ Não importa como:/ Subir” (1999, p. 11). A essas alturas do percurso pela poesia do autor, já se pode constatar que não se trata de mero gesto de paródia do imaginário religioso, sublime, elevado.

Há uma busca, na obra de Renato, que é ascensional e remete diretamente à tradição mística, tão repetidamente quanto a reiteração do “Subir”, que mimetiza a direção vertical dos andares percorridos pelo elevador, imagem a partir da qual o poema “desce” das asas de cristal dos céus até o elevador do shopping. O fato de o poeta arrematar no meio do shopping de São Paulo e participar da fascinação de consumidores pelo elevador panorâmico pode levar a vários enganos e poucos acertos. Primeiro, ele não está somente parodiando a imagem da ascensão religiosa, sem, ao mesmo tempo, dar a ela um lugar no mundo pós-moderno. Segundo, também não está simplesmente fascinado com o modo de os grandes centros comerciais impressionarem os consumidores. Terceiro, está, sim, misturando ascensão religiosa e ba-





nalidade consumista, colocando ambas lado a lado para efetuar um curto-circuito de valores, mas não está simplesmente negando as duas. O poeta não se coloca “acima” nem de uma nem de outra, nem uma acima da outra. O caminho mais interessante para entender essa correlação é, antes de mais nada, pensar que a própria Igreja, bem como uma série de religiões, utilizou construções arquitetônicas grandiosas e espetaculares para impressionar os fiéis. A arquitetura e os monumentos eclesiásticos foram, durante muito tempo, o ápice da impressionabilidade do mundo ocidental (Türcke, 2010, p. 253).

Por outro lado, a tese do capitalismo como forma de religião – formulada por Benjamin e posteriormente tratada, primeiro, sem remeter a Benjamin, ao longo da obra de Christoph Türcke e depois, a partir de Benjamin, por Michael Löwy e Giorgio Agamben (Agamben, 2007, pp. 62-3; Benjamin, 2011; Türcke, 2010, pp. 225-6) – levaria a uma chave para pensar não só esse poema, como também o de *Passagem* que encena um passeio pelas lojas Hering e Moellmann (1990, p. 38). Renato, tanto nesse livro quanto nos outros, está sempre apontando a contaminação inevitável, existente, cada vez mais, entre o território profano e o sagrado, entre a religiosidade e a vida moderna, mas que no capitalismo se dá de maneira bem específica.

Aquilo que é fetichizado com as cores da moda, da sublimidade tecnológica, da novidade do artigo de consumo efetua um permanente culto da ordem vigente, em que a sociedade



de consumo se introduz em todos os lugares e coisas nos mínimos detalhes. O poeta que busca a ascensão espiritual vive num mundo decadente. Ele não é o tipo, no entanto, que pensa estar acima desse mundo: ele pretende ascender *no* mundo, ascender assumindo a decadência, motivo pelo qual ele é “o anjo caído”, que não quer cantar a Deus, mas a “um corpo com pernas”; ele quer mergulhar no “abismo” da carne (“matéria rola no meu estômago”), que deve ser, indaga ele, “o que chamamos amor?” (1999, p. 15). Buscar a ascensão no mundo enquanto anjo decaído é desejar outro anjo e, tomados ambos “pelas chamas/ e era o poente [...]”, adentrar na “aurora do inferno” (p. 21), isto é, misturar explicitamente o angelical e o infernal, dentro da tradição blakiana do casamento do “céu e o inferno” (p. 49); ou entrar “em casa chorando” porque “os anjos estavam me devorando” (p. 41). O erotismo desse livro está intrinsecamente ligado a uma subversão do sagrado cristão puro e romântico e a uma aproximação da materialidade do corpo, ou a uma inversão da figura consoladora do anjo. Ao remontar a experiências xamânicas, que se associam à cultura da droga pós-moderna iniciada pela contracultura, o poema “Cogumelos” diz ser a paixão um fogo semelhante ao “cogumelo venenoso”, que “não alimenta, queima, apenas queima/ o organismo, e alucina” (p. 13). A estranha, porém extremamente pertinente, associação entre alucinação tóxica e paixão contamina o imaginário romântico com a profana-



ção alucinógena, nexa que lembra, inclusive, a canção “Ando meio desligado”, dos Mutantes. Na verdade, tal associação remonta às “imagens difusas de intoxicação” alcoólica do *Cântico dos cânticos* (1:2, 8:2) (ver artigo de Francis Landy, in Kermode, 1997, p. 332).

De qualquer forma, a qualidade principal da paixão alucinógena é “queimar o organismo”, ou seja, há a fixação num motivo estomacal de *Asa*, ligado à terra, a corpos mortos ou dejetos. Em “Noite”, o contraste entre a beleza da amada no dormitório das mulheres e um homem doente no dormitório dos homens, onde está o poeta, foca não o desejo, como nos anjos da página 21, mas seu desânimo; o contraste entre a beleza erótica e a feiura do doente. A obsessão pelo interior grotesco do corpo fica ainda mais nítida em “Narinas”, que prefere olhar a mulher não “na perfeição dos seus seios,/ mas no interior das suas narinas” (p. 55), ou em “Irene encarnada”, depois de elencar uma série de partes do corpo dela, “a barriga de Irene/ doce, e dentro/ seus intestinos” (p. 31).

A erotização do interior escatológico, oposto ao ideal da beleza clássica que, sabe-se desde os gregos, ocultava os vãos, orifícios e interiores, está dentro de uma meditação mais abrangente em torno da existência corporal do sujeito. Ao mesmo tempo que Renato afirma com toda a desinibição a brutalidade da carne, ligada ao erotismo, à putrefação e à morte, é capaz de, em “Sopro”, retomar um argumento constante da metafísica religiosa.





Sopro

Este corpo onde agora moro
parece estar vivo, no entanto
o corpo está sempre morto.
O que é vivo é esse sopro
que se sabe dentro do corpo.

p. 61

Para quem conhece os ataques derridianos contra a metafísica do sopro e da voz, é estranho ler um poema que, depois de todo um livro tão corporal, negue a vitalidade do corpo e afirme unicamente o sopro dentro dele. *Pneûma*, em grego, é o princípio de vida e de movimento. O pré-socrático Anaxímenes de Mileto (585-528 a. C.) dizia que o ar é o princípio de todas as coisas; *psyché* é, como já em Homero, a respiração do homem; o ar que rodeia o universo é a prova de vida do cosmos.

Entretanto, esse sopro não necessariamente é espiritual; pode se referir precisamente ao fenômeno material – corporal – da respiração. E esse fenômeno talvez seja, no fundo, justamente o espírito *do* corpo (e não o espírito *sem* corpo), que é, exatamente, o que a poesia de *Asa* está buscando. A tensão entre espiritualidade e materialidade, que começou na observação do exterior de um ambiente de consumo, chega ao cerne do corpo, do sinal de vida.

A preparação para a morte é, inclusive, a aceitação da finitude do corpo, que carrega em





si, sempre, a sua morte; aliás, ele já está morto. O sopro de vida habita já um cadáver. No poema seguinte, “A pomba”, o transeunte passa “de olhos fechados” pela pomba atropelada e se pergunta: “(Por que evitamos o que é demasiado vivo/ mesmo morto?/ O que vem de dentro, o que vem do fundo,/ nosso próprio corpo?)” (p. 63). Aqui o cadáver do animal morto significa um excesso de vida insuportável, ao contrário do corpo vivo do poema anterior, que já está morto. E, de acordo com as outras ocorrências do livro, associa-se o animal morto aos excrementos do corpo. Nesse caso, o “corpo morto” que sai de dentro do corpo vivo remete à morte, ou a uma vida que não pode ser tolerada por um corpo, a um modo de vida do sujeito que, por seu desejo de conservação, permanece mais morto que vivo. Embora o poeta tenha iniciado na primeira pessoa do singular, termina, nos versos entre parênteses, enunciando no plural, pois a repulsa do cadáver é um traço civilizacional. O poeta questiona, então, um interdito humano universal ao incorporar o plural.

Esse “nós” aparece também no último poema, “No aeroporto”, em que, no meio de um espaço de trânsito, o eu lírico identifica-se com “todas essas milhares de pessoas”:

Estamos todos querendo ser felizes.
Somos a flor da terra,
a coisa mais doce do planeta.
Sou eu e cada uma delas.

p. 71





O homem da multidão se solidariza com todos, em vez de se sentir violentado pelo choque da quantidade de gente, e reconhece em si mesmo e em cada um a finitude e a imperfeição dos seres vindos da terra (homens são feitos do pó e para o pó retornarão, *Gn* 2, 7; *Ec* 3, 20), que, num nível definitivo, a todos une. A terra e os excrementos fazem parte de um signo de materialidade mortal do qual ninguém é poupado. A condição dos seres mortais é um fator que incita o “amor e respeito” (p. 71). As tentativas malogradas de alcançar a felicidade sem sucesso, num panorama distanciado, tornam os homens “doços”, testemunham seu anseio espiritual, que deve ser visto como digníssimo em si; mais do que a conquista da felicidade, sua busca ao mesmo tempo impossível e inevitável é imensamente respeitável. Essa imersão na multidão que, precariamente, segue vivendo, essa sensação de pertencimento da provisoriedade da vida humana ocorre também ao meio-dia em Nova York, quando, ao cruzar com diversos tipos sociais, o poeta encontra a revelação da simples alegria de viver junto aos viventes (p. 33). O encontro com a multidão vira a oportunidade de um processo de autoconhecimento, de esvaziamento do narcisismo do artista.

Boa parte do livro, contudo, reforça, em relação aos anteriores, um foco sobre o eu, ainda que seja para diminuí-lo, libertar-se do peso da importância de si mesmo, como no poema “Solto” (esse motivo do *desprendimento* será depois explorado em *Ímpar*), que se satisfaz com





o espaço mental vazio: “Eu costumava ser muito inteligente,/ mas agora não sou nada./ Não há nada na minha mente./ Minha cabeça é um espaço vazio, um oco/ no universo reluzente” (p. 35); ou, em “Ao menos”, o poeta diz que “comia nos melhores restaurantes/ de São Paulo, Paris e Nova York”, que “tinha orgulho da minha biblioteca”, mas

Hoje os pratos estão quebrados,
os livros ao vento.
– O coração cada vez mais pleno.

p. 19

Nos dois casos, as qualidades estatutárias dão lugar à libertação de ser comum, talvez idiota, para lembrar a aproximação ambígua entre aceitação e recusa da instituição simbólica do idiota na Antiguidade tardia, ligada ao *status* do místico, feita por Michel de Certeau (1982, pp. 55-68) e que terá reverberações em Dostoiévski. Quanto menos qualidades se tiverem diante de uma sociedade feita de *status quo* e constrangimentos, melhor; só assim seu coração será preenchido. O poeta quer ser um homem sem qualidades, ou, fazendo uma clara referência ao “Poema das sete faces” de Drummond, um “anjo torto/ caminhando para o céu/ olhando para trás” (p. 25), que remete também ao famoso quadro de Paulo Klee, *Angelus Novus*, interpretado por Benjamin como o anjo da história, que vê todo o passado como um gran-





de desastre. O anjo torto olha para trás, porque para frente só há qualidades de homens corretos, e só assim pode caminhar para o céu, pois quem olha para frente colabora com o progresso, cujo fim não é outro senão a catástrofe. Se o poeta é um “homem torto” e, do alto do avião, “aquelas estradas todas tortas/ ficam retilíneas”, então “minha vida torta/ também sob alguma perspectiva/ será assim bonita?” (p. 53). Não a obra, mas o poeta gostaria que sua vida fosse, a partir de alguma perspectiva bem diferente e distante, bela. O que importa é que a imperfeição e a tortuosidade, que são de todos, mas que sua vida encarna com maior nitidez, sejam, sob uma perspectiva inusitada, belas e “retilíneas”.

De outro ponto de vista, um “depósito de lixo” é qualificado como “místico:/ montes de latas, de plástico, de vidro,/ soltos ao vento, no frio, perdidos”, pois, para o olhar poético de *Asa*, o que está solto está livre; por isso, é belo e abençoado. Com o ponto de vista enviesado ou distante, pode-se descobrir a revelação: “Ao longe, com o olhar longe, fixo, fugidio/ um pequeno anjo de mármore [...] poderia ter vindo [...] direto do paraíso” (p. 39). Nesse poema, toda a variedade de dejetos terrestres se une ao plano angelical, como se o angelical, a beleza e a perfeição estivessem escondidos de um olhar convencional, mas à espera de serem descobertos por outro viés. Mais uma vez, a tensão entre elevação espiritual e rebaixamento concreto é posta em xeque: os extremos se unem com a maior naturalidade.





O motivo do anjo decaído, que teve sua primeira aparição em *Aura* como deprimido e esquecido, ou ligado ao erotismo e misturado, como o próprio nome diz, ao inferno, foi desdobrado em *Asa* dentro dessa mesma chave. Os motivos grotescos ou escatológicos, introduzidos em *Aura*, especialmente no poema “A perna”, da mendiga da perna amputada que se torna desejada a ponto de o poeta desejar “ser a perna que falta/ ser a falta da perna dela” (1997, p. 37), também foram desdobrados na entrada dos elementos intestinais e terrestres. O esvaziamento do eu, que também está presente em *Aura*, inclusive no mesmo poema, “Acariar/ aquele pedaço de nada [...] Tive vontade de amar/ e ser nada” (p. 37), com toda a recusa dos signos de prestígio social (p. 44), especialmente no poema “Eu” (“Esvaziar-me/ e tornar-me nada”, p. 53), tornar-se-á a questão principal de todos os poemas que focam o eu poético de *Asa*. Do mesmo modo, os poemas que mostram a despersonalização do eu diante da natureza ou do erotismo, em *Aura*, aparecem no meio da multidão em Nova York e no aeroporto. Enfim, com algumas variações, *Asa* desenvolve motivos já introduzidos em *Aura*, dando mais destaque para a questão da morte (que em *Aura* também apareceu, de forma mais leve, inclusive no último poema, “Aroma”, p. 54), da existência imperfeita e terrestre e da decadência existencial. A positividade do amor a todos e o descanso do cochilo são a contrapartida do peso de existir; ambos, tanto em *Aura*





(p. 26) quanto em *Asa*, no poema “Cochilo” (p. 37), vislumbram-se como momentos amenos. A poética do encapsulamento conciso é até reforçada em *Asa*, somada ao cuidado visual e material com o suporte.

Leaves of paradise

Esse livro, publicado em 2000, lança mais uma surpresa: é escrito em inglês, pois, não podemos esquecer, Renato Rezende é tradutor. Foi escrito entre 1993 e 1996 nas montanhas Catskill, em Nova York, num retiro indiano da linha do xivaísmo da Caxemira (*Kashmir*, em inglês, região muito importante da cultura indiana), onde Renato imergiu na busca mística. O livro, inclusive, é dedicado a um mestre de meditação. Não há oportunidade, aqui, de abordar com vagar toda a experiência de viajante de Renato, que perpassa todos os seus livros, nem de discutir a fundo sua relação com a mística indiana, que foi séria e intensa, ainda que façamos uma ou outra menção. A opção foi de se ater somente aos poemas, ao resultado literário dessa riquíssima experiência, o qual já levanta muitas questões.

Esse é mais um livro que desenvolve a estética da concisão formal e, tematicamente, não difere muito de *Aura* e *Asa*. Aliás, parte de seus poemas são traduções dos poemas de *Aura*. De qualquer forma, é um livro que assume, francamente, não só que veio de uma busca religiosa, mas que foi escrito por causa da ordem do “Compassionate One – the Golden One”: “you





said ‘White’/ and so I’m writing” (2000, p. 13). O Uno, deus unificador de tudo, dá ao poeta a luz azul (título da primeira parte do livro, “Blue light”), acende o fogo interior e transmuta o corpo em ouro (“You entered my body/ and transformed it into gold”). Escrever poemas é nada mais, nada menos do que uma forma de agradecimento a suas dádivas.

No entanto, o primeiro poema é apenas uma abertura para um aprendizado do amor que torna o poeta “louco” (*mad*). Se ele suportar esse amor, obterá qualquer coisa (p. 15). Assim, ele deseja ser cada pessoa e estar em todos os lugares ao mesmo tempo, quando achar seu lar dentro de si (p. 17), de modo que, em outro poema mais adiante, o sol brilhe dentro de seu coração (p. 49). O amor do deus é como o fogo que consome uma vela; o poeta sente-se bem ao tornar-se nada e deixar de ter uma vida (p. 19). Observa-se como o amor divino, nesse início, ao ser a figura principal, é cruel (*merciless*). O poeta pede que abra essa semente de amor e a inflame (p. 21), que dê a ele a “dureza” do amor. Seu coração é como um deserto e o amor o afoga ou o mata de sede (p. 23), sem meio-termo. Mais adiante, no poema “Hollow at heart”, ele se diz um “deficiente” por ser vazio de coração; e gostaria de trocar seu braço ou sua perna por essa deficiência (p. 63), o que lembra o poema de *Aura* já citado (p. 37). Em outro poema, ainda se interroga por que é tão imponente a força atrativa do sexo, e diz à “querida jovem” que, antes de ter visto suas pernas, estava per-





feitamente bem, em paz consigo mesmo. Não se sentia sozinho antes de sua vinda, que teve o mesmo efeito de uma pedra jogada no meio de um lago silencioso à noite (“Like a stone/ thrown into a silent pond/ at night”) (p. 59).

Entre os cinco poderes obscurantes de *maya* que limitam o ser individual, um deles, chamado de ligação, conexão (*attachment*, termo original: *raga*), é justamente o desejo incompleto, a experiência de falta dentro de si mesmo (*lack within*) (Pandit, 2003, p. xx). Por isso, a condição do sujeito como ser faltante (em termos psicanalíticos) é vista pelo xivaísmo como decorrência da ilusão, de um estado de escravidão, de uma deficiência do eu que pode ser sanada pela via espiritual. Para isso, é preciso se entregar a Deus, que vai eliminar, extirpar a fonte da ilusão: a ideia de individualidade e os desejos por particularidades. O livro de Renato reflete bem essa doutrina. Deus é como um pássaro de pescoço torcido (*twisted neck*) que dança em torno do poeta “a solitária dança da morte” (2000, p. 25).

A primeira parte do livro termina com um poema que assegura ser o eu “nada”, nada existe dentro nem fora, não há dentro nem fora, num esforço de negar a mente e suas ilusões, de modo que o eu se identifique, paradoxalmente, com o dentro e o fora simultaneamente e esteja em todos os lugares (p. 27). Toda essa primeira parte parece ser uma forma poética de retratar a prática da “teoria do reconhecimento” do xivaísmo, segundo a qual o mundo, feito de





diferenças e dualidades, é ilusão, e é preciso se identificar com o deus Shiva, a verdadeira realidade; o indivíduo nada é, só “é” se for despertada nele a suprema consciência de Shiva, em que se pretende integrar vários estados de consciência ao todo único, à consciência primordial (Pandit, 2003, pp. 34-6). Toda essa urgência de se liberar das amarras do mundo, dos limites do eu, por meio de sua aniquilação e entrega ao divino, de modo a vislumbrar a verdadeira realidade, será desdobrada em *Ímpar e Noiva*. Nesses momentos, Renato está no auge de sua ânsia mística.

Todo esse motivo da implacabilidade de deus ou dos anjos (“These angels destroy you/ with a sword of light”, p. 31), introduzido na primeira parte, semeará ocorrências nas outras. Mas o que prepondera na segunda parte, “About love”, é a insistência no sofrimento de amar e não ser amado. O poeta bebe “o vinho do sofrimento” porque quer saber exatamente o que o faz padecer, sendo essa a grande “lição de amor” (*love lesson*) (p. 33). Uma imagem constante do livro, a do “ouro”, aparece como título do poema em que ele diz que se alegra por ser considerado menor (*low*), desprezível, por quem ele adora, pois isso dá a ele liberdade, faz “meu amor brilhar/ como ouro” (“It makes my love glow/ like gold”, p. 35). Grande bênção é, então, amar e não ser amado, porque desencadeia uma série de interrogações, que vão do propósito do amor, passando por sua fonte (o corpo), visto como uma “sombra”, à



pergunta “Quem sou eu/ em suma? Quem sou eu?” (“Who am I/ after all? Who am I?”, p. 37). Assim como é melhor ser desprezado e não ser amado, o que mais a amada tem de atrativo é levar a “sensações de indignidade” (“feelings/ of unworthiness”); aí reside a mais “bela luz” que brilha como “pérola escondida do azul mais fino” (p. 43). Outro poema, que abre a seção “The poet”, diz que um príncipe está em desespero por amar uma prostituta. Ela não quer saber dele; ele está louco por ela (“She doesn’t care about him/ He is crazy about her”, p. 55) – situação que representa bem o tipo de desejo masoquista apresentado.

No entanto, o amor não é apenas visto aqui como um jogo mundano donruanesco, ou romântico, de nobre sacrifício pela amada; não é, tampouco, um traço masoquista que pode ser reduzido patologicamente. Em geral, vê-se nos místicos uma prática de mortificação com vistas à autonegação. Há também o masoquismo amoroso no sacrifício ao deus ou, no caso do cristianismo, a passagem necessária do sofrimento de que Cristo foi vítima como elemento de sua imitação (Kroll e Bachrach, 2005, pp. 165-6). O masoquismo amoroso, que se entrega à amada, mas com um objetivo espiritual, à primeira vista parece não ser comum; porém, examinando melhor, está na base da poética do amor cortês e de sua influência na poesia do humanismo, que concretizou o amor cristão na mulher e, ao mesmo tempo, idealizou-a, espiritualizou-a. Nesses poemas, Renato se di-



ferencia do ideal romântico ao querer adorar a indignidade da mulher, ou mesmo a prostituta, e se afasta dele precisamente por radicalizar sua lógica mortificadora. Nesse caso, o masoquismo amoroso do amante tem um fim espiritual, que, paradoxalmente, compete com a própria dedicação à amada.

Há um curioso uso dialético do masoquismo, não somente como guardião da vida, princípio necessário para suportar as dores psíquicas, mas também como algo mortífero, enquanto perversão que nega a autoconservação. No âmbito de uma busca mística em tempos modernos, em Renato o masoquismo é um meio conduzido para o esvaziamento da identidade, é parte do movimento vulcânico do amor. O amor é implacável e destrutivo para a conservação de um eu separado do mundo, mas deve assim proceder para chegar a ser um eu identificado com o divino.

O amor é aquilo que ocorre “realmente dentro” (*really inside*) e que vai ser realizado quando se interromper “o sonho de sua própria vida” (p. 40). Mas chegar a esse ponto não é fácil, pois ele “brinca de esconde-esconde”; embora não seja raro, seja até comum, o amor se oculta em si mesmo (“It hides itself in itself”, p. 38). Por isso, quando a amada vai embora, o amor que estava depositado nela transborda para todo o mundo e sente a habilidade de vislumbrá-la em cada criatura (“and then filled with the ability to see/ you, inherent/ in every creature”) (p. 45), a tal ponto que sua força é





tão grande que não é possível amar uma pessoa só (p. 51). Logo, a dedicação à amada cede lugar, rapidamente, ao fim místico do sentimento. O amor à mulher quer sair da relação dual e abarcar o todo.

No poema que dá título ao livro, “Folhas do paraíso”, uma pequena menina senta debaixo de uma árvore de folhas douradas e canta um doce mantra que ressoa no coração como raios azuis de diamante, de rosa de luz; essa menina, diz o poeta, “it’s me” (p. 49). Em “The nymph”, uma ninfa ou sereia toma banho numa cascata, e ostenta, para o eu observador, um enorme pênis (*enormous prick*); no final, o poeta reconhece que a imagem se refere a ele mesmo (p. 65). Em ambos os casos, retomase o motivo da identificação com a mulher, de *Passagem* (1990, pp. 27, 28) e *Aura* (1997, p. 23). Nesse momento, tal identificação, já inusitada, se soma à imagem de um transexual, o que comprova o pendor grotesco na poética de Renato; contudo, mais uma vez, não se trata de mero gesto de escândalo – antes, mais um meio de violentação dos padrões de sexualidade para fins de realização mística. É como se aqui o gosto do místico pela extravagância se atualizasse com os meios pós-modernos, precisamente no âmbito da sexualidade, que é onde ressalta a questão do desejo. O fato de se evidenciar uma mística contemporânea sem renúncia sexual – antes, explorando seus extremos de fantasia – é o que precisa ser pensado nessa modalidade de secularização. No poema, o desejo pelo transe-





xual, terminando com a identificação com ele, desloca a identificação com a mulher já para um novo plano, em que o observador e o observado já são uma mistura de homem e mulher, e a soma dos dois promove uma nova reflexividade narcísica. O desejo provocado pelo narcisismo feminino se torna um narcisismo transexual, que retoma o mito do hermafrodita.

Em *Leaves of paradise*, o erotismo – que em *Aura* era de identificação e fusão, e em *Asa* também, mas equivalendo à paixão a um alucinógeno, introduzindo um elemento contaminador – torna-se um excesso de amor aniquilador, que leva o poeta a se rebaixar diante da amada. Tanto o narcisismo quanto o masoquismo são aqui uma espécie de espetáculo de encenação de conflitos dramáticos para o abandono completo do eu ao Uno, ao princípio de todas as coisas. O poeta assume seus conflitos psíquicos e os finge, ao mesmo tempo, no palco da poesia, para violentar a autoconservação e se fundir com o todo. Eles servem para retirar o sujeito de seu conforto burguês, abalam sua fragilidade fragmentada, levam à loucura, provocam sede e desafiam-no a encontrar seu lar somente em si mesmo. Embora essa tendência já estivesse em germe em *Aura* e *Asa*, em *Leaves of paradise* o desespero diante da “falta do coração”, o desejo de se sacrificar, o amor fulminante que leva ao nada desfraldam uma intensidade e uma urgência existencial que farão parte, depois, dos dois melhores livros de Renato: *Ímpar* e *Noiva*. Antes deles, foi publicado *Passeio*.



Passeio

Depois da inusitada estreia de *Passagem*, com seu contraste entre neoparnasianismo e uma prosa poética fantástica, em que Renato ainda dava os primeiros passos entre uma coisa e outra, *Aura*, *Asa* e *Leaves of paradise* estabeleceram um estilo bem definido, o que levou o poeta a ganhar o título de “mestre do poema curto”, dado por Alexei Bueno no prefácio de *Passeio* (2001, p. 7) e em seu *Uma história da poesia brasileira* (2007, p. 404). *Passeio* foi, então, a grande ruptura com esse lugar estabelecido e conquistado, o que levou Renato a ter importantes admiradores. *Passeio* introduz poemas de fôlego mais longo e distende a concisão alcançada, diluindo, em parte, sua concentração. Nesse sentido, alguns viram o livro como um momento menor. No entanto, há várias passagens tão iluminadas quanto nos livros anteriores, além de um ganho que a brevidade anterior não permitia. *Passeio* deixa mais clara a personalidade do poeta, suas obsessões, sua história de vida e seus dilemas existenciais, ao mesmo tempo que o insere nitidamente na sociedade e no lugar em que passou a morar: o Rio de Janeiro. *Passeio* é um livro *dentro da* vida carioca, feito por um viajante desenraizado (“só me sinto inteiro/ quando em trânsito/ [...] Sou todo mala e passagem”, p. 98), que atracou na cidade terrível e maravilhosa.

De modo geral, a deambulação errante numa cidade que já foi gloriosa em outros tempos – mas que, no início do século XXI, evi-



dencia seu sofrimento diante da crise global do sistema desde o final dos anos 70, o que levou ao aumento da criminalidade, do desemprego e da insegurança, especialmente no Brasil – reforçou o lado deprimido do poeta diante da passagem do tempo e da brevidade da morte: “A morte é natural/ como a sombra crescente da tarde,/ cobrindo pouco a pouco a cidade” (2001, p. 24). Essa tendência ao *spleen*, somada ao retrato de uma sociedade excludente, que havia se iniciado em *Asa*, tornou-se dominante nesse livro. Embora o título seja singelo e haja muitas referências de cartão-postal do Rio, o livro retrata o que podemos chamar, sem receio, de sua vivência da própria decadência da cidade, ainda que tenha escolhido nela morar.

No poema “Para uma cruz na estrada”, a memória da fala dos pais, em itálico, pergunta onde está o filho, no que uma fala responde: “encontrar-se/ com uma bala perdida”, “Ser atropelado.// Ser negro, marginal, mendigo/ travesti, bêbado, deficiente físico// caminhar [...] vestido com um saco de lixo/ e desaparecer imortalizado/ entre os índices de sinistros.// (Para um dia retornar, pródigo/ nos braços de Cristo.)” (pp. 93-4). Problemas traumáticos da história pessoal se enlaçam naturalmente aos problemas sociais, ainda que Renato tenha vindo de uma família paulista rural outrora rica e não tenha nada a ver com a hoje em voga literatura de periferia, em que alguns de seus representantes encontraram o sucesso que ele, como mais um poeta de classe média, ainda



não teve. O poema expõe a sensação tanto de insegurança quanto de identificação com os diversos tipos de marginais, que só serão imortalizados pelas estatísticas, e que retornarão, gloriosos, com Cristo, segundo o dogma cristão, aqui assumindo função de ironia. Um poema como esse é um dos exemplos de retomada da referência social da violência, da criminalidade, que foi crescendo nos anos 90 e apareceu com mais clareza na década 00.

No poema “Bicho”, o eu lírico é o próprio e exhibe uma especulação decisiva, supostamente de um animal, mas evidentemente bem humana, em itálico:

*No turbilhão da vida
penso na morte.
Será que na hora da morte
vou querer a vida?*

p. 85

Esses momentos textuais, destacados em itálico, que oferecem um contraponto dialógico ao que está em letra cursiva, são introduzidos em *Passeio* e tornar-se-ão parte da estrutura formal de *Noiva* e do romance *Caroço*. No turbilhão da vida, o que interessa ao bicho é a sobrevivência não só do corpo, mas encontrar comida “que sustente espírito e tudo/ que de mim quer fugir do mundo”. Por isso, o eu lírico confessa: “Sou uma alma em sua jaula” (p. 85). A tensão que marcou os outros livros, com



a figura do anjo caído, com todo o contraste entre o desejo de ascensão mística e a vida concreta no mundo pós-moderno, aqui virou a do *bicho espiritual*, que se sente francamente tolhido pelo corpo e pelo mundo, como se a inquietude metafísica não fosse somente do homem, mas de todo ser vivo. Logo, se ela já está presente no mundo natural, as metáforas que saem dele para caracterizar a condição humana, com suas atribuições civilizacionais, são comprovantes de uma irmandade maior: “Estou só, mas me sinto preso/ doce, tenuamente preso/ (como um inseto/ numa teia de aranha)/ ao meu nome, meus fantasmas, meu feudo” (p. 51), “um mar inteiro preso/ entre o espírito e a carne” (p. 79).

Essa sensação de aprisionamento do espírito é uma constante no livro: associa corpo, constrangimentos da civilização, “feudo” pessoal e insegurança urbana na mesma chave. No poema “Prenúncios de gaivotas”, situado numa pedra na Urca, o poeta tem a sensação de que as pessoas não notam “o esplendor da natureza”. Elas “passam” sem ver, como “tudo passa”, isto é, a sensação de perda da passagem do tempo está ligada à incapacidade de percepção da vitalidade da beleza natural, uma limitação mental que o leva a indagar:

Seria a mente o limite do tempo?
Estamos todos vivendo menos,
presos dentro de nós mesmos.
Sós





neste planeta azul, sob o sol.
Mas sinto que se der um salto
aprendo a voar.

p. 29

O poeta, em seguida, não se vê como alguém especial e identifica sua impressão de aprisionamento como parte do sofrimento comum. A participação na multidão, que tinha se iniciado nos poemas “New York City, meio dia” e “No aeroporto”, de *Asa* (1999, pp. 33 e 71, respectivamente), torna-se uma dominante de *Passeio*. Viver de menos é participar do “merecido recreio” da “classe média brasileira” em seu “Domingo”, título de outro poema (2001, p. 39). Se o poeta observa a falta de sensibilidade das pessoas, inclui-se na limitação mental que ele não pode ultrapassar. Ainda assim, demonstra o desejo de “dar um salto” e “voar”. Esse anseio de algo mais, o qual quer sair do “viver de menos”, que já tínhamos encontrado no poema “Águas além da mente”, de *Aura* (1997, p. 47), e que foi essencial no motivo do amor aniquilador de *Leaves of paradise*, terá desdobramentos maiores em *Ímpar* (que explorará o gesto do “salto” justamente no final dos poemas) e *Noiva*. Para antecipar uma visão de totalidade da obra, Renato oscila entre uma postura resignada diante dos limites do demasiado humano e uma ânsia, propriamente mística, de tornar-se super-homem (para uma relação entre a mística e o conceito de super-homem de Nietzsche, ver





Carrouges, 1948, pp. 31-3, 325). Desse modo, se em *Aura* há um equilíbrio entre as duas tendências e em *Leaves of paradise*, *Ímpar* e *Noiva* predomina o anseio extático, em *Asa*, *Passeio* e nos dois romances (*Amarração* e *Caroço*) predomina a humanidade limitada, concreta, inserida na sociedade.

Passeio é o livro mais próximo dessa multidão. Ainda que haja certo distanciamento dos homens (“Me sinto distante e isolado/ destes outros seres, iguais a mim”, p. 51), às vezes, num poema como “Nós”, o que é assinalado é a semelhança essencial de todos (“Igual em essência/ a vida de todos nós”, 2001, p. 77), a ponto de sugerir uma equivalência que lembra os jogos de espelhos de Borges (“Desconfio/ que somos o mesmo”, p. 78). O poeta confessa que se perde no meio da multidão, nos lugares característicos do Rio: “No meio da multidão/ no Paço Imperial,/ na estação Central/ eu juro/ eu confesso/ que me perco./ Sou ninguém// mas tenho o coração aceso” (2001, pp. 67-8). A anulação da individualidade chega a repetir a declaração de Ulisses diante do Cíclope, e revela, por negação, através do próprio espaço entre o penúltimo e o último verso, que redobra o apagamento de si, que a afetividade do sujeito está acordada, ativa, diante de seu anonimato, justamente ela que é a ponte entre o ser e o não ser; entre o eu, que quer sair de si, e o outro desejado.

Essa condição de estar imerso na multidão e, ao mesmo tempo, ainda separado, esse espaço





intermediário entre a solidão e o pertencimento na coletividade, talvez explique a fascinação que há pelo mendigo, que, em contraposição ao anjo caído dos outros livros, é, nesse, o personagem principal. O poeta demora-se no Rio de Janeiro como os mendigos (p. 21), para, virtualmente, tornar-se um deles. Aliás, ser poeta, atividade nada profissional dentro dessa sociedade, é ser visto como vagabundo.

Me perguntam o que sou.
Poeta e pintor, eu digo,
ou *aprendiz de mendigo.*

p. 35

Para flunar pelas ruas, poder escrever sobre a cidade, é preciso aprender a ser vadio, incorporar o tempo do ócio em trânsito, demorar-se nos lugares à toa, assim como o poeta se demora nas palavras. O poeta quer ser, portanto, um mendigo para aprender a poesia da cidade.

É ele que sempre está “entre árvores,/ carros e edifícios”. No poema “O mendigo”, o eu lírico, ao se intitular o mendigo “arquetípico, o negro/ o barbudo, o sujo, o primeiro/ o eterno, o mítico” (p. 65), evidencia, mais uma vez, a rica mistura, na poesia de Renato, do histórico-concreto e do típico, exemplar, transcendente. Assim como, em outros poemas, houve uma identificação com a mulher, o travesti, o anjo caído, aqui o poeta se identifica com o homem mais desprezado e rebaixado da sociedade, dan-





do a ele, ao mesmo tempo, um estatuto mítico. Em termos sócio-históricos, vale ressaltar que a Cidade Maravilhosa, a partir da onda neoliberal mundial que arruinou a sociedade de bem-estar anterior (que não era tão bela no Brasil como no Primeiro Mundo, mas era bem melhor do que o que se tornou), foi tomada por uma onda de desemprego e pobreza, uma invasão nas ruas de pessoas sem moradia, especialmente ao longo dos anos 90. Assim como todos os poemas do livro, esse é acompanhado de lugar e data: “Rio de Janeiro, 15 de abril de 1997”. Por isso, podemos considerar esse um poema bem representativo de seu momento histórico. Mas ele não se limita a ser reflexo de uma problemática social; antes, eleva-a para o questionamento da manutenção da extrema desigualdade *a priori* do sistema, o que se confunde com uma dimensão de questionamento pessoal.

Será que eu sou rico ou morto,
vivo ou pobre?
Será que quando eu nasci
pensaram que eu era rei
e não precisava de nada?

p. 66

Só quem nada possui é que tem tudo, é rei.
Se ele nada possui, é porque de nada precisa;
mas, se ele não precisa de nada, ele possui tudo,
possui mais do que quem possui porque precisa
de algo. Pois, se se precisa do que possui, depen-





de-se disso; logo, é dominado, possuído pelo que possui. Se não se precisa nem se possui, aí sim reina-se sobre tudo plena e verdadeiramente.

A inversão da posição de mendigo pobre, sem posses, a rei de tudo, por não precisar de nada, cria uma instabilidade ontológica entre o ter e o não ter que põe em dúvida a realidade fixa da posse, do valor monetário, que, de ponto de vista distanciado das regras sociais mais inabaláveis, tem tanto fundamento quanto uma crença religiosa, mais um motivo pelo qual, inclusive, Türcke questiona o capitalismo como religião: o dinheiro só subsiste por ser, ele mesmo, fetichizado; a lei do valor é tão ilusória quanto o fetiche da mercadoria, que se instaura a partir dela (2010, pp. 215-24).

Contudo, toda essa interrogação de longo alcance não atribui um valor exagerado ao mendigo; ele não se torna, desse modo, o fetiche de uma figura acima do *status* social? No poema “Estelita Lins com Laranjeiras”, que abrevia o nome das ruas que se cruzam, “havia um mendigo/ que queria sempre falar comigo”, mas o poeta “passava apressado e deprimido”. Diante do problema de saber se “ele era o anjo, um Zipruana/ São Francisco de Assis, o próprio Jesus Cristo/ que me levaria enfim ao Paraíso” – afinal, “talvez ele fosse o meu anjo prometido” –, depois de toda uma estrofe elencando tais possibilidades imaginárias e improváveis, o poema termina com uma segunda estrofe: “Duvido” (p. 31). Assim como não há anjo na poética de Renato senão carnal, decaído, a





aproximação do mendigo com o anjo não levou a uma divinização do vagabundo, mas a uma desconfiança do mesmo. O mendigo é interessante justamente em seu caráter aviltado, que carrega a verdade inconfessa do *status quo*, e não enquanto mensageiro de um paraíso elevado.

Se o mendigo é, por excelência, o homem sem posses, que leva às últimas consequências a perdição do poeta no meio da multidão, tal desapossamento contrasta com alguns curiosos desejos de possuir o mundo, que já se manifestam no poema do mendigo: “Insisto em saber/ como se faz para ser dono/ de tudo isso” (p. 65). Se, num dos raros poemas eróticos do livro, “um dia estaremos mortos”, “por enquanto/ estamos aqui/ estamos aqui, presentes/ e o mundo é nosso” (p. 64). A posse do mundo não é posse do capitalista, concreta pela tomada de bens e abstrata pela soma de capital; mantém-se no plano imaginário, devaneador e, no entanto, anseia pela realização plena. É a oportunidade de tomar a vida para si, de gozar do próprio corpo, que se oferece dadivosamente a todo instante, enquanto se vive. Assim como, no poema de *Leaves of paradise* chamado “Birthday”, o dia de aniversário faz o poeta dizer que “this is my kingdom// The whole world/ is my garden” (2000, p. 71), no poema “Impressões do Parque Lage” a floresta da cidade também vira o jardim edênico do poeta, que se sente uma espécie de Adão: “Sou o primeiro/ homem a penetrar este reino/ ainda selvagem./ Tudo é meu” (2001, p. 41).





A dádiva da vida se explicita no resto de natureza que sobrevive na cidade, tornando esse parque “o ponto zero/ da cidade/ antes de ser cidade” (p. 43), pois ele revela o jorro de vitalidade verdejante que a cidade esconde e renega. Talvez por isso o poema do mendigo termine declarando a posse do reino inalienável do próprio corpo: “Eu, o único imperador/ do reino-corpo que dispo” (p. 66). A posse do mundo, da vida e do corpo se dá no grau zero de civilização e contrato social. O sujeito poético não quer se apossar de tudo de modo a ser proprietário diante de seu semelhante; antes, quer sugar a chance de experimentar a vida disponível enquanto vive, pouco se importando com a posse de bens. Apossar-se do mundo poeticamente opõe-se, então, a ser um homem de posses. Só assim se descobre o núcleo não metropolitano da própria cidade, a negação da cidade que a ela dá origem. A cidade é o lugar de produção de bens, o lugar onde desfilam as posses e seus maiores possuidores; o parque verdejante é, então, o lugar onde a cidade é despossuída de si mesma, e suscita, no poeta, o apossamento da vida desperdiçada pela mentalidade capitalista metropolitana, o que implica, inversa e necessariamente, o abandono da própria identidade, forjada pela etiquetagem das posições de prestígio social.

Ímpar

Esse jogo de possessão e desapossamento se desdobra ainda mais em *Ímpar*, decidindo-





se totalmente pela segunda opção: “Nenhum poder é verdadeiro” (2005, p. 43). O livro responde às críticas de *Passeio* com um salto de qualidade que superou até mesmo os livros anteriores. Todo ele é marcado pelo anseio do desprendimento da vida, do mundo, das coisas. Quase todos os poemas atestam, especialmente os últimos versos, a urgência de “um momento sem qualquer desejo,/ puro e pleno”, de “(ROMPER TODOS OS ESPELHOS)” (p. 29), estar “sem asas ou amarras” (p. 31). É preciso se desfazer de todos os laços que prendem o sujeito à existência, retirar todos os apegos da vontade e “cair fora”. O poema em prosa “Alhures” declara que “minha vida – a vida – acabou”, mas observa que “esta morte que a mim mesmo decreto não é física”. O poeta fará tudo que um sujeito comum faz, mas, no íntimo, renuncia “a nadar no rio do tempo”, pois “tudo que havia para ser visto já foi visto, tudo que havia para ser gozado já foi gozado”. Agora “a vida que começa é a vida de uma máscara vazia. Não, vazia não: um infinito repleto de luz” (p. 43).

Toda essa renúncia íntima à vida comum, mesmo que não se mude, aparentemente, nada, remete ao tratado *Sobre o desprendimento*, de Meister Eckhart, em que o homem desprendido é aquele que está livre de “toda a criatura”, almeja estar “morto para o mundo”, não sentir mais “gosto por nada que seja terreno”, para se igualar ao desprendimento (*Abgeschiedenheit*) perfeito de Deus (2004, p. 10). Há em todo homem dois homens: o exterior e o interior.



O homem exterior pode sentir alegria, tristeza, não precisa fugir “dos avanços da medicina, dos remédios, das operações” (2005, p. 43), como diz Renato. Mas o homem interior emprega “todas as forças da alma” em direção a Deus (Eckhart, 2004, pp. 16-7), isto é, ele não ora para pedir algo a Deus, o coração desprendido “não deseja nada”, quer apenas “estar em conformidade com Deus” (p. 21), que é ser nada de determinado, é ser o vazio que tudo contém. No poema “Desprendimentos”, duas estrofes elencam aquilo que podemos chamar, com Schopenhauer, de reino da vontade: “tempestades/ de carne; terremotos/ nos ossos; tufões”, “fome; erupções/ vulcânicas [...] pragas”; para terminar com o mesmo motivo do desmascaramento: “a queda de cada máscara/ com a cara + serena e calma” (p. 35). Toda a existência mundana é feita de mero engano com a superfície, banaliza as coisas e é vítima das explosões da vontade, em vez de se potencializar através delas e participar de sua exuberância com toda a calma. Quando o homem está desprendido de tudo, esvaziado de todo desejo, ele vê a riqueza da aparência. Ela só se revela sob o fundo do estado de esvaziamento, o que fica claro no último poema, “Encontro”, que procura “o ângulo mais bonito/ mais distante, uma árvore/ entre edifícios, nuvens/ no infinito, o infinito;/ o infinito// AQUI” (p. 87). O poema “fotografa” a captura do infinito quando o busca escondido no meio das imagens da cidade. A capacidade de captura depende do *insight* do infinito no



instante e num local privilegiado, que é, em suma, a relação do “quadro dos seus olhos” com o visto. Em seguida, o livro termina com os ditos “PONTO DE LUZ AZUL// MORADA DO AMOR” (p. 89), como se, no fim de todo o “itinerário” (nome de uma das quatro partes do livro), a realização fosse indicada pela poesia como “um ponto de luz azul”, ou seja, o livro *pontua* o infinito e implode o ponto. Ele só pode estar no enquadramento certo, que a transformação do olhar vai descobrir.

Há um cansaço com a idêntica realidade sempre vivida, o já visto, “o mil vezes dito”: “Ver outra vez com os mesmos olhos/ o mil vezes visto e revisto?”. O poeta recusa esse excesso de mesmidade: “Não quero nada disso; quero o vazio/ que traga o novo” (p. 13). Mesmo aquilo que há de mais caro na vida deve ser rejeitado.

Ruínas

Algo me prende ainda
à vida
e espero que passe.
Algo me prende à vida – é o amor
e a arte;
e espero que logo passem.

p. 15

O amor e a arte, justamente o que devolve o encanto que a mera existência retirou, mesmo os dois, são radicalmente negados pela renún-





cia do desprendimento. A belíssima orelha de Alberto Pucheu ao livro caracteriza essa convivência dos extremos de uma poesia fervorosa e, ao mesmo tempo, completamente disposta a abandonar a si mesma: “O que ardeu em poesia, agora, em versos, ou mesmo em prosa – simples restos, vestígios”. Não se trata da repetição do gesto de antiarte das vanguardas, que negava a obra, a autoria e a tradição em nome de um novo paradigma da arte, ainda que haja, em movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo, um pressuposto espiritual no ato de negação da arte. O intento das vanguardas é radical: fazer da arte uma transformação da vida, a partir da própria aniquilação da tradição e da alta cultura. Mas Renato está em outro momento e tem outro propósito. Não pretende negar a obra, a autoria e a tradição para modificar a vida. Sua transmutação vital é uma recusa da vida, se dá por meio da publicação de um livro de poesia. Mas ele não escreve poesia a serviço da mesma; antes, a poesia deve estar a serviço de uma negação da vida, logo, de si mesma enquanto parte dela. A afirmação do mundo fora da arte, feita pelo Modernismo, ao mesmo tempo que se divorcia do público, está partindo de um conceito específico de vida, isto é, da vida que nem a alta cultura, nem a arte acolhida pelas instituições, capta.

Já Renato nega a vida com base na recusa do mundo feita pelo místico. Se tudo é passageiro, é preciso não só aceitar que a arte é passageira, mas esperar ansiosamente que tam-





bém ela passe e deixe seu lugar vazio para “o novo”, um novo mundo, o mundo do homem desprendido, feito de uma interioridade desapegada de tudo, inclusive de todas as questões da arte. O que interessa ao poeta é em que medida toda a problemática da arte tocará na busca mística, deixando claro que a mística tem prioridade.

Diante desse tipo de atitude, muitos críticos podem reagir dizendo que Renato, ao não priorizar a poesia diante da mística, está submetendo a arte à religião; logo, por não ser fiel à arte, isso o tornaria um poeta menor. Estamos diante de um problema bem complexo, que, se não for tratado com cuidado, pode cair em diversos reducionismos e incompreensões. Já foi observado que, ao longo da trajetória do poeta, há uma oscilação entre um amor e dedicação incondicional à arte e um desejo de despojamento de tudo, inclusive da arte. Se se for examinar outros movimentos e autores, encontrar-se-ão conflitos semelhantes. Declarar-se fiel à arte não significa ser um bom poeta, ao contrário do fiel religioso. Logo, o ato de recusa da arte, feito num poema, nada deve significar como critério de juízo estético; antes, deve ser interpretado como mais um gesto de negatividade da poesia moderna.

Nesse sentido, o conflito do poeta diante da vida, à qual a poesia pertence, por ser feito com grande ganho formal e vitalizante para a poesia, é sinal de que sua obra expõe conflitos existenciais, e os poemas, enquanto ruínas da guerra do poeta consigo mesmo, são joias para





um leitor que não busca poemas que fazem propaganda de poesia, mas poemas que buscam o máximo de poesia – e o máximo de poesia se dá na combinação do enfrentamento de dilemas existenciais com a solução de dilemas formais.

Por isso, no poema concreto “Luz”, as palavras “quero sangue, sangue de ouro”, ou “bosta”, “porra”, “corpo”, são substituídas, de verso em verso, somente por “ouro”, até que o último verso seja simplesmente “ouro ouro ouro ouro” (p. 57). Isso quer dizer que o livro oferece um leque variado de experimentações formais, bem mais inovadoras do que os livros anteriores (que já o eram), ao mesmo tempo que radicaliza seu desejo de antiarte, do ponto de vista místico. Por conseguinte, devemos constatar que o poeta, nesse livro, intensifica sua poesia, em termos experimentais, existenciais e qualitativos, na mesma medida em que a nega em prol de uma busca mística. Em outras palavras: a mística não se mostra, aqui, uma fuga da modernidade poética; pelo contrário, ela a intensifica, o que, em termos de história da poesia moderna, só é aparentemente paradoxal. O anseio místico, já na literatura religiosa tradicional, devocional, era visto por Adorno e Scholem como um sinal de secularização. Eckhart e São João da Cruz são avançados pensadores e escritores, ápices de sua época. Depois, nascem a poesia moderna e a teoria da modernidade, com Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Nerval e Mallarmé; todos esses nomes eram profundos apreciadores dos grandes místicos (entre outras coisas, porque





estes eram grandes escritores, repito) e não só devem imensamente a eles, como podem ser considerados os introdutores de uma mística secularizada. Se a própria mística era um fenômeno de secularização e avanço emancipatório da religião, a poesia moderna pode ser considerada uma secularização da mística no terreno estético, isto é, um novo modo de mística, uma mística moderna, adaptada aos novos tempos e destacada de dogmas e doutrinas.

Portanto, a radicalização da mística, que sempre esteve presente na trajetória de Renato, acompanhou a radicalização de seu potencial inovador, em vez de ser um sinal de decadência. Não há, então, como empregar uma oposição entre busca espiritual e busca artística, porque a primeira está fortalecendo a segunda. E, repito, isso não deve espantar, pois esse foi o caso não só de poetas não religiosos, como os nomes citados, mas também de dois dos maiores nomes da literatura brasileira, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, e de escritores religiosos, como Murilo Mendes e Jorge de Lima.

Dito isso, então Renato não seria tão inovador, nesse sentido? Tampouco é o caso. Renato, ao ser um poeta que coloca tal questão em primeiro plano, esclarece melhor, ao radicalizar, aquilo que acontece nos outros de modo mais ou menos obscuro.

A arte é o espaço privilegiado, um dos únicos e talvez o principal, de expressão da subjetividade no mundo moderno. As religiões, na medida em que se tornam instituições de



controle da subjetividade e proteção diante da orfandade do sujeito, empobrecem o potencial questionador e crítico; logo, o desenvolvimento da subjetividade. A mística tradicional, ainda que não quisesse (simplesmente porque isso não era sequer concebível na Idade Média) sair das raias da religião, foi um dos principais espaços de surgimento da subjetividade moderna e, especialmente, da *negatividade* filosófica e poética moderna, ao seguir a tradição da teologia negativa, que foi, aliás, uma das primeiras manifestações da mística na Antiguidade. Mas a mística foi sufocada, por um lado, pelo reforço do dogmatismo escolástico e contrarreformista e, por outro, pela ciência, do racionalismo e empirismo ao positivismo, tanto por teólogos (como a maioria dos protestantes do século XIX) e filósofos (como Kant, Comte, entre outros) quanto por psiquiatras. Por isso mesmo, o lugar institucional religioso que havia para a mística foi deslocado, devido a uma série de alterações de dispositivos culturais, para o esoterismo e a arte; especialmente na peculiar combinação dos dois, que ocorreu, no mínimo, desde a Renascença e cresceu no Romantismo, chegando a impregnar quase todo o Simbolismo e as primeiras vanguardas.

No momento em que a antiarte das vanguardas desponta, o paroxismo, sempre ocultado, que havia na mística ficou exposto na arte. E, nesse momento, ficou claro que o ataque à dominação da vida cotidiana feita pela burguesia, empreendido pelas vanguardas, impelidas



pela necessidade da transformação da práxis vital, tornou patente um problema existencial que sempre foi o dos ascetas místicos, em sua oposição aos valores mundanos. *A misantropia ou a boemia de diferentes artistas são, igualmente, herdeiras da ascese mística.* Por mais paradoxal que isso soe, tanto exemplos mais evidentes de ascese, como Flaubert e Mallarmé, quanto os *beatniks* mais imersos na coletividade contracultural comungam do mesmo esforço prático, constante, obstinado, por uma vida inteiramente diferente da imposta pela mentalidade dominante burguesa. O mesmo esforço de simultânea negação e expansão da linguagem, de um lado, e negação e transformação da vida prática, de outro, acompanhou os místicos tradicionais e a história dos artistas modernos.

Só assim podemos entender um poema como “Dejetos”, que constata a dependência que o homem tem da linguagem: “O homem pensa, fala, e se é *algol* é pela palavra”, mas quer desprender-se dela – “Mas O SOLTO é mudo”. A poesia é um “*esforço de linguagem*” que quer saltar para fora de seu domínio: “Salto/ da linguagem:/ não falo.// Como o fogo deixa cinzas,/ deixo estes versos.// A poesia: dejetos” (p. 51). Logo, a poesia é o lugar de *tomar impulso*, o fogo abrasador, e supostamente seria, depois do salto, inútil, viraria cinza. O poeta, nesse livro, não quer outra coisa da poesia. Contudo, não só pelo fato de Renato ter escrito e continuar produzindo muita poesia e arte, mas também pelo fato de o livro ter sido publicado, a



negação da poesia, se a lermos como um desejo de abandono empírico dela, não ocorre. É mais performática do que real. No entanto, seu gesto aponta um desejo do real: é a poesia que está mais próxima de tudo; porém, também ela não é o real. Essa impaciência com toda mediação que não leva, imediatamente, à realização mística lembra a queixa da amada, a “alma”, ao esposo, Cristo, no *Cântico espiritual*, de São João da Cruz: “Não queiras enviar-me/ Mais mensageiro algum,/ Que não sabem dizer-me o que desejo” (1960, p. 48). De nada vale “entretê-la com outras quaisquer notícias e comunicações Suas, nem com visos de Sua excelência, porque servem mais para aumentar-lhe a dor e as ânsias, do que para satisfazer-lhe a vontade e desejo”. A amada não mais quer mediações, quer a presença imediata do esposo: “Esta vontade não se contenta e satisfaz com coisa alguma menos do que Sua vista e presença” (p. 49).

A poesia prepara, instiga, antecipa a realização, é a melhor mensageira e mediadora, mas não é a presença divina. E, se houver experiência mística, nada resta à poesia senão retirar-se, em estado de cinza. Georges Bataille, em *A experiência interior*, formula a questão com precisão: “O extremo está alhures. [...] Ele não é nunca literatura. Se a poesia o exprime, ele é distinto disto: ao ponto de não ser poético, pois, se a poesia o tem por objeto, ela não o atinge. Quando o extremo está lá, os meios que servem para atingi-lo não estão mais lá” (1992, p. 56).



Não se trata de uma depreciação da poesia. O desejo de experiência do absoluto é genuinamente poético, e a poesia deve reconhecer seus limites, diante do próprio desejo. Porém, ainda quando ela não deveria estar lá, ela, por incrível que pareça, está.

Júbilo

Eu não sei de nada
Eu não consigo me lembrar
de nada

(era tudo memória)

p. 41

Aqui se está não no momento anterior à experiência, mas no posterior. E a única coisa que ele diz é que não só não há nada a ser dito, nada pode ser sequer lembrado. Porém, como já se passou, o que ocorreu “era memória”, que se foi. O júbilo não se deixa dizer, nem ser lembrado. Ainda assim, o título do poema *indica*, é um dêitico daquilo que tanto se ansiou e que ocorreu. Em suma, quando a poesia não prepara a experiência, ela a aponta: ali algo se passou. Ela rodeia o acontecimento, seja para impulsionar sua vinda, seja para registrar sua saída.

A vida cotidiana do homem mediano é insensível, fechada para o contato com o real. No poema “Cego, surdo e mudo”, bem como no poema a seguir, o desejo de cegar-se para o



marasmo, de modo a ver o vazio, expõe a negatividade constitutiva dessa mística poética.

Olho

De repente,
no meio do shopping
o impulso natural,
o súbito desejo
de ficar cego.

p. 37

Assim como no primeiro poema de *Asa* (1999, p. 11), temos mais uma demonstração de *insight* espiritual dentro do shopping. Semelhante ao desejo de “ser a falta da perna” da mendiga amputada do poema de *Aura* (1997, p. 37), aqui se confessa que, repentinamente, o lugar público que mais depende da visão, para exibir seus produtos comerciais, além do ambiente agradável, limpo e a gente rica e bonita, instiga um “impulso natural” do poeta a ficar cego. O título diz, paradoxalmente, que o desejo é de ver o invisível, experimentar o não vivido.

Em vez da realidade domesticada do shopping, na parte chamada “O mundo iluminado”, os poemas “Data 2”, “Data 3” e “Outra data” reforçam, bem mais que em *Asa*, a tendência de produzir um erotismo escatológico; e comprovam o fato de a relação da poesia com dejetos ser bastante concreta.



No *Asa*, o poema “Sopro” demonstrava a dialética do corpo e do espírito, como um corpo morto cuja vida só existia em seu sopro (1999, p. 61). Esse motivo se repete neste poema:

Oco

eu não sou o corpo físico;
sou o ar que respiro?

2005, p. 39

Vale ainda cotejar com esse trecho de *Passeio*:

Sou metade vazio
e oco no meio
(a melhor parte de mim mesmo
onde sou mais inteiro).

2000, pp. 35-6

A melhor parte do eu poético, onde ele é mais inteiro, onde se encontra vida, é o “oco” por onde o ar circula, o vazio por onde o fluxo de ar anima o corpo. O eu é vazio de matéria e pleno de um vazio espiritual por onde passa a respiração do eu. A respiração do eu, o que o faz viver, é feita de questões poéticas, de fluxo de linguagem atravessando o vazio da identidade, que se debate entre a impossibilidade de realização da vida comum e a vaga possibilidade da existência incomum.





Todavia, o que se deve sublinhar em *Ímpar* é que Renato desdobra a dialética entre vida e morte, que tinha se explicitado em *Asa* (nos poemas em que o corpo vivo já sempre está morto e o corpo morto no pássaro na rua contém algo insuportável; 1999, p. 63), atravessado especialmente a melancolia de *Passeio*, até chegar, nesse livro, a uma certeza maior de que se busca a verdadeira vida somente na morte.

Tudo em volta lembra a morte.

p. 43

A vida não vale a pena ser vivida. A vida não é. A Morte vale a pena ser vivida; a Morte, que mora dentro, agora – *cons-tan-te-pul-sar-de-êx-ta-se*. Não existe nada, lugar nenhum, pessoa alguma, que de fato exista.

p. 69

A “anacorese” dos primeiros ascetas cristãos, como Evágrio, é “exercício da morte e fuga do corpo”, antecedido pelo Platão de *Fédon* e pelos estoicos, mas cuja base neotestamentária é Paulo (*Rom* 6, 8). Esse exercício atravessa Clemente de Alexandria, Gregório de Naziano (“fazer de nossa vida um exercício da morte”) e vai ainda desaguar em Máximo, o Confessor (Pontique, 1971, pp. 546-7, 620-1). É impressionante encontrar certa retomada moderna dessa tradição, que, em Renato, é mais influenciada pelo xivaísmo, num livro tão





contemporâneo. Embora estejamos acostumados a lembrar a crítica de Nietzsche diante desse tipo de ascese (negação cristã da afirmação da vida, do corpo etc.), é patente, no livro, a busca de uma vitalidade que a mundanidade e a corporalidade usualmente estabelecidas como libertadoras, mas muito controladas pela ideologia do mercado, não dão conta.

Seja pela via de uma boemia contracultural (como no caso dos *beatniks*, do Roberto Piva etc.), seja pela recusa do poeta misantropo (Fernando Pessoa, Leonardo Fróes etc.), há o desejo de um “alhures” diante do sorriso falso do modelo de propaganda e do vendedor dos shoppings. Encontrar a morte que “mora dentro” equivale a resgatar a pulsação vital e a unidade perdida, que suprime a existência das particularidades.

Viver poeticamente, para Renato, é exercitar-se numa morte da mera existência que trará a verdadeira vida: fresca, nova, onde se encontra o paraíso oculto. O livro demonstra até, para surpresa de quem pensa que poetas avançados não buscam elementos ascéticos, uma propensão à castidade (pp. 13 e 25), que, no entanto, contrasta com o erotismo grotesco da quinta parte. Ainda assim, não é esse sinal evidente de renúncia que importa (e que, nos romances de Renato, será negado, ao evidenciar um mergulho na sexualidade), que nos faz afirmar que a poética de Renato produz uma ascese mística moderna. Sua ascese se evidencia não por jejum ou castidade; antes, por uma nega-





ção do modo de vida dominante e um esforço prático intenso de exercitar a morte do mundo, que é regido por valores estatutários e por uma percepção embotada do real. Ele reinventa a ascese e a mística a partir da autonomia da arte, assim como direciona a arte para uma busca mística. Em suma: arte e mística saem, aqui, reciprocamente modificadas uma pela outra, ao enfrentar problemas modernos.

Se em *Passeio* Renato abandonou a concisão dos poemas curtos a favor de uma deambulação pelo Rio, expondo tanto seu prazer pela beleza da cidade quanto o *spleen* metropolitano, bem como explorou mais seus dilemas e sua história de vida, cujo excesso desagradou alguns, em *Ímpar* houve a descoberta de outro modo de concisão. Os poemas curtos não obedecem mais a uma só disposição. Cada parte do livro propõe diferentes formatos: alguns poemas terminam com uma palavra em caixa-alta e exclamação (especialmente da segunda parte, “Findo amor”); outros são bem curtos, praticamente haicais; outros, ainda, são poemas em prosa curtos; há também os poemas em prosa longos; alguns são experimentos concretos; outros, perversões, ou pequenas grandes ideias curiosas, sugestões de narrativas, ou mesmo, em “Serviço de utilidade pública”, reprodução de uma parte dos classificados do jornal *O Globo*, com o arrolamento de nomes de diversas pessoas desaparecidas (p. 79).

Logo, *Ímpar* retoma a concisão com a qual *Passeio* rompeu, mas sai do modelo estabelecido





pelos outros livros. Ao contrário da distensão e dispersão de *Passeio*, *Ímpar* é todo planejado (a primeira parte chama-se “Plano de desaparecimento”) para servir ao exercício de despreendimento. A orientação mística precisa de *Ímpar* está muito próxima de *Leaves of paradise*, mas revela um ganho de intensidade existencial ainda maior do que todos os outros livros. O desejo de morrer para o mundo e renascer com outra percepção da realidade é ainda mais extremo. Se *Ímpar* introduz um poeta ao mesmo tempo muito direcionado em sua busca espiritual e livre para os mais variados experimentos, o que dá uma forte coerência ao aparente caos, essa nova liberdade formal do autor prepara a vinda do livro seguinte, *Noiva*, que é todo um experimento único, um *poema performático*.

Noiva

O livro se define pelo nome de uma de suas partes: “estilhaços” (2008, p. 29). *Noiva* assimila erros gramaticais da língua falada, abreviaturas da escrita informal (p. 30, “pq”), com o claro objetivo de se distanciar da ideia de uma linguagem literária. Mas é claro que assim o faz sempre por meio da linguagem, sendo, mais uma vez, literatura. Se *Ímpar* se aventura na visualidade, assimilando experimentos concretos, *Noiva* difunde ainda mais variações gráficas com a diversidade das vozes dialógicas. Ao contrário do registro culto e do cultivo da linguagem que asseguraria a correção, o que interessa é a perda da linguagem, sacrificando por





isso qualquer rastro de artesanato e cuidado da escrita para ganhar algo de imediação da experiência. A estratégia de Renato é, então, servir-se de um aparente desprezo pelo cultivo da linguagem literária para ganhar a experiência que advém da elaboração obsessiva de determinado foco não livresco. Parece Romantismo, poesia beat ou marginal? Se for o caso, vale lembrar um recado muito lúcido de Sergio Cohn: “Ao contrário do que disse Leminski, a poesia beat foi marcada por uma intensa reflexão sobre a literatura e o fazer poético. Que essa reflexão esteja associada a um pensamento político e existencial só a torna mais vigorosa” (apud McClure, 2005, p. 8). Guardadas todas as diferenças, a declaração se encaixa perfeitamente ao caso de Renato.

Armando Freitas Filho, um dos poetas vivos mais consagrados hoje, luta dramaticamente em sua prática poética com a linguagem, possui uma escrita plena de conflito entre o cuidado extremo e o descontrole, ao contrário do relaxamento da geração marginal (Losso, 2002, p. 19). Ele se abre a várias influências e vozes estilísticas distintas ao longo da obra, mas o que prepondera sempre é não um rigor, mas uma mania obsessiva pelo aprimoramento do poema totalmente ligada a um desespero existencial de medo do descontrole. Ainda assim, bem ao contrário de João Cabral de Melo Neto, Armando, paradoxalmente, enfrenta o descontrole desejando-o como a própria finalidade de sua obsessão artesanal. Por isso, há extrema vitalidade em





Armando, aliada a uma resolução estética que vê no trabalho infundável do “rascunho” e dos “cortes” não um modelo de policiamento estilístico, antes o espaço para uma ascese doentia, que perverte a ourivesaria dando a ela as qualidades extremas da experiência-limite.

No entanto, *Noiva* seria uma alteridade ainda não imaginada dos dois (Armando e a geração marginal): desespero e desejo extremo da experiência de abandono total da linguagem por meio do “descuido calculado” com a mesma; destruição da linguagem do eu. Trata-se de um verdadeiro *descuido ascético*, lá onde se dá a ascese propriamente dita: na cotidianidade diária, no desenrolar do tempo vivido.

Tenho sido meticulosamente destruído.

p. 34

Mas estou me esforçando muito, profissionalizando meu silêncio.

p. 39

O princípio do sistemático desregramento de todos os sentidos de Rimbaud está atualizado numa nova configuração dialética do que poderíamos chamar de *ascese delirante moderna*. Esse desleixo a um só tempo aparente e real, na fronteira entre a aparência e a realidade do descaso que resulta em estilhaço, leva a duas consequências.





A primeira é estilística e sociocultural: a poesia sai enriquecida de se aventurar em mares “não literários”, o que é uma estratégia da poesia pós-moderna. Lembro Francisco Alvim e Chacal como casos paradigmáticos. Em seu caso específico, a abertura para o mundo não literário não se dá por um interesse em se jogar nas margens da sociedade (na boemia, no povo, ou algo semelhante); essa abertura serve especificamente para seu ideal ascético de chegar a uma iluminação mística. É uma subversão feita ao mundo beletrístico apenas para unir em dissonância a prática literária e um corpo a ela estranho. Ligada a isso está a despersonalização por meio mesmo do corpo, corpo como alteridade da linguagem, que procura a linguagem do corpo – “o corpo é a linguagem” (p. 50) – com o intuito de finalmente abandonar todos, tudo, qualquer coisa: linguagem, coloquialismo, corpo, vida. Por isso, mantém-se a linguagem a distância: “É preciso que a linguagem não agarre” (p. 23).

A segunda consequência é a do plano psicológico. O livro está pleno de conflitos, é um verdadeiro processo psicanalítico, uma pletoira de forças agitadas, inquietas, irritadiças do mundo interior. A busca da iluminação não se dá por uma negação dos conflitos humanos, mas por uma operação poética de escancarar tais conflitos diante do desejo absoluto que poria fim a todos eles. Mesmo assim, não deixa de haver uma decepção com a própria ansiedade e um ideal ascético de mais serenidade:





É como se meu amor, histérico e aflito, não conseguisse assentar-se, colocar-se em algo humilde, feito com afinco, e essa incapacidade criasse agitação e ansiedade. Aprender a amar todas as coisas que se apresentam sem julgamento de valor; me doar a cada situação: colocar os dois pés no chão.

p. 38

O tom do trecho é de aconselhamento (verbos no infinitivo que pressupõem imperativos categóricos), regras de conduta escritas para si mesmo, típicas de uma verdadeira escrita de si que almeja a tentativa de reconstruir o eu para alcançar um estado psicológico desejável.

Contudo, essa interioridade dada e escancarada em sua superfície não é a de um aspirante a semideus cheio de problemas ou, em outras palavras, um neurótico megalomaniaco: por causa desse alto grau de investimento nos conflitos pessoais, dessa aposta no cerne do jogo psicológico, a busca do estado bem-aventurado encontra resultados estéticos dos mais bem-aventurados, sem dúvida porque o desejo místico do poeta sinaliza algo que ainda não foi bem pensado pela própria psicanálise (apesar das poucas, mas decisivas palavras de Lacan a respeito) e que está ligado ao valor teórico, filosófico e ontológico da mística. Por isso, o livro é um verdadeiro testemunho poético forte e fiel do valor, da pertinência e da necessidade da questão da mística para a reflexão estética e teórica.



Assim, o grande emaranhado de conflitos psicológicos não perde em nenhum momento seu objetivo místico: o laboratório vital da ascese do poeta é o de uma alma com a clara e sedenta busca do *desejo de absoluto*, que não advém de outra coisa senão o *desejo absoluto*. Essa psicologia toda se explica pelo fato de o livro ser uma espécie de diário difuso, mais disperso que a própria natureza do diário por ser poético, mas é diário por ser um registro da ascese, e é poesia por ser já um gozo místico-estético que quer tocar no absoluto. A inserção da forma do diário (mesmo que sem datas) num livro de poemas tem vários precursores; cito apenas o caso recente de *Fio terra*, de Armando Freitas Filho (que, na primeira parte da obra, subdivide um poema longo com datas).

O que parece indicar a singularidade desse livro, nesse sentido, é o fato de ele jogar com a ligação tradicional entre diário e mística num contexto pós-moderno, passando da idade da psicanálise, da tevê, para encarnar sua contemporaneidade com a internet. A necessidade de recolhimento da arte aurática (Benjamin, 1987, p. 193) e também da busca mística, contraposta à exibição na era da reproduzibilidade técnica, precisa se mutilar numa espécie de espetacularização de sua interioridade; daí o subtítulo do livro, *poema performático*. Se isso já foi iniciado nas *Confissões* de Rousseau, e de lá para cá atravessamos o Romantismo e todas as espécies de anti e pós-Romantismo, na arte e na indústria cultural, Renato nos mostra mais



um avanço: fazer da busca mística uma performance poética da interioridade por meio de uma refração do eu lírico em diversas atitudes do “protagonista” no mundo (conversas, opiniões, situações, paqueras etc.). A fragmentação do poema ao se fazer diário e do diário ao se fazer poema está, portanto, bem marcada pela dispersão da voz lírica na era da internet. Penso, então, que esse livro é mais representativo da relação entre a poesia e a interação online hoje do que muitos dos autores que tematizam o mundo virtual ou até exibem e-mail no livro, mas não incorporaram formalmente suas mais desconcertantes consequências.

A subdivisão do livro em pequenas partes, com títulos que formam uma coerência recíproca, expressa as questões levantadas (imagens do sublime natural: “oceano”, “azul”, “irisar”; simbólica da mística: “chamas”, “Abgrund”, “hosana”, “santo”; relação entre interioridade e exterioridade: “o outro”, “Re-nato”, “pessoa”). As palavras ligadas à esfera do belo – “flores”, “beija-flor”, “abelhas” – aparecem para ser maculadas pela anomalia ou pelo grotesco, cujo contraste já iniciara nos outros livros e ganhou destaque especial em *Ímpar*: “Há flores que desabrocham no outono, no inverno” (p. 24), “*Ele viu um beija-flor enroscado numa teia de aranha*” (p. 11), “Eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas, quer ver?” (p. 10).

A subversão do belo está sempre ligada ao enfrentamento da morte, sendo mais um lado do aberrante, ou seja, do performático. De





qualquer forma, a subdivisão em partes confunde o leitor com a seguinte alternativa: tais partes seriam poemas ou o livro inteiro seria um poema (épico-trágico?) subdividido em partes? A última hipótese parece ser a mais provável, por causa do subtítulo. *Noiva* é o livro épico de Renato. Nesse caso, haveria muito que dizer do fato de o livro ser uma epopeia performática de um místico pós-moderno exibindo seus dramas psicológicos e vida estilhaçada pelas diversas falas, reflexões, situações, devaneios e aspirações. Até no nível meramente gráfico isso fica bem claro: os versos ou pequenos trechos de prosa aparecem *mallarmianamente* ora alinhados à esquerda, ora centralizados, ora em itálico, ora entre colchetes; palavras em negrito salpicam aqui e ali, em caixa-alta etc. A liberdade de variação formal alcançada em *Ímpar* foi exaltada em *Noiva*; no entanto, se em *Ímpar* cada poema contrasta com o outro, pois ainda há poemas curtos se diferenciando entre si, as partes de *Noiva* obedecem a um mesmo padrão, a uma mesma soltura gráfica, de modo que tal liberação resultou num novo estabelecimento formal.

Essa diversidade gráfica exuberante cria um efeito estético que associa ao frenesi de diversas vozes da peça eletroacústica *Hymnen*, de Stockhausen, de 1966-1967. Foi essa composição que influenciou a famosa “Revolution 9” do *White album* (de novembro de 1968), dos Beatles, a música mais vanguardista do quarteto, que, por sua vez, influenciou uma série de experimentos eletroacústicos no psicodelismo





inglês e no tropicalismo brasileiro (lembro os discos mais experimentais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Walter Franco; todos resolveram criar sua “Revolution 9”).

Noiva é uma epopeia eletroacústica de *diversas vozes do eu e do “outro” lírico* gravadas, decompostas, modificadas, *mixadas* com a performance gráfica e psicológica.

Curiosamente, tal performance verbal se harmoniza muito bem com o lado exibicionista do místico e do asceta tradicional, cheio de estigmas, histerias e somatizações (Certeau, 2005, pp. 328-9); nele já está presente a ambiguidade entre recolhimento e exibição. Vale lembrar que, ao contrário dos gurus mais aproveitadores, os melhores exemplos de místicos não tornam sua exibição uma diminuição da qualidade do trabalho de sua interioridade, assim como Rousseau, ao exibir sua história e seus segredos íntimos, exteriorizou a vida narrada para melhor refletir sobre si mesmo com seu “cogito sensível” (Dünne, 2003, pp. 135-6). Em outras palavras, se há um traço bem moderno do sujeito, é a exibição de sua interioridade e todas as suas implicações ascéticas; logo, a exteriorização da interioridade no escritor moderno não é outra coisa senão *uma ascese da interioridade performatizada*. Renato nos ajuda a entender isso ao dar um passo adiante: performatizar a busca mística num discurso dispersivo que incorpora o estado da linguagem na era virtual.

Essa dispersão é um modo de aniquilação do eu ao exibi-lo. Porém, toda essa frag-



mentação tem um propósito: tocar o absoluto com a experiência; há até mesmo um desejo de tornar-se deus ao expandir a interioridade através da exteriorização da escrita. Se esse “absoluto” soa para muitos (talvez aqueles que não foram “iniciados” no labirinto da questão da mística) “metafísico”, “idealista”, Renato responde:

Esse é o diário de um suicida.

Eu sou a cor dourada.

Invente um projeto doido para sua vida:

Gigantesco, Insensato.

p. 52

As megalomaniias e perversões não fazem o papel de fixações; antes, contribuem para a operação de autoaniquilação do eu. Nada mais estranho à psicanálise, mas somente esclarecido através dela *abandonando-a*: que o masoquismo seja intencionalmente um exercício ascético de autoaniquilação do eu para propósitos místicos.

Eu sou uma pessoa que se esquarteja.

p. 45

Eu te mando pelo correio um grande coração de chocolate, para você devorar de olhos fechados, como se fosse o meu próprio coração apaixonado.



*[depois me manda de volta,
num potinho,
o resultado do meu amor no seu sistema digestivo]*

p. 49

Há muito que pensar dessa regressão anal e oral, dessa afirmação do abjeto fecal ou do cadáver (estética do escândalo e do terror tanto recalçada quanto escancarada na indústria cultural): Renato é um místico na idade da psicanálise e do cinema, da pós-modernidade, do individualismo, da domesticação e psicologização do indivíduo. Se Bataille, Musil e Benjamin contêm aspectos místicos no âmago da teorização da modernidade e da prática do Modernismo, Renato está já num estágio mais avançado, pós-industrial, do mundo individualista, psicopatológico, e, por isso, encena em sua própria vida o teatro trágico, ou melhor, o cinema da psicanálise, mas o usa e abusa (perversamente?) para seus propósitos místicos. Na idade da psicanálise, o poeta possui um potencial de relativa superação do teatro perverso por meio do mesmo, ou seja, nosso poeta nos instiga a uma espécie de autossuperação da metapsicologia jogando com suas próprias cartas. Nesse sentido, o super-homem de Nietzsche, assumindo divinamente os limites do homem, está mais próximo da ascese poética aqui analisada do que o analisando deitado no divã, precisamente porque Nietzsche, com seus arrebatamentos dionisíacos (1954, p. 25; penso especialmen-





te na “embriagadora realidade”, *rauschvolle Wirklichkeit*, dionisíaca do “sentimento de união místico”, *eine mystische Einheitsempfindung*, com vistas a “aniquilar”, *vernichten*, o sujeito), está mais próximo dos místicos do que as poucas referências ao sentimento oceânico de Freud.

A claridade e a contundência do desejo absoluto se distinguem assim de qualquer outro conflito psicológico que eu conheça, de todos os que são, justamente, *analysáveis*, porque todos estão dispersos em sua própria nebulosidade, fixados num ou noutro sintoma e ligados a uma psicopatologia. O seu, ao contrário, está clara e propositalmente se estilhaçando para chegar ao gozo iluminado, à chama. Por isso, repete-se tanto o desejo de se ser o que se é, lembrando, mais uma vez, Nietzsche. Destruir o eu para fazê-lo renascer “autêntico”, em jargão heideggeriano, é o destino próprio desse ser-para-a-morte. Mas esses filósofos não nos ajudariam a pensar a relação desse eu com Deus, quando só Deus ou a mulher divina tornam o eu lírico ser quem é: “*Ajudai-me, Senhor, ajudai-me a ser quem eu sou*” (p. 34). O individualismo e a solidão secular estão aqui explicitamente rezando para um deus indefinido pós-secular, tão indefinido quanto o eu, e no qual o eu tenta reconhecer seu ser.

Claro que o sucesso do empreendimento ascético é posto em dúvida, está sempre se colocando em forma de pergunta: “*Saberei renascer em vida?*” (p. 33). Isso não ocorre porque tal





sucesso não seja possível (pois não é o crítico quem vai decidir isso); antes, porque, por mais malabarismo literário que se faça para captar o não literário, a linguagem não pode afirmar esse lugar, declarar-se nesse lugar: o meio é a mensagem, e por meio da linguagem a experiência mística absoluta, aquela que vai fazer da vida algo mais próximo da morte, só pode ser inquirida.

De vez em quando paro de escrever, com vontade de morrer.

p. 33

Assim, o poeta é sádico com a linguagem e, portanto, consigo mesmo: masquista ou, no limite, suicida.

A dialética de vida e morte, já presente nos outros livros do autor, assim como toda a imagética da chama, luz, ideia de esvaziamento e autodistanciamento, encontra o empreendimento de dispersão das vozes.

Eu poderia ser facilmente qualquer pessoa.

Por acaso eu sou eu.

p. 33

A pluralidade sem fim das vozes multiplica personagens indefinidos de si mesmo. O eu poético, assim, ensaia o contorno de um





personagem, mas já o abandona no fluxo dos pedaços de versos-frases. A variedade gráfica e posicional dos trechos joga com essa indefinição. Certa obscuridade serve à busca ascética: tal estratégia é corrente na tradição da literatura moderna (o que mostra que ela não se esgota e, talvez, esteja ainda no início de seus frutos) e, sem dúvida, o resultado estético é único, singular e, mais uma vez, na literatura moderna, decisivo. Mas o texto se torna mais compreensível – e espantoso – em suas reincidências, como é comum em livros de poesia; por isso, Renato não chega a ser hermético, nem nesse livro. Quando se reconstrói o todo, vê-se que a parte serve a ele. Logo, a dispersão é função do todo, e o todo aqui é sempre a busca ascética de uma experiência ou revelação mística que supere o vazio do mundo por meio do reconhecimento radical do mesmo. Então, a estruturação formal é bem coerente com o propósito ascético.

Essa dispersão, enquanto fratura e abertura generalizada do eu para seus próprios conflitos interiores e, paradoxalmente, para qualquer outra coisa ou pessoa, só encontra sua relativa “redenção” no amor, no ato de “re-ligar-se”; só no amor é possível re-ligar os estilhaços. Mas esse amor mesmo não é, insisto, uma abertura para a vida mundana; é, antes, um trabalho solitário de interiorização e tentativa de superação dos conflitos interiores, é autoaniquilação individual e ascese religiosa da ligação da interioridade com o mundo a distância.





Eu já vivi bastante. Eu já conheci bastante. Agora é necessário que esse oceano exploda em meu peito. O amor – não mais para fora, mas para dentro.

p. 39

Repete-se, aqui, o *tópos* do cansaço com o já vivido, já conhecido, o anseio para algo fora do mundo, introduzido no poema “Alhures”, de *Ímpar*. Na mística cristã, ele é corrente. No *Cântico espiritual*, de São João da Cruz, a alma suplica a Deus: “Extingue os meus anseios,/ Porque ninguém os pode desfazer”; isso significa, então: “como é verdade que Deus está bem prestes a consolar uma alma e satisfazer suas necessidades, quando ela não acha contentamento nem pretende consolo algum fora d’Ele” (Cruz, 1960, pp. 62-3). Só o amor divino deve ser desejado, só ele pode explodir o eu. Logo, o eu morre para o mundo e para si mesmo, e renasce, verdadeiramente satisfeito, junto ao vazio divino.

A semelhança com a ascese cristã é gritante, mas pode ser enganadora: a radicalidade do místico é um fenômeno genuinamente cristão na tradição ocidental, mas, ainda assim, marginal (Certeau, 1982, p. 115; Scholem, 1973, p. 20). Lembro que boa parte dos místicos cristãos são mulheres com delírios visionários, sempre vistas com receio pelo patriarcalismo eclesástico. Se, nos princípios medievais da mística cristã, ascese e mística eram indissociáveis, a reação escolástica e institucional à mís-





tica foi separando uma coisa da outra, até que a mística quase se extinguisse dentro da Igreja, sobrevivendo nos esoterismos marginais, e a ascese, sem a mística, se tornasse um instrumento de controle disciplinar do clero sobre o povo. Quando Nietzsche simpatiza com a mística (explícita ou implicitamente) e critica o ideal ascético, ele está mais influenciado pelo que a ascese virou em seu tempo (instrumento do puritanismo) do que cômico do que a ascese de fato foi na Antiguidade tardia e na Idade Média. Por isso, as mulheres que introduziram a fase mais frutífera da mística no Ocidente, no final da Idade Média, eram monjas que já praticavam uma tradição de ascese que tinha se iniciado no século IV.

Daí a onipresença e onipotência feminina do livro, a necessidade de tornar-se mulher, o mergulho no jogo de vozes psicológicas ora encenando uma mulher no interior do homem (à moda da *anima* de Jung), ora reduplicando a mulher do eu poético com a mulher interior (o que já poderia ser visto como uma paródia perversa de Jung), além das relações com mulheres do mundo. Tais relações, contudo, só podem se dar em “espírito”, em mortificação e negação do ato sexual concreto, o qual não é permitido nessa ascese, que, nesse ponto, parece ser bem tradicional, e curiosamente prova ser hoje esteticamente possível, apesar de tantas e tantas odes ao sexo explícito na poesia atual (boa parte de qualidade duvidosa) e na indústria cultural pós-moderna, com as quais





a perversão instrumentalizada de Renato joga meticulosamente.

Amor divino: castidade absoluta.

p. 38

Sou um homem casto e uma mulher devassa.

p. 50

De qualquer modo, a variedade e indefinição de vozes expõem ou sugerem relações, identificações, distanciamentos e transferências potencialmente infinitos.

Eu sou o homem e eu sou a mulher.

p. 38

Ainda mais radical que a abertura para o coloquial e não literário é o procedimento de introduzir textos de outras pessoas (conflitos psicológicos de amigas, amigos poetas, teóricos como eu, Eduardo Losso, falando do próprio Renato etc.) em seu livro. Não se trata de um caos total. Pelo contrário. O livro nos espanta com a coerência dessa operação de simultânea despersonalização e procura de si mesmo por meio dos outros, com a introdução de mais uma subversão conceitual (o que abre ao livro um interesse para as especulações estéticas feitas nas artes visuais) no âmbito da poesia. O procedi-



mento de introduzir textos alheios ao poema do autor certamente tem uma história na poesia, e recentemente, desde o início da década 00, há um fenômeno importante acontecendo na poesia brasileira. Alberto Pucheu, poeta que me parece especialmente antenado nesse sentido, fê-lo no uso de textos de mensagens eletrônicas recebidas pelo autor. Com muita perspicácia artística, Pucheu reconheceu que o que pode se apropriar a partir da correspondência eletrônica poderia também fazer no meio da rua ou de uma reunião de amigos; daí o título de um texto seu ser “Arranjo para mensagens eletrônicas recebidas por mim” (2001, pp. 24-5); outro, “Arranjo para conversas transeuntes” (pp. 26-9); e, enfim, “Arranjo para sala de conversas” (pp. 29-33). Pucheu conseguiu primeiro, desse modo, extrair do impacto da escrita virtual, que revitalizou a própria prática da escrita para além da gramática e do bom estilo, um novo modo de observar a linguagem coloquial estética e filosoficamente. Na poética do autor, trata-se de um aspecto importante da abertura do poeta – o “literato” – ao mundo, especificamente o mundo metropolitano. Claudia Roquette-Pinto, outra poeta crucial nesse contexto, revela os novos sinais na orelha do *Noiva*:

[...] aponta radicalmente uma direção em que estamos, muitos de nós, nos enveredando: rumo a uma dissolução entre as fronteiras da prosa e poesia; a apropriação, meio esquizofrênica, do discurso alheio



[...] e nesse sentido [...] *Noiva* é um livro extremamente contemporâneo.

Em 2001, Pucheu parece ser, por conseguinte, o claro precursor desse processo que está culminando no *Noiva* e que promete novos frutos, provavelmente da própria Claudia Roquette-Pinto. Francisco Bosco, em sua coluna da *Cult* sobre o livro, referiu-se especialmente a esse ponto, contrapondo-o ao neoparnasianismo encarnado por Carlito Azevedo na geração dos anos 90, e considera que a contemporaneidade de Renato consiste em associar a nova distensão da linguagem na poesia com o suposto arcaísmo da mística, que, paradoxalmente, legitima sua própria atualidade.

Renato, com esse procedimento, encontra em sua poética atual do estilhaço uma coerência *estética e ascética*, não permitindo o coloquialismo cair no relativismo e na arbitrariedade, pois ele se mantém sempre em tensão com o drama da busca existencial.

Espetáculo do desejo místico pelo absoluto temperado de perversões e alimentado com conflitos sem fim, o livro de Renato talvez seja irônico sem querê-lo: mas quem disse que a mística não pode ser irônica? Sua autoironia (toda ironia forte é autoirônica, nunca meramente irônica com o outro) ironiza quem pensa ser a mística um mero fenômeno regressivo que se resume em livros de nova era. A mística é filosófica, psicanalítica e ontologicamente rica e poderosa; pode se atualizar das mais diversas



formas. Uma das formas mais estranhas é justamente o *Noiva*; mas isso não deveria nos espantar: a mística é essencialmente estranha, *freak*, *outsider*, para usar palavras pós-modernas a um fenômeno milenar.

O nome do livro está totalmente ligado à história da mística, não só certamente da indiana, da qual o autor é praticante, mas também da mística cristã ocidental, que é surpreendentemente desconhecida em boa parte dos estudos de modernidade, apesar de ser parte essencial da literatura ocidental e da passagem da teologia para a filosofia moderna. A “noiva” tem como pano de fundo tradicional a ideia da alma enquanto ente simbolicamente feminino que espera a união divina com seu noivo, Jesus, seguindo o modelo do amor cortês da sociedade medieval aplicado à evolução espiritual (Perrin, 2001, pp. 5-7; em Bernardo de Claraval, há uma espécie de “misticismo nupcial”). A referência mais canônica aqui, além do próprio *Cântico dos cânticos* (do qual essa interpretação se tornou tradicional), são os poemas de São João da Cruz, do século XVI (“Cântico espiritual”, “Chama de amor viva”); porém, tal personificação já está presente e desenvolvida antes dele não só por sua contemporânea Teresa d’Ávila, como também por toda uma série de místicas alemãs, como Gertrud von Helfta, Mechthild von Magdeburg, Hildegard von Bingen, e de outras nacionalidades, dos séculos XI-XIII, que influenciaram o místico e teólogo especulativo Meister Eckhart (Hollywood,



2002, pp. 5-10). A fonte desse simbolismo está na interpretação de Orígenes (185-254 d.C.) do *Cântico dos cânticos*, que introduziu a interpretação alegórica da amada sendo a alma e o amante sendo Cristo, o que se tornou a base do monasticismo e, mais tarde, da mística.

Amy Hollywood, uma das maiores teóricas feministas da mística, bem munida da teoria psicanalítica e do pós-estruturalismo, afirma que o cânone eclesiástico e ocidental colocou em relevo os místicos homens, os quais, segundo especialistas atuais, tendem a ser mais abstratos e especulativos e negam explicitamente a sensualidade e sensibilidade enquanto ponto mais elevado da experiência mística. Isso fica claro no pensamento de São João da Cruz (a noite dos sentidos não tolera, no grau mais elevado da hierarquia de contato com o divino, nenhum tipo de visão ou sensação) e Eckhart (o abandono do corpo, do eu, do mundo e, portanto, de qualquer experiência visionária, renunciando até mesmo a ela, para que Deus recompense em dobro o que foi renunciado na herética ideia de o homem esvaziado “tornar-se Deus”). As irmãs místicas, diferentemente, relatariam visões, sensações e tendem a ser mais narrativas. Hollywood argumenta que essa oposição é forjada e que encontramos elementos “femininos” em Eckhart, indubitavelmente influenciado por místicas beguinas, e “masculinos” nas místicas. De qualquer forma, a somatização da experiência feminina era essencialmente subversiva, ainda que estivesse também





se direcionando ao plano espiritual; portanto, ainda está longe de se assemelhar a uma afirmação moderna da sensibilidade.

Com esses dados à mão, parece-me que Renato está mais próximo da suposta mística feminina, mesmo que por aspiração. Contudo, tais dualismos, apesar do esforço de contribuição teórica, são falsos, próprios de muitas teses ainda dicotômicas. A ascese tipicamente moderna de chegar à experiência mística através da sensibilidade e não fora dela é aqui assumida, ainda que para corroborar, no fim das contas, com a renúncia da sensibilidade e da sexualidade. Especialmente interessante se torna a dialética da relação com a sensualidade. Ela não é meramente negada, mas *renunciada sensualmente* (daí a ideia de o autor querer ser, de sua amante ou do chamado “tigre”, não “o homem de sua vida, mas de sua morte”; 2008, p. 37). Trata-se de um desdobramento de São João da Cruz, que seduz o leitor com canções de amor para abrir o caminho da renúncia ao erotismo. *Erotiza-se a renúncia ao erotismo; o texto poético seduz eroticamente o espírito para que renuncie ao corpo* e iguala mortificação da vida sensorial com nascimento da vida espiritual (Cruz, 1960, p. 70; “Assim é que a alma, quando ama, longe de temer a morte, antes a deseja”).

Isso não é uma repulsa ao mundo que termina em ortodoxia; antes, uma necessidade estratégica da ascese diante da onipotência de “Afrodite”. Nesse sentido, a mística de Renato seria bem mais tradicional do que a de Geor-





ges Bataille, por exemplo. O que seria profícuo analisar é que Renato toca aqui na contradição da mística erótica de Bataille, que, por herança nietzschiana e filiação aos poetas malditos franceses, tentou conceber uma mística da perdição, de certa “demonização”, ou sacralização afirmativa da profanação. Ele sustenta a ideia de não desejar a iluminação, negar o projeto e afirmar o puro instante, o que, no entanto, periga tornar a busca espiritual vã, desorientada, perigo que toca em questões éticas. Ainda assim, Bataille é coerente com o desencantamento da mística medieval e a tentativa de sua retomada “ateológica” (1992, p. 30). Não posso desenvolver as razões e a crítica de Bataille, mas é notável que em Renato haja o afastamento de certo ateísmo místico modernista em prol da reaproximação com a ascese tradicional nesse ponto, sem que, entretanto, recaia-se no tradicionalismo; ao contrário, inventa-se uma nova forma de secularização da mística, nova em relação aos seus já desconcertantes precursores recentes.

Escrita de si e perquirição espiritual

A leitura que foi feita, de livro a livro, demonstrou uma série de reincidências. Renato é um poeta que retoma os mesmos temas, num percurso obsessivo: aniquilamento do eu, amor como salvação, anjo caído, mergulho na multidão, registro de viagens, dejetos, mortificação do corpo, renovação da vida através da morte, paixão conflituosa pela arte, exercícios de sol-



tura e esvaziamento, passagem do tempo, mutilação e cegueira etc. Alguns desses assuntos são constantes em muitas obras poéticas, mas foi observado, precisamente, o modo como o poeta os tratou a cada nova publicação. Especialmente interessante é apontar como alguns elementos foram abandonados, outros transformados, outros ainda substituídos.

A oposição entre “desejo louco” e limpeza cristalina da poesia, em *Passagem*, entre corpo e palavra, o neoparnasianismo da primeira parte e o poema em prosa fantástico e experimental da segunda, foi superada na síntese encontrada nos poemas curtos, que reúnem corporalidade e transcendência, instantes cotidianos e reflexões existenciais. Os poemas-cápsula iniciados em *Aura* atravessam *Asa* e *Leaves of paradise*. A fórmula é fraturada e diluída em *Passeio*, em que o autor se propõe a produzir poemas longos. *Ímpar* retoma a concisão, mas não a mesma fórmula: introduz um gosto pela experimentação que estava escondido desde a segunda parte de *Passagem*, “Poemas para Roberta de Medeiros”, e produz um livro surpreendente. Em *Passagem*, a exploração dos abismos existenciais ainda demonstrava resquícios de ingenuidade. Ela foi amadurecendo de *Aura* até *Passeio*, para explodir em *Ímpar* e *Noiva*. *Aura* dá um primeiro passo, já seguro mas ainda inicial (o de querer ir além da mente e o desejo de morrer estão lá); *Asa* introduz mais inquietações diante da morte; *Leaves of paradise* demonstra a urgência do desejo místico pela transformação interior; *Pas-*



seio abre-se à deambulação do mundo exterior; *Ímpar* e *Noiva* aliam primorosamente anseio místico e experimentação artística.

Em *Aura* e *Asa*, prepondera o *anjo caído* como personagem central, que representa o desejo, insatisfeito, da inocência, do ideal artístico de *Passagem*, da plenitude não alcançada, roubada, do sujeito. *Leaves of paradise* foca o poeta como tal diante do “Um”; exhibe um entusiasmo inédito pela plenitude, quase sem necessidade de figurar anjos. *Passeio*, cujo protagonista é o *mendigo*, retoma e amplia o clima predominantemente deprimido de *Asa*, o enjoo diante da mesmice e as reflexões misericordiosas sobre a miséria da condição humana; *Ímpar* e *Noiva* apostam novas fichas numa morte transfiguradora.

Perversões anais e fixações intestinais aparecem em *Asa* (mas com alguma antecipação em *Passagem*), chegam ao ápice cropofílico em *Ímpar* e ainda encontram espaço em *Noiva*. Esse lado negro de Renato será mais explorado no romance *Amarração*, o primeiro de sua Trilogia da Fantasia. De qualquer modo, o autor contrasta e reúne constantemente “urina”, “merda”, “corpo” e “ouro”, de modo que o que poderia ser um mero gesto de escândalo possui, na verdade, um sentido de fundo tão místico quanto nas imagens naturais. Também um pendor memorialista, afeito a lembranças, um balanço do que foi vivido, inicia-se em *Passeio* e encontrará bastante espaço no romance *Caroço*; mas não é somente um retorno melodramático





ao passado, senão um modo de refletir sobre a passagem do tempo e o questionamento da identidade. Renato promove sempre exercícios de retomada do já vivido como forma de recolher os restos de aprendizado, negar a conduta que o levou a frustrações e tomar o impulso de enfrentar um novo estágio da busca mística. Por isso, são correntes tanto declarações de abandono do que se era e desejos de renovações absolutas quanto lembranças reflexivas, retomada da história da família e de si mesmo – enfim, um exame de consciência moderno.

Não só esse lado memorialista de *Passeio* e *Caroço*, o desejo de aniquilamento do que se foi, a incorporação do ser feminino – que sempre estão às voltas com o questionamento da identidade do homem Renato Rezende – remetem à questão do estatuto de uma escrita poética que redobra uma análise da relação do sujeito consigo mesmo, com o mundo e com a vida. Em outras palavras, o modo como a busca espiritual pessoal aparece na poesia levanta a questão do que, recentemente, se apresenta como estudos da escrita de si, que, no âmbito da prosa, dos anos 70 para cá, tem-se manifestado especialmente com a categoria (nova) de autoficção.

Se a autoficção é uma categoria que tenta dar conta de uma dramatização de si que mistura realidade e ficção, contamina um com o outro, problematizando a separação entre o texto e o fora do texto, bem como a morte do autor, podemos dizer que Renato tem fei-





to essa operação faz tempo. Porém, esse termo apareceu para nomear um lugar entre a prosa ficcional e a autobiografia. As estratégias enunciativas da poesia são diferentes. O discurso poético está sempre mais ligado ao eu, no caso o lírico (que, por sua vez, pressupõe o autor), do que a ficção narrativa. O fingimento poético de Fernando Pessoa serviu, durante muito tempo, para justificar a separação entre o eu lírico e o autor, mas pode servir também para evidenciar o quanto o sujeito autoral se ficcionaliza e finge para si mesmo “a dor que deveras sente”. Nesse sentido, talvez, a autoficção seja mais natural na poesia do que na prosa; talvez não seja nela uma grande novidade. Ainda assim, um trecho como este de *Noiva* demonstra o quanto a poesia de Renato teria a acrescentar para essa discussão: “Ser Renato sendo o que observa o Renato, sendo o que assiste, estupefato, divertido, o filme do desenvolver da vida do Renato. Ser Renato não sendo o Renato, e sim aquele que assiste. Ser aquele que testemunha a vida do Renato sendo o Renato” (2008, p. 31); ainda vale acrescentar a parte que se chama “Re-nato” (pp. 63-5; ver também em *Passeio* as páginas 24 e 27).

As questões da autobiografia e da autoficção têm aparecido por causa de uma série de fatores; entre eles, a espetacularização midiática das estrelas e das vidas comuns, a proliferação de blogs na internet e a retomada do interesse pela literatura sempre ligada ao interesse pelo autor, de forma que este tende a se ver obrigado,





necessariamente, a performatizar sua figura não só para os meios de divulgação de seu trabalho, mas também para a própria sociedade que lhe daria visibilidade. Nesse caso, em tempos pós-modernos, a autoficção é uma inovação formal que não está ligada a uma proposta vanguardista, como no passado, mas a uma realidade mercadológica e social do escritor no mundo.

Nesse caso, ao mesmo tempo que Renato participa desse procedimento formal, o que é preciso ressaltar é que ele não o faz somente para jogar com a ficção e a realidade. Se a teoria estruturalista e pós-estruturalista insistiu no jogo intra e intertextual, a teoria literária da subjetividade atual, embora queira reagir ao textualismo, não modifica a insistência no espaço do indecível, da provocação, do blefe, agora não mais no texto, mas na interação entre texto e realidade. O que não muda é certo barateamento das batalhas existenciais do sujeito consigo mesmo e com o mundo, sob o crivo da máscara, do engano proposital, do jogo. O desejo do sujeito pela realização pessoal e coletiva, ao defrontar-se com suas potencialidades e impossibilidades, a possível surpresa de sua singularidade e sua inevitável finitude, coloca-se diante de problemas vitais. Logo, a afirmação da interação entre literatura e vida não resolve nada, apenas inicia as dificuldades que o desejo deve encarar. Nesse caso, a origem do conceito de *escrita de si* vai muito nos ajudar a sair do vício teórico de louvar as máscaras, as armadilhas, a indecibilidade, o jogo. Em torno da obra





de Ana Cristina Cesar, por exemplo, diante de uma escrita poética permeada de autobiografia, a crítica se esmera em apontar como ela desvia, desloca, profana o traço espontâneo, imediato, afetivo da vida pessoal, em oposição à construção impessoal da linguagem cabralina.

Resgatar elementos essenciais não assimilados na discussão atual do Foucault de “Escrita de si” vai nos ajudar a entender a especificidade dos traços autoficcionais de Renato. Aliás, a poesia de Renato ajuda a entender aquilo que ainda não foi dito sobre a questão da escrita de si na contemporaneidade e que está nesse artigo, e mesmo certos detalhes que não estão lá e são importantes para o conceito. Foucault estuda dois tipos de textos da filosofia romana ascética da Antiguidade tardia (especialmente Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, isto é, em torno do século I e II d. C.) que serviam de suporte essencial para um treino de si mesmo e cumpriam uma função *etopoiética*, de “transformação da verdade em *ethos*” (1992, p. 134): os cadernos de notas (*hypomnemata*) e as cartas. Os cadernos serviam para recolher leituras, ditos preciosos, conversas, ideias; eram um local de estabelecimento de um tesouro de máximas, para que elas pudessem estar à mão e tomar corpo na ação circunstancial (pp. 135-45). Já as cartas serviam para a troca de conselhos, a conversa de uma amizade filosófica em que um sujeito se fazia presente ao outro e colocava as questões e dificuldades práticas do momento em questão, de modo a objetivar sua alma para



si mesmo e o outro. Falar sobre si se torna também a narrativa da relação consigo mesmo e seu desdobramento: o relato do dia a dia, o desejo de ocupar-se com a própria vida e o aconselhamento do bom uso do sofrimento e das doenças, bem como a preparação para experiências difíceis (pp. 145-59).

No início e no fim do artigo, Foucault compara essa “arte de viver” a uma passagem de *A vida de Santo Antão* (escrita em torno de 356-362 d. C.), de Atanásio de Alexandria, a primeira hagiografia do Ocidente, que foi extremamente influente na história do monasticismo e que, por sua vez, tornou-se um dos *tópos* mais recorrentes da história da arte. Lá, recomenda-se ao anacoreta escrever o que se pensa de modo a que pensamentos influenciados pelo demônio sejam expostos e levem o sujeito a se constringer como se estivesse diante de outro, isto é, revelar os movimentos ocultos da alma e retificá-los. A escrita torna-se uma confissão dos pecados e um meio de combate espiritual. A arte de viver romana, baseada na amizade, praticante de uma ética do controle de si que só se faz para evitar que o sujeito prejudique a si mesmo, está completamente distante de uma ascese da descoberta dos pecados que se ocultam, mediante o retiro no deserto, o jejum e o isolamento. De qualquer forma, toda a ascese cristã herda as práticas do exame de consciência, meditação, o ideal da *apatheia* estoica, que procura uma ausência total das paixões, uma retirada da vontade (Hadot, 2002,



pp. 92-3), assumida pelo neoplatonismo e deslocada, na ascese cristã, para uma adequação ao *ágape* cristão, ao conhecimento da trindade e ao amor a Cristo.

Se a ascese romana parece ser mais sensata e racional aos olhos laicos, a cristã é mais dramática. Podemos dizer que toda a dimensão da autoanálise em Renato é devedora dessa tradição, e todo o seu lado dramático, certamente longe de qualquer obsessão pelo pecado, ainda assim produz dicotomias entre o que fazer e o que não fazer – o que é da ordem do mundo, de uma vida morta, e o que é da ordem da vida fora do mundo, verdadeira. No entanto, independentemente dos frágeis paralelismos que é possível propor entre a origem da escrita de si e um poeta contemporâneo, é preciso ter em mente o percurso da origem da ascese filosófica, que vai influenciar e atravessar o monasticismo e a teologia cristã da Idade Média, até chegar ao período áureo da mística, que é o do “primeiro renascimento”, do século XII, até o XVI. O ideal de desapego das posses e vontades mundanas da *apatheia* vai, no monasticismo, ser identificado como uma prática de purificação que antecipa o esvaziamento da alma para dar lugar somente a um só afeto: o amor incondicional a Deus, que deseja o toque, a graça, a presença divina. É esse desapego de todas as coisas sensíveis e materiais, tão praticado no deserto e na cela monástica – com o desenvolvimento de escritas confessionais, desnudamentos do desejo enquanto formação



da subjetividade e condição do anseio unidirecionado para a divindade infável –, que vai desembocar no conceito negativo de desprendimento (*Abgeschiedenheit*) e serenidade (*Gelassenheit*) de Eckhart, que, como vimos, é flagrantemente atualizado em *Ímpar e Noiva*. Tanto o gênero diarístico quanto o especulativo da mística medieval (tendências que tiveram seus conflitos e suas conciliações, do século XII ao XVI) são retomados nesses dois estranhos livros da poesia brasileira. Logo, há uma linha histórica que começa no desapego estoico e neoplatônico, tornar-se-á a base da teologia negativa e chegará ao ápice no desprendimento da mística especulativa, de modo a, posteriormente, encontrar vários ecos na literatura e filosofia modernas.

O idealismo alemão e, depois, a partir especialmente de Hegel, toda a filosofia da negatividade do século XX foram influenciados pela mística especulativa, ainda que tenham desenvolvido ramos diferentes. Sabe-se o quanto Heidegger bebeu em Eckhart, assim como Benjamin e Adorno, influenciados pelas pesquisas de Scholem, foram marcados pela mística judaica. Portanto, tanto a negatividade literária quanto a filosofia pós-metafísica foram decisivamente marcadas pela mística. O que merece ser destacado é que, embora as ressonâncias dessa linhagem histórica estejam em toda a modernidade, ela ressurgiu de modo mais íntegro, ainda que não menos modificado, em Renato. Se os estudos sobre escrita de si na literatura



e cultura atuais não atentam muito para suas origens ascéticas, em Renato, é-se surpreendido com a coerência entre sua participação na atualidade da performance formal e a retomada singular do componente ascético e místico, que talvez esteja difusa, menos intensa que em Renato, na literatura autobiográfica e autoficcional dos anos 70 em diante, e que ainda não foi devidamente examinada em sua discussão crítica. Logo, Renato é um caso ao mesmo tempo extremamente genuíno e estranho dentro desse *corpus*. Basta observar, na folha de rosto do novo romance, *Auréola* (2013), que fecha a Trilogia da Fantasia, que o nome Renato Rezende é exposto como “(pseudônimo do autor) (testemunho)” (o autor é Renato Recende), tacada literária que, certamente, mobilizará esforços dos teóricos da autoficção. Contudo, para além de glorificar mais um achado surpreendente, a obra de Renato construiu uma relação de fato consistente com a história do treino de si, desde as origens da escrita de si até sua contemporaneidade.

Na poesia brasileira, a exibição de intimidade, que confunde franqueza e dubiedade, efeitos de espontaneidade e provocação, amostra e ocultamento de si, evidencia que Ana Cristina Cesar é a perfeita representante brasileira desse jogo teatral com sua personalidade na poesia. Seus procedimentos, elencados na poesia marginal, são contrapostos à impessoalidade, ao exercício de despersonalização e enquadramento serial, por via do mergulho na linguagem, de





João Cabral de Melo Neto. Por sua vez, Carlito Azevedo diferencia-se de Cabral por radicalizar a tomada de distanciamento da concretude real e de seu humanismo. Carlito desenvolve a picturalidade de Cabral radicalizando o papel de um afastamento perspectivístico que modula as maneiras de ver e dizer. Seguindo o afinco do mergulho na linguagem que extrai a lição das coisas, a beleza singela revelada por uma voz impessoal, ou, em *Monodrama*, do monólogo dramático, que flerta com a linguagem coloquial como forma de expansão das “maneiras”, tanto o primeiro Carlito, impessoal, quanto o segundo, dramático, alternam entre a despersonalização cabralina e a teatralidade.

Renato, depois do primeiro livro, também na primeira parte pós-cabralino, também abstrato, tornou-se pictural, mas sem o distanciamento de Carlito, nem a concretude cabralina; antes, exibindo seus conflitos dramaticamente. Contudo, esse drama não se esgota num jogo teatral com a personalidade, ainda que esteja tão distante de uma crença na identidade quanto Ana Cristina Cesar. Em Renato, o drama é o de uma busca espiritual. Sua adesão e simultânea desconstrução da subjetividade têm como fundo a prática do desprendimento e a ânsia radical da experiência mística, e não a sedução e a provocação, nem a variação distanciada dos modos de escrever. O drama de Renato, com suas oscilações entre a melancolia e o júbilo, situa-se dentro de uma urgência existencial de realização pessoal, de um desejo da morte do eu





e uma renúncia ao mundo, ou um mergulho dionisíaco nele (como é o caso de *Amarração*) que não sai de um anseio pela realização, ainda que ela se revele impossível. No Carlito de *Monodrama* (sobre o qual escrevi um artigo; Losso, 2010), a preponderância do niilismo e os preciosos rastros sublimes não supõem como fundo a busca espiritual (ainda que haja traços da mística, especialmente nos momentos sublimes); por isso, a decadência da beleza sutil do primeiro Carlito para o *Monodrama* se situa na oposição entre o neocabralino-neoconcreto e o neorealismo, mesmo que o segundo se dê no jogo teatral dramático e perspectivístico dos modos de dizer, o que, de certo modo, aproxima-o de Ana Cristina.

O drama pessoal de Renato está dentro de um mundo religioso, o que o torna bem mais difícil de ser assimilado pela crítica brasileira mais reconhecida, que pouco se ocupa dessa dimensão de nossa literatura. Nesse sentido, ele se aproxima de Marco Lucchesi, até porque este também elabora uma poética que se mistura com o diário de viagens. Contudo, a dramaticidade de Lucchesi está no interior de um paradigma totalmente bíblico, católico – nostalgia da unidade perdida, anterior à queda. Ele recolhe os resíduos de uma ligação total com Deus e se ressentido de sua ausência. Em Renato, não prepondera esse substrato bíblico; antes, o poeta está sempre conectado ao seu presente, ao seu tempo, vivenciando todo o impasse de





ora imergir na multidão, ora repudiar a vida comum.

Nesse caso, a linhagem modernista católica mais avançada de Murilo Mendes e Jorge de Lima encontra sua atualidade em Lucchesi, que, aliás, também demonstra uma intensa busca mística. A herança da errância contracultural de Roberto Piva se atualiza na figura central da revista *Azougue*, Sergio Cohn. Renato pareceria estar mais próximo de Leonardo Fróes, por não pertencer à linhagem católica, nem ao dispêndio ostensivo do poeta maldito. Mas Renato só se aproxima do Fróes mais recente, dos poemas mais singelos, simples e sábios, não do Fróes hermético e delirante. Renato não tem a profusão imagética de todos esses poetas. Ele é, curiosamente, o mais místico e o mais acessível, sem que uma coisa condicione a outra. O que o aproxima de Fróes é que o poeta de Petrópolis também tem uma trajetória de busca espiritual intensa, ainda que não seja tão transparente, tão exposta quanto a de Renato, pois Fróes escreve bem menos a partir da subjetividade.

O que me parece notável em todos esses poetas ligados à mística é que a qualidade da trajetória existencial favorece a qualidade estética da obra. E o que falta hoje em debates sobre cultura é justamente a indissociação entre uma coisa e outra. A diminuição da preocupação com o valor estético, em prol do multiculturalismo, do hibridismo, das minorias, reforça o desinteresse pelo valor da busca espiritual. No meio da briga entre identidades minoritárias e





valor literário, o valor existencial propriamente dito é ignorado, como se fosse mais uma das vãs ilusões do passado metafísico, enquanto se trata de algo que, como o valor, deve ser questionado, radicalmente repensado diante dos vários conflitos políticos e discussões teóricas, e não simplesmente abandonado. Como, no caso do Renato, o valor estético não é ostentado, por isso não é evidente, pois está muito ligado à ânsia espiritual, sua obra tende a ser ignorada pelos caçadores de testemunhos de minorias ou desprezada mesmo por aqueles que se viciaram em privilegiar um tipo de valor literário.

Recentemente, Renato tem publicado textos críticos interventivos defendendo a ideia de uma poesia expandida, que deve aprender com a capacidade de difusão das artes visuais, misturando-se a elas. Nesse sentido, ele se aproxima do trabalho de engajamento cultural da *Azougue* e do CEP, motivo pelo qual escreveu sobre Guilherme Zarvos. Se sua presença pública no meio literário se alia a esses indispensáveis esforços em prol da formação de leitores e da quebra do ensimesmamento do meio poético, seus poemas, porém, têm pouco a ver com o tipo do poeta mais extrovertido. De qualquer forma, não há contradição entre extroversão pública e introversão espiritual em Renato: o pendor para a autotransformação se encontra com o pendor político e a interação com o meio artístico, mais ou menos como Octavio Paz teorizou a respeito das semelhanças entre o poeta, o místico e o revolucionário. Nesse





sentido, Renato dá continuidade à proposta da *Azougue* de unir trabalho formal, busca existencial e engajamento contracultural, aliar essas três dimensões sem que uma se separe da outra, ainda que no âmbito temático encontrem-se conflitos entre o projeto poético e o espiritual, os quais, mesmo assim, somaram-se sempre a favor da obra.

Embora se tenha aqui feito um mapa das conexões e diferenças entre Renato e outros poetas e movimentos literários brasileiros, vale destacar que a transparência da perquirição mística de Renato presta o inestimável serviço de entender melhor a dimensão mística de outras poéticas nas quais tal aspecto está mais nebuloso. Logo, a poesia de Renato tem a grandiosa serventia de deixar claro aquilo que, hermeticamente, está, na maioria das vezes, obscuro, obscuro para muitos dos próprios poetas, que dirá para os críticos. Incrível como praticamente todos os poetas mais próximos da mística aqui citados são em geral mais herméticos, dissonantes, e Renato seja mais acessível (embora, é evidente, contenha seus enigmas e mistérios abismais, que não foram esgotados neste livro, nem nunca serão). É como se o hermetismo de Renato fosse, ele mesmo, velado por sua clareza. No ponto onde ele contribui para esclarecer os outros, obscurece a si mesmo.

Daí o crítico desejar, no fim desse tortuoso percurso, junto com o poeta, ficar cego.





ANTOLOGIA





Arte simples

1. Pela arte não pretendo (apenas)
sublimar-me:
subir aos céus em pássaros brancos
derrotar dragões,
ou compensar o que não conheço
na língua das mulheres

2. Pela arte fui escolhido
para me despir,
e para vesti-la
até que nessa procura
(perigosa)
nos esqueçamos e o homem
se confunda ao nome

3. Pela arte sou um ícone:
pertença a um homem maior
e a mim mesmo realizo, único.
Assim como a palavra
desenhada na poesia.
(Ou mesmo uma flor
num vaso)

Passagem (1990)





Concepção

(Como em “Las ruinas circulares”
o sonhador sonha e é sonhado),
O homem criou Deus, da criatura
Sendo criado. Pai e filho
Em um espelho mítico unificado.
Assim, num tempo estático e revertido
Nasceram, escritor – e escrito, da poesia.
(Como misteriosamente é Fátima
mãe e filha do Profeta), o poeta:
Filho da sua filha.

Passagem (1990)





Feminino

Transformar o segredo em palavra:

Sou uma mulher cansada.

Escondida no corpo de um homem.

Deitada. Domino a fala, mas o mundo

Domina o falo. E estou caiada, me calo

Sou uma mulher cansada. O mundo

Me goza, completamente entregada.

Passagem (1990)





Quando Roberta de Medeiros abriu a janela
emborboletada naquele dia de primavera no meio de
fazenda e fazendas vermelhas de milho e sol e grãos
do interior todas as cores começaram

a correr e a cavalgar e as flores mágicas
brotavam e seguiam a lua clara no céu ultramarinho
e Roberta de Medeiros sorria de dentro da pequena
casa branca perdida no infinito espaço, e o tempo
e o amor alastraram e sorriram tudo e as fadas e os
magos de luzes douradas e azuis que Roberta pode
ver e que existem, tantas, tantos.

Num mundo colorido, de rio, ou num mundo de
noite, de gentes, de nós, algo, Roberta de Medeiros,
um sorriso, nada, um esquecimento, um sonho claro
lá no fundo, um beijo e as aladas desaparecem e
iluminam.

Mas todas as coisas, criaturas gritavam, do fundo
de suas essências amor amor amor.

Passagem (1990)





Depois do banquete

Sobre a mesa fica
o que sobrou da efêmera alegria:
uma garrafa de vinho quase vazia
alguns vestígios de comida já não apetecível
e o último pedaço de pão,
esquecido:
cotovelo de anjo.

Salamanca, julho, 1988

Aura (1997)





O quarto

Aqui ficará a mesa,
e nessa gaveta
os novos poemas que escreverei;
aqui a vitrola
e os discos;
ali os livros,
a cama, a cadeira, a roupa,
a máquina de escrever.
Aqui (por quanto tempo?)
passará minha vida.

Boston, setembro, 1990

Aura (1997)





Sobre o mar

Lixo; gato morto, jornal velho
tudo isso encontramos
misturados à areia
da praia onde pensamos
seria fácil nos amar
Apesar da sujeira
nos deitamos
(como se flutuássemos
sobre o mar)

Boston, setembro, 1990

Aura (1997)





Vislumbre

O instante, ínfimo, que separa
o sono da vigília;
o momento em que o sino se cala
(quando?)
no átrio de um templo;
o espaço
entre uma palavra
e outra:
O que se esconde por trás de tudo,
o que sempre se mascara
– Sorri
(como todos os dias
o sol abre
sua cortina sobre o nada).

Bombaim, novembro, 1991

Aura (1997)





A perna

Numa esquina perto da minha casa
vive uma mendiga
de perna amputada.
Tenho vontade de beijar
a perna que falta.
Acariciar
aquele pedaço de nada.

A mão dela está queimada
e parece que foi costurada
de volta ao braço.
Com essa mão ela pede esmola.

Hoje passei por lá
e vi que a perna dela
(a outra)
estava bronzeada.

Ela é loira, ela é moça, é a flor
da perna amputada.

Me deu vontade
de entrar em seu corpo
(fragmentado)
a meio metro da calçada.

Entrar em seu corpo e ser ela,
ser a perna que falta.
Ser a falta da perna dela.
Tive vontade de amar
e ser nada.

São Paulo, 6 de agosto, 1992

Aura (1997)





História

Ontem revi o livro *História do Brasil*
que quando menino estudei no ginásio.
Havia uma foto da família real: Dom Pedro II,
a Princesa Isabel, o Conde D'Eu. Essas pessoas
realmente existiram, um dia, e hoje estão mortas.
À noite, relendo *Orlando Furioso*
pensei nesse jovem Roland, morto
em 778, numa emboscada basca
contra os francos de Carlos Magno.
Esse anônimo Roland, que sem suspeitar
inspirou a *Chanson*, o *Innamorato*, o *Furioso*.
Hoje estou aqui, sob a luz, mas a vida
com suas razões fugidias, é arisca, e já
(sorratamente) a sombra se aproxima.

Virgínia, 9 de maio, 1995

Aura (1997)





O elo perdido

Porque eu sabia que havia um poema escondido ali
li um artigo inteiro no *National Geographic*
sobre arqueologia.

Na Etiópia, ingleses e nativos
descobriram ainda mais antigos restos de hominídeos
que os famosos vestígios de Lucy.

Dentes

e ossos de um indivíduo, que certamente
não se considerava indivíduo, mas vagamente
sentia ser parte indivisível de um todo.

Talvez esse sentimento seja o elo perdido.

Nova York, 3 de março, 1996

Aura (1997)





Fin du siècle

Estamos na Europa, em *la campagne*.

E somos dois homens num bosque.

Caminhamos.

Na clareira perto de um riacho

encontramos

as flores mais lindas

(minúsculas, amarelinhas!)

O que fazer?

a) colhê-las para um *bouquet*

b) fotografá-las como um japonês

c) deixá-las em paz (o meio ambiente!)

None of the above:

Passamos por cima, normal

silenciosamente.

França, verão, 1988

Nova York, 7 de março, 1996

Aura (1997)





Eu

Esvaziar-me
e tornar-me nada.
Viver da mesma maneira, a mesma coisa, em barracas
ou palácios.
Ter o corpo oco, depois de cada encontro
e durante cada ato
não pensar em nada, não levar nada
para casa
não sentir nem desejo nem raiva.
Que não exista algo chamado Renato.
Nunca fazer nada.
Que Renato seja uma máscara
vazia – mas este espaço
não seja ausência, mas luminosidade.
A coisa mais pura e clara.

Nova York, 13 de março, 1996

Aura (1997)





Ao menos

Houve um tempo
em que comia nos melhores restaurantes
de São Paulo, Paris e Nova York.

Houve um tempo
que retirava grande prazer da leitura
e tinha orgulho da minha biblioteca.

Hoje os pratos estão quebrados,
os livros ao vento.

– O coração cada vez mais pleno.

Rio de Janeiro, fevereiro, 1998

Asa (1999)





Irene encarnada

Le con d'Irene
El coño de Irene
El culo de Irene
El pelo de Irene
Meu Deus, Irene
Irene, Irene
Irene, seus cabelos
Irene, suas mãos
Irene, seu umbigo
Irene, seus joelhos
A barriga de Irene
doce, e dentro
seus intestinos
Irene, seus cotovelos
e calcanhares, seu queixo
seus maxilares, seu sorriso
e seus olhares
(como os meus)
Irene, Irene, sua vida
na régua do corpo e do tempo,
na regra da língua
(Meu Deus, e eu
eu ainda não compreendo a vida)

Nova York, outubro, 1996

Asa (1999)





N. S. de Guadalupe

Algo me entristece no México.
A grande cidade é um deserto.
Na Basílica, no alto do monte
onde a Diego apareceu a Virgem
eu ainda mais me entristeço.
(O sol se põe, distante e amarelo
como em Roma ou na velha Pérsia).
Há de ser a imagem singela
da Virgem entre pálidas rosas
estampada na tarde sem glória.

Cidade do México, novembro, 1996

Asa (1999)





The story of Lila in the Yoga Vasistha

Immersed in this story I suddenly saw
the whole world as a tiny point of light,
pure mental energy, devoid
of space and time.

This brilliant point – the whole universe,
could fit in a millionth part of my fingertip.
I was in awe, and for the longest *time*
gazed at this light, unable to read.

And indeed, in the last page, the sage said
that Lila's story removes from our mind
the last, the smallest remnant of our belief
in whatever we usually think or perceive.

Leaves of paradise (2000)





Another odyssey

When Dawn with her fingertips of rose
broke the day after Odysseus's return to his hall
bathing the whole world with golden light:
the chamber where the patient hero lay with his wife
finally asleep in her soft white arms, and also
the open marbled halls of Olympus, where
the gods and goddesses live eternally in bliss;
Athena, the gray-eyed, opened her eyes first
and seeing down below the royal couple so
sweetly embraced, took pity on them, and decided
to erase from time the 20 years he suffered in exile.

When Dawn with her fingertips of rose
awoke with her gentle rays the sleeping king
for yet another day of a long life lived in Ithaka,
Odysseus, kissing his wife's hands softly, rose
and vaguely remembered a dream of a war
and many years of salty sea, under a blazing sun,
in which he was lost, and upon his return
he and his son, only a baby now, in his own hall
killed his mistress' suitors: his life-long friends' sons.
He, Odysseus, the hero of no war and no adventure,
pondered his dream, and realized, wrongly,
that he had done nothing
and now was afraid of growing old.

Leaves of paradise (2000)





The Katha Upanishad

Three times Nachiketa asked his father,
To whom will you offer me?
And his father offered him to Death.
From Death first he redeemed his father.
Then he learned about the sacred fire
which is the source of the world. This fire of sacrifice
received his name: Nachiketa.
Nachiketa asked the Lord of Death
that what he really wanted: knowledge of the Self.
Even the gods didn't know it, and Death
offered to the boy
women, empires, and eternity instead.
Man is not to be satisfied with wealth, he answered.
Solemnly, Lord Yama had to teach him
what he wanted to learn.

Leaves of paradise (2000)





Cego, surdo e mudo

Ver outra vez com os mesmos olhos
o mil vezes visto e revisto?
Por que
caminhar sem fim na planície,
ouvir com os antigos ouvidos
os mesmos ruídos e vozes
sem respostas, as velhas melodias tristes,
falar com novas palavras e versos
o mil vezes dito
e sempre mal compreendido; enfim
por que buscar o corpo do outro
para um amor sem muito sentido
ou um gozo breve e tosco?
Não quero nada disso; quero o vazio
que traga o novo.

Ímpar (2005)





Desconstrução da amada

O corpo da amada
não parece ser carne
como os outros;
e mesmo o que ela come e caga
está impregnado
por uma aura sagrada
como se fosse tudo olhos
amorosos, e alma.

Mas passa.

Uma vez morta e enterrada
a amada é esse punhado
de ossos e dentes
na minha palma.

Não adianta nada
comer com calma
as medulas que restam.
No entanto, todos os dias
chupo os dentes e suas cáries.

Já não têm o gosto
ácido da boca
e sua saliva, sua língua,
angústias e palavras;
cada um deles é uma coisa

como qualquer outra coisa.

Ímpar (2005)





Dejetos

O homem pensa, fala, e se é *algo*
é pela palavra.

Mas o SOLTO é mudo.

Todo esse *esforço de linguagem*:

mais próximo da página
do que supúnhamos.

Salto

da linguagem:

não-falo.

Como o fogo deixa cinzas,
deixo esses versos.

A poesia: dejetos.

Ímpar (2005)





] Corpo [

Partindo do princípio, eu desisto
dos meus pés, e subindo
eu desisto das minhas pernas.

Elas latejam e me fazem sentir vivo,
mas eu não quero mais sentir-me vivo.

Ao cortar o pau, prender nele uma pedra
até que penda para sempre, eu só penso
nos olhos de todas aquelas mulheres.

Eu entrego
ao fogo o mel dos olhos.

As emoções,
eu desisto delas todas, o coração limpo
ou não, eu desisto do coração, do umbigo
que me ligou à minha mãe, eu desisto da minha mãe

e de todas as palavras que usei
quando compreendi que era alguém, desisto de ser
[alguém

para ser oco, novo, fogo, ouro:

UM CORPO DEVORA O OUTRO

Ímpar (2005)





Data 2

Saí para almoçar e, ao passar entre dois carros estacionados no meio-fio, vi uma menina de rua, já para lá de adolescente, cagando. Estava agachada, de cócoras, com a calça abaixada. Quando me viu, abriu o maior sorriso, e disse, “meu banheiro é aqui mesmo, moço”, sem por um instante parar de fazer o que fazia. Dava para ver, por entre o vão formado por suas pernas, a massa de merda no asfalto. Eu, que costume me indignar com os dejetos de cães nas ruas, não me ofendi, e não me senti diante de um ato estranho ou transgressor. Rolou até uma certa e indiscutível sensualidade, um inconfundível apelo erótico, e por um momento pensei em parar para admirar a cena completa, até o fim. Retribuí o sorriso dos seus olhos brincalhões e continuei passando – apenas um pouco surpreso com a total naturalidade de tudo.

Ímpar (2005)





Data 3

No meio da festa, precisei ir ao banheiro, mas ele estava ocupado por muito tempo. Quando a porta enfim se abriu, saiu de lá uma moça. Devia sofrer de prisão de ventre. Como a descarga era de mão, não funcionou direito, e na privada ficou afundado um cocô enorme, grosso. *E se eu o esfregasse no corpo, colocasse no bolso, comesse, como se fosse ouro?* Apoiado na parede, também não consegui dar a descarga, e saí. Do lado de fora esperava uma garota. Ela deu um meio-sorriso, e entrou. Quando a encontrei de novo, ela me abriu o mais cúmplice, o mais ambíguo, o mais convidativo dos sorrisos.

Ímpar (2005)





Lápis-lazúli

Uma pergunta insiste no fundo da mente, até que, uma manhã, ele tem coragem de olhá-la de frente. Assim, como quem não quer nada, ele volta-se para si mesmo:

POR QUE A VIDA VALE A PENA SER VIVIDA?

Durante uma semana inteira, a pergunta vomitada do lado de fora, como se fosse um lápis-lazúli no meio do asfalto.

Ele foi se acostumando com a pedra. Ela não mordida, não queimava.

E a resposta veio sem dor:

A vida não vale a pena ser vivida. A vida não é. A Morte vale a pena ser vivida; a Morte, que mora dentro, AGORA – *cons-tan-te-pul-sar-de-êx-ta-se*. Não existe nada, lugar nenhum, pessoa alguma, que de fato exista.

Ímpar (2005)





Rosa ao crepúsculo

Então vou escrever sobre essa moça sobre quem vou escrever.

Essa moça tem pernas e coxas e braços e, sobretudo, uma barriga. E dentro da barriga ela tem um estômago. E tudo isso me comove e me faz escrever sobre ela.

Porque escrever sobre ela é escrever sobre mim.

E eu rezo – eu rezo mesmo – para poder escrever sobre mim.

É que eu preciso, mas tenho medo.

Mas eu escrevo.

E escrevo sobre mim escrevendo sobre a moça.

Que sou eu.

Que nem nome tem.

Mas que tem cabelos e pernas, e cabelos nas pernas, e um calcanhar que dói depois de tanto andar no sapato vermelho de salto.

Meu Deus, ela é completa!

Ela tem um calcanhar.

E agora queria me ajoelhar e beijar seu calcanhar.

Seu calcanhar duro e machucado.

Ela é pobre.

Ela está no ponto de ônibus, parada.

São seis horas da tarde, mais ou menos.

Eu a encontro no ponto de ônibus, parada.

Eu sou um homem bonito.

Eu estou segurando uma pasta.

O dia está bonito e se acaba.

Há algumas pessoas no ponto de ônibus.

Ela dá um passo à frente, como se fosse averiguar se seu ônibus está chegando – mas é fingimento dela





– e recua e vem a mim e pergunta se o Lapa já passou.

(Respiro aliviado.

Já escrevi o bastante para deixar de sentir angústia.)

Ímpar (2005)





[Equilibrista]

Agora que vivo a diferença de cultura radicalmente, minha convicção é de que sempre vivemos num sistema de vida muito específico, seja numa cultura, seja noutra, seja entre uma e outra. Poderíamos estar vivendo em outro completamente diferente, mas é esse que impera. Poderíamos ter cinco sexos em vez de dois. Poderíamos ter mais idades de vida ou menos.

É aqui aonde eu queria chegar: quanto mais específico se torna o meu saber do mundo, mais levantam-se hipóteses de especificidades totalmente outras e mais aumenta minha convicção da miséria de tal especificidade observada.

O que me espanta é que a maioria acredita no jogo que está jogando, não percebe que se trata de um imenso teatro de um Deus ... nada maléfico, que apenas está nos dando pistas para sair de seu labirinto. Inclusive todos me fornecem pistas para sair do labirinto, todos e tudo. *Mas você é um dos que encontrei que mais tem consciência, contudo, de que tudo isso é um teatro labiríntico ou um labirinto teatral.*

*Quando a gente fica mais madura, fica um pouco horrorizada quando pensa como éramos inconsequentes, como brincamos de **equilibrista** à beira do precipício. Olhando para trás, pensamos: somente nossa inocência pode ter nos salvado do desastre.*

Como é uma vida nova, receio perdê-la. Receio assustar-me, preocupar-me, angustiar-me, cair em ansiedade –





como se para salvar-me eu viesse a botar tudo a perder. Então quero proteger este meu reino interior recém-alcançado. Quero protegê-lo e não quero fazer nada, com medo de precipitar-me. Só quero me guiar pelo amor, e dele não quero me afastar – mesmo que pareça que naufragarei contra os rochedos. Não quero ser útil, não quero produzir, quero apenas ser e amar. Apenas amar.

A verdade é que sempre aspirei à derrota. Sempre busquei a derrota – flertei com o fracasso; o fracasso sempre me seduziu. O fracasso como método de ascese.

*Peixe arredo, criatura das profundezas e das madrugadas,
conformada com amores apenas prometidos,
países maravilhosos para não serem visitados,
vida apenas se for em versos:*

Esta sou eu, por dentro e por fora. Meu querido,

Durante as noites tenho tido sonhos que revelam o mundo interior, que descolam a identidade do corpo, que me mergulham no que há aquém da linguagem.

A parte também é infinita, porque o todo é infinito.

(Ao invés de nada, tudo)

Tem muita visceralidade, uma visão do fenômeno poético vinculada à decomposição escatológica da linguagem.

Esse é o diário de um suicida.





Eu sou a cor dourada.

Invente um projeto doido para sua vida:

Gigantesco, Insensato.

Noiva (2008)



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUDEN, W. H. *Outro tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- BARBOSA, Luiz Guilherme. “Romances de artista”. *Rascunho*, jun. 2013, n. 158, p. 15.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- e ARAÚJO, Jander de Melo (trad.). “Capitalismo como religião”. *Garrafa*, Rio de Janeiro, jan.-abr. 2011, n. 23.
- BOSCO, Francisco. “Morrer como programa – em *Noiva*, o autoaniquilamento é um método”. *Cult*, set. 2008, edição 128, pp. 39-41.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CARROUGES, Michel. *La mystique du surhomme*. Paris: Gallimard, 1948.

- CERTEAU, Michel de. *La fable mystique. XVI-XVII siècle*. Paris: Gallimard, 1982.
- *Le lieu de l'autre: histoire religieuse et mystique*. Paris: Gallimard, 2005.
- COHN, Sergio. *Roberto Piva por Sergio Cohn*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- (org.). *Inquietação-guia: 15 poetas em torno da Azougue*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- CRUZ, São João da. *Obras de São João de Cruz*. Petrópolis: Vozes, 1960.
- DÜNNE, Jörg. *Asketisches Schreiben: Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr, 2003.
- ECKHART, Johann Georg von. *Sobre o desprendimento e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-60.
- FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra (1996-2000)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Edição revista e ampliada. Paris: Albin Michel, 2002.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *The ascetic imperative in culture and criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- HOLLYWOOD, Amy M. *Sensible ecstasy: mysticism, sexual difference, and the demands of history*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.



- KERMODE, Frank e ALTER, Robert. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KROLL, Jerome e BACHRACH, Bernard. *The mystic mind: the psychology of medieval mystics and ascetics*. Nova York: Routledge, 2005.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XX: encore*. Paris: Seuil, 1975.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. “Palavra perversa”. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, 2002, v. 90, pp. 18-20.
- . *Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho* (dissertação). UFRJ, 2002.
- . “Máquina mística de ascese poética. Sonho, delírio e liberdade infinita da inocência lúcida”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, 2004, n. 11, pp. 72-90.
- . *Teologia negativa e Theodor Adorno. A secularização da mística na arte moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- . “Luz extática por entre nuvens niilistas: *Monodrama*, de Carlito Azevedo”. In NUÑEZ, C. F. P. e SANTOS, F. V. (orgs.). *Espaço e literatura: inscrições da cultura na paisagem*. Rio de Janeiro: Caetés, 2010, pp. 30-42.
- McCLURE, Michael. *A nova visão*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.



- MORICONI, Italo. “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira (uma introdução ao debate)”. *Cadernos da ABF*, Rio de Janeiro, fev.-mar. 2004, n. 1, v. III. Disponível em <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acessado em 13 ago. 2012.
- NIETZSCHE, F. *Werke*. Organização de K. Schlechta. Munique: Hanser, 1954, v. 1.
- PANDIT, Moti Lal. *The Trika Śaivism of Kashmir*. Nova Déli: Munshiram Manoharlal Publ., 2003.
- PERRIN, David Brian. *Women christian mystics speak to our times*. Franklin, Wis.: Sheed & Ward, 2001.
- PETRONIO, Rodrigo. “Escrita como uma forma de travessia. Em novo livro, Renato Rezende explora elos entre a arte e o misticismo”. *O Globo*, 13 jan. 2007. Prosa e Verso.
- PONTIQUE, Évagre le. *Traité pratique ou Le moine*. Tradução e organização de Antoine Guillaumont e Claire Guillaumont. Paris: Editions du Cerf, 1971, t. 2.
- PUCHEU, Alberto. *A vida é assim*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- ROBERTS, Tyler T. “This art of transfiguration is philosophy: Nietzsche’s asceticism”. *The Journal of Religion*, jul. 1996, v. 76, n. 3, pp. 402-27.
- ROUSSEAU, Philip. *Ascetics, authority, and the church in the age of Jerome and Cassian*. Oxford: Oxford University Press, 1978.



- SCHOLEM, Gershom. “Religiöse Autorität und Mystik”. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Zurique: Suhrkamp, 1973, pp. 11-48.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

Livros do autor

Poesia

- Passagem*. São Paulo: João Scoretcci, 1990.
- Aura*. Rio de Janeiro: 2A Editora, 1997.
- Asa*. Rio de Janeiro: Velocípede, 1999.
- Leaves of paradise*. São Paulo: 100 Leitores, 2000.
- Passeio*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Ímpar*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.
- Noiva: poema performático*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

Prosa

- Amarração*. Trilogia da Fantasia I. Rio de Janeiro: Circuito, 2011.
- Caroço*. Trilogia da Fantasia II. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- Auréola*. Trilogia da Fantasia III. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

Crítica literária

- Guilherme Zarvos por Renato Rezende*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.





Poesia e videoarte. Rio de Janeiro: Circuito, 2013 (bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais).

Teoria da arte

Coletivos. Com Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

No contemporâneo: arte e escritura expandidas. Com Roberto Corrêa dos Santos. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

Experiência e arte contemporânea. Organização com Ana Kiffer e Christophe Bident. Rio de Janeiro: CAPES/ Circuito, 2012.

Conversas com curadores e críticos de arte. Com Guilherme Bueno. Rio de Janeiro: SEC/ Circuito, 2013.





SOBRE RENATO REZENDE

Renato Rezende nasceu em São Paulo, em 1964. No início dos anos 1980, abandonou seus estudos na Universidade de São Paulo (USP) para viajar à deriva pelo mundo, tendo percorrido toda a Europa e parte da América. No trajeto, produziu centenas de desenhos, expostos em Sommerville, Boston e na Cidade do México. Formado em Estudos Hispânicos pela Universidade de Massachusetts, rejeitou bolsa de pós-graduação em Harvard para viver por diversos anos num mosteiro indiano. Após seu retorno ao Brasil, entre suas principais realizações como artista visual, estão o projeto MY HEART, montado na Fundação Baldeit, em Baden-Baden (Alemanha), em 2010, e no Instituto Oi Futuro, em janeiro de 2011, e a instalação multimídia *Eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2010), além da participação em eventos coletivos, como a *Draw_drawing_london biennale*, o Festival de Poesia de Berlim (com o coletivo GRAP), o *Anarcho Art Lab*, em Nova York, e o *Urbano digital*, no Parque Lage (RJ), entre outros, em instituições como a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e





Ciran da poesia

o Itaú Cultural. Como poeta, recebeu o prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional, por *Ímpar* (2005), participou de diversas antologias no Brasil e no exterior.





SOBRE EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO



Eduardo Guerreiro Brito Losso é professor adjunto de Teoria da Literatura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Fez mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre a experiência sublime na poesia de Armando Freitas Filho, doutorado na mesma universidade, período-sanduiche na Universidade de Leipzig (Alemanha), com tese sobre a relação entre teologia negativa e dialética negativa em Theodor Adorno, e pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) a respeito da mística secularizada na literatura moderna. Organizou com Cornelia Sieber e Claudia Gronemann, pela editora alemã Georg Olms, o livro *Diferencia minoritaria en Latinoamérica* (2008). A obra é fruto do colóquio que organizou com Cornelia, *Minderheitendifferenz und Machtdiskurs in Lateinamerika*, em 2006, em Leipzig. Também fez parte da organização do colóquio franco-alemão *Sehnsucht und der europäische Traum – Nostalgie et le rêve européen (Saudade/Nostalgia e o Sonho Europeu)*, realizado entre 28 e 30 de setembro de 2006, na Maison Heinrich-Heine,



Ciran da poesia

em Paris (França). Organizou, com Alberto Pucheu, o livro *O carnaval carioca de Mario de Andrade* (Azougue Editorial, 2011). Tem pesquisado e publicado vários artigos sobre atualização da teoria crítica; crítica da indústria cultural hoje (especialmente música pop); relações entre mística, literatura e música; arte de viver, ascese e poesia.





Livros publicados

AFONSO HENRIQUES NETO

por MARCELO SANTOS

ALBERTO PUCHEU

por MARIANA IANELLI

ANA CRISTINA CESAR

por MARCOS SISCAR

ANGELA MELIM

por ANA CHIARA

ANÍBAL CRISTOBO

por MANOEL RICARDO DE LIMA

ANTONIO CICERO

por ALBERTO PUCHEU

ARMANDO FREITAS FILHO

por RENAN NUERNBERGER

CARLITO AZEVEDO

por SUSANA SCRAMIM

CHACAL

por FERNANDA MEDEIROS

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

por PAULO HENRIQUES BRITTO





DOUGLAS DIEGUES
por MYRIAM ÁVILA

FRANCISCO ALVIM
por LU MENEZES

GUILHERME ZARVOS
por RENATO REZENDE

LEONARDO FRÓES
por ANGELA MELIM

MARCOS SISCAR
por MASÉ LEMOS

NUNO RAMOS
por JÚLIA STUDART

RICARDO ALEIXO
por CARLOS AUGUSTO LIMA

ROBERTO PIVA
por SERGIO COHN

SALGADO MARANHÃO
por IRACY CONCEIÇÃO DE SOUZA

SEBASTIÃO UCHOA LEITE
por FRANKLIN ALVES DASSIE





Tradução

GHÉRASIM LUCA
por LAURA ERBER

INGEBORG BACHMANN
por VERA LINS

NATHALIE QUINTANE
por PAULA GLENADEL





Formato 11 x 19
Tipologia: AGaramond Pro (texto e títulos)
Papel: Pólen Soft 80g/m² (miolo)
Supremo 250 g/m² (capa)
CTP, impressão e acabamento: Armazém das Letras





