

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

FÁBIO JÚLIO DE PAULA BORGES

***SENDA INCOMUM: A INTER-RELAÇÃO ENTRE TEMPO E MEMÓRIA NA
INFECTOPOÉTICA DE HAILTON CORREA***

GOIÁS
2020

FÁBIO JÚLIO DE PAULA BORGES

***SENDA INCOMUM: A INTER-RELAÇÃO ENTRE TEMPO E MEMÓRIA NA
INFECTOPOÉTICA DE HAILTON CORREA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade
para defesa.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura e Interculturalidade

Orientador: Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto

Coorientador: Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota

GOIÁS
2020

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina
Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

B732s Borges, Fábio Júlio de Paula.
“Senda incomum” : a inter-relação entre tempo e memória na “infectopoética” de Hailton Correa [manuscrito] / Fábio Júlio de Paula Borges. – Goiás, GO, 2020.
142f. il.

Orientador: Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto.
Coorientador: Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2020.

1. Literatura - poesia. 1.1. Análise literária.
1.2. Memória. 1.3. Tempo. 1.4. Hailton Correa. I. Título.
II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.09(817.3)-1

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
DEFESA 03 DE DEZEMBRO DE 2020
BANCA EXAMINADORA

1) Dr. José Elias Pinheiro Neto – UEG (Presidente)

2) Dr. Alexandre Bonafim Felizardo – UEG (Membro interno)

3) Dr. Júlio César Suzuki – USP (Membro externo)

1) Dra. Nismária Alves David – UEG (Suplente interno)

2) Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior – UFG / PUC-GO (Suplente externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram para que eu pudesse cumprir mais esta etapa da minha vida. Confesso que jamais pensei em chegar até aqui e gostaria de deixar registrado o carinho e a gratidão que tenho por vocês.

A Deus, uma força diferente da que eu sempre conheci;

Aos meus pais, Fábio de Paula Ribeiro e principalmente à minha mãe Emivalda Borges Ribeiro, meu ponto de partida para que eu conseguisse chegar até aqui;

Aos meus irmãos, Aquiles, Danúbia e Jerusa e a toda a minha família;

À Rúbia de Paula Garcia, mais do que uma prima, um anjo que sempre me acompanhou, dando conselhos, sugestões e atenção, me apoiando em tudo, inclusive em todas as etapas do processo seletivo do POSLLI;

À minha mais do que amiga, uma irmã, Isabela Leal, à sua mãe Sandra e ao Vitor, que sempre torceram por mim, inclusive, no dia em que fiz a prova para o curso de Letras, levando-me a ser o que sou e a estar onde estou;

Aos meus amigos mais íntimos, Tainã Rodrigues, Daniela Costa e Wanderson Rodrigues, que nunca mediram esforços para me apoiar;

Ao meu grande companheiro, Josedivo Antunes, pelo afeto, carinho, amor, atenção e amparo;

À Suzana Lino, completamente especial, ao Rogério, ao senhor Raimundo e à Laodiceia, grandes parceiros de estudos;

Ao meu orientador, José Elias, pela solicitude de sempre;

Ao meu coorientador, Adolfo Frota, pela atenção, sugestões, e por ter aceitado o convite para colaborar com esta pesquisa;

Aos professores Ebe Siqueira, Émile Cardoso, Nismária Alves e Alexandre Bonafim, pelas disciplinas ministradas, com as quais eu amadureci, tanto pessoalmente quanto academicamente;

Ao Kléber Mendonça, por ter me inserido nos estudos sobre Lírica, e por todas as indicações de textos, além do companheirismo;

À Ana Paula, grande amiga, pelo apoio tanto na vida acadêmica quanto nos problemas pessoais;

A todos os meus demais colegas de curso, pelo companheirismo e pelos debates, são eles Dilorrara, Glauber e Rannyelle;

Ao escritor Hailton Correa, pela amizade e solicitude.

O Relógio

Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;

Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;
Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte.

Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: Recorda! - E logo, sem demora,
Com voz de inseto, a Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!

Remember! Souviens-toi! Esto memor! (Eu falo
Qualquer idioma em minha goela de metal.)
Cada minuto é como uma ganga, ó mortal,
E há que extrair todo o ouro até purificá-lo!

Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei!
Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento.

Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te aguarde,
Em que a Augusta Virtude, esposa ainda intocada,
E até mesmo o Remorso (oh, a última pousada!)
Te dirão: Vais morrer, velho medroso! É tarde!”

Charles Baudelaire

RESUMO

Este estudo, analítico e bibliográfico, objetiva investigar a inter-relação entre o tempo e a memória na *infectopoética* de Hailton Correa, poeta contemporâneo, intitulada *Senda Incomum* (2017). Além desses aspectos gerais, buscar-se-á tecer um repertório crítico sobre a vida e obras do autor, bem como analisar as principais características do livro supracitado, sendo elas a linguagem, a forma como ele parte do regional para o universal, e como o *phático* atravessa a sua lírica, entre outros. A produção poética de Hailton Correa traz, em um diálogo com a tradição literária, uma nova maneira de ressignificar o regional. Para isso, o autor recorre às possibilidades da linguagem. Por meio de sua escrita, os elementos da natureza, relacionados aos cidadãos, ganham uma nova dimensão que atravessa os espaços restritos da localidade, indo em direção a esfera universal. O popular, as raízes e o tecnológico colaborarão para a formulação de sua poética *trans-regiocosmopolita*. Sabendo-se que o impulso das novas tecnologias modificou as maneiras de viver, inclusive as dos espaços interioranos, o poeta consegue estabelecer uma conexão entre o simples e aberto do campo, e o complexo e fechado da urbe, ou concomitantemente. Imersos nos impasses sociais, os sujeitos líricos se dispõem no mundo através de sentimentos *pháticos* que ora os dilaceram e ora fazem com que resistam às intempéries da vida. No decorrer de seus percursos, os sujeitos líricos são marcados pela formação de suas identidades, de quem são ou do que buscam ser quando retornam ao passado para se reconstruírem através da memória. O tempo controla a vida dos seres humanos. Ele é o denominador para que os indivíduos se organizem em sociedade e cumpra as atividades de suas rotinas. A memória, essencial para a formação dos indivíduos e para a manutenção de suas lembranças de vivências passadas, atuará juntamente ao tempo no desenvolvimento dos seres humanos dentro do ciclo do devir. O poeta, servindo-se dos temas em torno do tempo e da memória, criará as suas produções poéticas desvelando as relações de sujeitos líricos dentro de um cosmo lírico sensível que nada mais é do que a expressão dos sentimentos humanos perante ao mundo. É isso o que Hailton Correa faz em seu livro; o autor deixa as marcas da passagem temporal, sejam as do passado, as do presente e as do futuro, demonstrando a finitude do ser. Seus poemas evidenciam as agruras de sujeitos líricos tensionados pela própria existência e pelas suas caminhadas em direção à morte. Usa-se para a análise: Staiger (1977), (Paz, 1982), Carpeaux (2013), Bachelard (1978), Hegel (2004), Collot (2013), Combe (2010), Santos (2016), Friedrich (1978), Frota (2011), Agostinho (2007), Comte-Sponville (2016), Cohen (1974), Arrigucci Júnior (2009), Assmann (2016), Bergson (1999), Rosa (2016), Candau (2019), Halbwachs (2006), Bosi (2015), Bakhtin (1997), entre outros.

Palavras-chave: Literatura. Poesia. Memória. Tempo.

ABSTRACT

This analytical and bibliographic study aims to investigate the interrelationship between time and memory in the infectious poetics of Hailton Correa, contemporary poet, entitled *Senda Incomum* (2017). In addition to these general aspects, an attempt will be made to weave a critical repertoire about the author's life and works, as well as to analyze the main characteristics of the aforementioned book, which are the language, the way it starts from the regional to the universal, and how the phatic crosses his lyric, among others. Hailton Correa's poetic production brings, in a dialogue with the literary tradition, a new way to resignify the regional. For this, the author uses the possibilities of language. Through his writing, the elements of nature, related to city dwellers, gain a new dimension that crosses the restricted spaces of the locality, going towards the universal sphere. The popular, as roots and the technological will collaborate for the next of its *trans-regiocosmopolita* poetics. Knowing that the impulse of new technologies has changed as ways of living, including as in the interior spaces, the poet manages to establish a connection between the simple and open of the countryside, and the complex and closed of the city, or concomitantly. Immersed in social impasses, the lyrical subjects rise in world through any phatics that sometimes they tear and sometimes they do with that resist the bad weather of life. During their travels, lyrical subjects are marked by the formation of their identities, who they are or what they seek to be when they return to the past for reconstruct themselves through memory. Time controls the lives of human beings. It is the denominator for individuals to organize themselves in society and carry out the activities of their routines. Memory, essential for the formation of individuals and for the maintenance of their memories of past experiences, will act together with time in the development of human beings within the cycle of becoming. The poet, using themes around time and memory, will create his poetic productions by unveiling the relationships of lyrical subjects within a sensitive lyrical cosmos that is nothing more than the expression of human feelings towards the world. This is what Hailton Correa does in his book; the author leaves the marks of the temporal passage, whether those of the past, those of the present and those of the future, demonstrating the finitude of being. His poems show the hardships of lyrical subjects tensioned by their own existence and by their walks towards death. It is used for the analysis: Staiger (1977), Paz (1982), Carpeaux (2013), Bachelard (1978), Hegel (2004), Collot (2013), Combe (2010), Santos (2016), Friedrich (1978), Fleet (2011), Agostinho (2007), Comte-Sponville (2016), Cohen (1974), Arrigucci Júnior (2009), Assmann (2016), Bergson (1999), Rosa (2016), Candau (2019), Halbwachs (2006), Bosi (2015), Bakhtin (1997), among others.

Keywords: Literature. Poetry. Memory. Time.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

GEN Grupo dos Novos Escritores

FAPEG Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás

UEG Universidade Estadual de Goiás

UFG Universidade Federal de Goiás

IFG Instituto Federal de Goiás

GO Goiás

CEI Colégio Estadual de Itauçu

CLIPP Concurso Literário de Presidente Ruth Campos

AGL Academia Goiana de Letras

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 HAILTON CORREA: UMA TESSITURA CRÍTICA DO POETA DOS CANTOS DO MUNDO	19
1.1 A caixa com Drummond e os jornais achados: descobertas literárias no percurso biográfico do escritor	26
1.2 Dos tênuos poemas às recentes criações literárias: uma relação cronológica.....	31
2 SENDA INCOMUM: AS FACETAS DE UMA POESIA INSÓLITA.....	40
2.1 Os elementos essenciais de uma produção poética: formulando uma concepção de infectopoética.....	45
2.1.1 <i>Infectopoética: o phatos de uma linguagem</i>	48
2.2 Cerrado adentro, cidade afora: a poesia trans-regiocosmopolita de Hailton Correa.....	61
3 DA GESTAÇÃO À DECREPITUDE: ARQUÉTIPOS DO TEMPO E DA MEMÓRIA NA FIGURAÇÃO LÍRICA DE HAILTON CORREA.....	75
3.1 O ser no tempo: a gênese e a relação patológica de sujeitos líricos contra os ultrajes temporais.....	79
3.2 A consciência da finitude: o movimento poente de sujeitos líricos em direção à morte.....	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICE – ENTREVISTA COM HAILTON CORREA	130
ANEXOS.....	138

INTRODUÇÃO

Meia-noite. O relógio soa
 E nos induz, em tom mordaz,
 A recordar que uso fugaz
 Fizemos do dia que escoo:
 - Hoje, treze, data fatal,
 Sexta-feira, nos comportamos,
 Malgrado tudo o que exaltamos,
 Como discípulos do mal.

Charles Baudelaire

Os versos supracitados compõem o poema *O exame da meia-noite*, de Charles Baudelaire, presente em seu livro *As flores do mal*, publicado em 1857. Esse excerto, assim como o poema-epígrafe do começo da dissertação, expressam o poder exercido pelo tempo, simbolizado e materializado pelo relógio que coordena a vida dos indivíduos, tornando-os cativos até levá-los à morte. Um tempo que joga e sempre ganha, o tempo que impulsiona e pressiona o sujeito a recordar, o Deus hediondo que controla os segundos, os minutos e as horas. Sobre ele, Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*, assim se manifesta: “O tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica [...], o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquivava à realidade opressora” (FRIEDRICH, 1978, p. 24). O tempo, denunciado pela criação poética moderna, é o que dominará as práticas abusivas do capitalismo, aquele que marca o excessivo trabalho das pessoas nas indústrias movidas à fumaça e à febre. Como se verá em Hailton Correa (2017), poeta goiano, essa herança, que deriva da Antiguidade grega, por meio do deus Chronos, passando pelo correspondente da modernidade baudelaireana, o relógio, permanecerá viva. É um tempo que ao pressionar o indivíduo na divisão de suas tarefas desenvolvidas no dia a dia, bem como nas atividades exteriores, fará com que ele se refugie em si mesmo, em sua interioridade, repleta de fantasias que contornam a memória concedendo a esta a capacidade de sublimar ou não a dor advinda dos efeitos da própria realidade. Esse refúgio íntimo também pode ser lido como liberdade. O homem, ao controlar a sua interioridade, poderá ou não sentir prazer e felicidade. Já nas relações sociais, fora de si, o indivíduo, ao depender de outras pessoas e das emergências que a própria vida traz no seu devir, não poderá controlar os impulsos coletivos.

Tanto na epígrafe do começo da dissertação quanto na da Introdução, o tempo do mundo pressionará o sujeito a recordar. As lembranças e a vivência interior serão mecanismos de fuga. Nas considerações de Comte-Sponville (2016, p. 97), autor de *O Ser-Tempo – Algumas reflexões sobre o tempo da consciência*, é necessário distinguir o tempo incorporal – tempo-ação –, que seria a soma indefinida de um passado e de um futuro, do tempo corporal – o tempo

chronos –, que seria o tempo da própria realidade. Em relação ao primeiro, explica o autor, não seria nada, pois podem ser divididos naquilo que não existe. Já no segundo caso, o presente é tudo, é o presente do mundo, dos corpos. O tempo-aiôn é a sempiternidade, o tempo-chronos é a eternidade, é o sempre-presente do ser e da natureza, não na perspectiva de Santo Agostinho (2007), em suas *Confissões*, quando trata da eternidade de Deus; a eternidade em Comte-Sponville (2016) é a atuação constante de Chronos, arquétipo das forças destrutivas vistas em Baudelaire e em Correa.

O ser permanece presente durante determinado tempo. Ser e durar apenas se distinguem pela abstração chamada tempo. Se o tempo é o ser, explica ele (2016, p. 100), o tempo não pode derivar da condição da duração, ele é a própria duração. *Ser-tempo*, tese de Comte-Sponville (2016) é para ele a unidade inseparável, no presente, do ser e da duração. O tempo carece da alma não para ser o que é – o tempo presente –, mas para ser o que não é ou o que virá a ser – soma de passado e de futuro. Para ser o que os indivíduos entendem por tempo, ele precisa da alma, não para ser tempo real, o do mundo, mas o da alma. Esse pressuposto retoma aquilo que Santo Agostinho já expressava, que o tempo é composto por um presente do passado, a memória, um presente do presente, a percepção, e um presente do futuro, a projeção do amanhã, e todos esses presentes atuam em colaboração uns com os outros por meio da consciência do ser. De acordo com Comte-Sponville (2016, p. 31), o tempo da alma, do espírito, seria melhor definido como *temporalidade*, ou seja, a unidade na consciência do passado, do presente e do futuro.

Assim como há diferenças entre tempo e temporalidade, bem como estudos importantes sobre essas categorias, há também discussões sobre a memória e as suas ramificações. Aleida Assmann (2011, p. 31 - 34), em *Espaços da recordação – Formas e transformações da memória cultural*, distingue a memória a partir de dois campos, sendo o primeiro a *ars*, arte, e a segunda a *vis*, potência. A arte da memória é a mnemotécnica, a técnica de se memorizar determinado poema, como os *aedos* faziam. A memória enquanto *vis* é potência, processo de recordação e não de puro armazenamento. A potência refere-se à memória como tendo as suas próprias leis. Para a retórica romana, a memória era dividida em cinco passos compreendidos em *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, *actio* e *memoria*. Relacionado a esses, há o discurso psicológico, que toma a memória como uma *ingênita virtus*, antropologicamente localizada nos três dons mentais, quais sejam, a fantasia, a memória e a razão. Segundo Assmann (2011, p. 115), “Os poetas são considerados especialistas dessa combinação de *memoria* e *imaginatio*. Eles pintam os feitos passados dos heróis ‘como se eles fossem atuais’, o ouvinte escuta a aventura ‘como se ele a visse diante de si’ [...]”. Ainda sob a esteira do

pensamento da autora (2011, p. 34 - 35), desde a Antiguidade, atravessando a Idade Média, até chegar à Modernidade, o cérebro era dividido em três sentidos internos. Quem desenvolveu essa estrutura cerebral foi Aristóteles e Galeno, sistematizada logo depois pelos filósofos judeus, cristãos e árabes ainda na Idade Média. Os três sentidos internos se contrapunham aos cinco externos, ficando reservados em três câmaras. Os sentidos internos, ao contrário dos externos, não estabeleciam contato direto com o mundo exterior. Isso ocorre, pois, tratavam-se de habilidades cognitivas, ou faculdades do espírito, que continuavam a absorção do mundo exterior pelos sentidos externos.

Na parte anterior do cérebro encontrava-se a *imaginação*, que converte os dados dos sentidos em imagens, mas que também cria imagens oníricas, tais como as dos sonhos, tão recorrentes na própria poesia. Na fração intermediária encontrava-se o *senso comum* que processa os dados dos sentidos formando opiniões. Na câmara posterior está a *memória*, que guarda os dados para serem retomados depois. Esse modelo cerebral é como uma torre com quartos que se interagem entre si. O mesmo exemplo pode ser visto em Santo Agostinho (2007), em *Confissões* com o seu palácio da memória, no qual, em cada cômodo estariam reservadas imagens do passado.

No século XVIII, a memória se liberta, por meio dos esforços de Vico, da relação *ars*, para a *vis*, que toma a dimensão psicológica, antropológica e não mais retórica. Nas diferenças terminológicas, ressalta Assmann (2011, p. 163) “a *memória* surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da *recordação* como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos”. Conforme elucida a autora acima (2011, p. 99), em se tratando do papel da poesia na transição da recordação enquanto arte, para a recordação como força, o poeta inglês William Wordsworth foi essencial. O declínio da técnica mnemônica foi o responsável por levar ao desvelamento da recordação. Na Inglaterra, a decaída dessa perspectiva armazenadora vinha sendo impulsionada desde o século XVI e estava relacionada aos impulsos dos humanistas perante aos modelos escolásticos.

A distinção entre memória e recordação, bem como a relação interior e exterior na poesia, será categorizada por Emil Staiger (1977) como *um-no-outro*, ou seja, a aproximação do sujeito com o objeto, ou a relação íntimo e mundo, no ato de absorção das imagens exteriores pelo sujeito lírico. Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, Staiger (1977, p. 31) assim se expressa: “[o] passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”. Portanto, é preferível para o autor que na lírica o termo usado seja *recordação*. Para esse autor (1977), “[r]ecordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e até

futuros podem ser recordados na criação lírica” (STAIGER, 1977, p. 29). Assim, as ideias dialéticas de dentro e fora, e da distância entre sujeito e objeto, acabam coexistindo na recordação. Nesse sentido, o um-no-outro acontece quando “o poeta lírico, certamente imbuído do generalizado modo de expressão épico, fala de mundo interior e mundo exterior” (STAIGER, 1977, p. 31). Essa ideia de interior e exterior, ou dentro e fora, seria como uma câmara escura, ou a alma, na qual as imagens exteriores do mundo se ingressariam. Para Staiger (1977, p. 28), “a alma habita o corpo e permite entrar o mundo exterior através dos sentidos, principalmente através dos olhos por onde penetram as imagens”. A alma, que para ele também é corpórea, por conseguinte, será o local no qual o mundo será retido com a sua espacialidade e sua temporalidade.

Em se tratando da memória, pelo viés do gênero lírico, ela será diferente da do gênero épico. Em *Poesia e Memória*, Paulo Henriques Britto (2000, p. 124 - 125) relata que na memória épica, o poeta canta os feitos gloriosos do passado de sua tribo, visando enaltecê-los, motivando explicar o presente e revelar promessas futuras. Nas palavras de Adolfo Frota (2011, p. 3 - 9), a deusa Mnemósine regia a função poética. Isso se deve ao fato de que os gregos acreditavam que o poeta somente poderia cantar um poema se sofresse uma possessão – o entusiasmo. Ao ser possuído, ele passava a ser intérprete de Mnemósine. Ainda na explicação do estudioso, a deusa, com o passar do tempo, foi deixando de representar o passado coletivo e se incorporou ao individual. Apontando a filosofia como uma das colaboradoras para o desaparecimento dos deuses, Mnemósine teria continuado como um conceito. Isso acontecia quando o *aedo*, ao cantar para Calíope, era transportado para o tempo do herói. Nesse sentido, o poeta colaboraria na ampliação da coletividade da memória, para que esta pudesse ser exaltada pelos demais membros do seu grupo. No que tange a memória lírica, as experiências são individuais, não coletivas. Além disso, a própria natureza da épica requer uma perspectiva coletiva, enquanto a do gênero lírico pressupõe o indivíduo.

Britto (2000, p. 125) aponta uma crise do lirismo enfrentada pela poesia ocidental. Assim como Camões escreveu sua produção em um período no qual o gênero épico decaía, o poeta lírico na contemporaneidade tenta forjar um eu unificado e coerente, o que seria um anacronismo. Esse sujeito descentralizado, fragmentado, pode ser melhor compreendido em Stuart Hall (2006, p. 10 - 13), na sua obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, na qual o autor divide o sujeito em três concepções. A primeira, a do sujeito do Iluminismo, que estaria centrada na ideia de coerência, centralidade, unificação e de autonomia. A segunda, a do sujeito sociológico, visão que surgiu por volta do final do século XIX, mas que se tornou aceita em meados do XX, tirando as vendas do sujeito iluminista, fazendo-o entender que ele não é tão

autônomo quanto pensava, mas que depende do outro para a construção de sua identidade. A terceira concepção seria a do sujeito pós-moderno, que a partir do fim do século XX rompe com as definições estáticas de um sujeito uno e fixo, dando vazão ao que Fernando Pessoa já vinha fazendo. As identidades se fragmentam, tornam-se contraditórias, desestabilizadas, como as manifestadas em Pessoa. Essas transformações acompanham a velocidade das novas tecnologias, ao ponto, inclusive, das identidades tradicionais ficarem condicionadas à interdependência global e entrarem em um colapso exigindo um hibridismo cultural que até então não havia.

Um exemplo citado por Britto (2000, p. 126), e que rompe com a ideia de unificação, é o poeta português, que teria criado diversos heterônimos, cada um deles com uma memória, um estilo literário, e modos de vida individuais. Nesse sentido, Fernando Pessoa coloca em validade a perspectiva romântica de Wordsworth acerca da criação fictícia de seu mito do gênero lírico como o amadurecimento de uma potencialidade manifestada desde a infância. Pessoa, ao criar “memórias falsas” para “poetas inexistentes” e que são autores de obras individualizadas, “mostra como é frágil a distinção entre recriação e criação, entre a ficcionalização da experiência vivida e a elaboração de uma ficção pura e simples” (BRITTO, 2000, p. 126).

Destarte, ainda seguindo o pensamento do autor acima, Fernando Pessoa abre diversas indagações no mundo teórico-literário acerca da validade do projeto lírico, da relevância da experiência pessoal e da memória individual na produção poética. Ainda para a superação do projeto lírico romântico, dois autores foram essenciais para a concretização desse ato, são eles: Eliot e Pound. As produções *The wastland* e *The cantos* apresentam a substituição da experiência pessoal da personalidade lírica, pelas leituras do autor. Isto é, se em Wordsworth a memória individual é a da experiência vivida na infância, em Eliot e Pound, a memória é a do lido. Essa poesia, de acordo com Britto (2000, p. 127), será denominada *pós-lírica*, ou seja, o eu lírico por trás do poema é um inter cruzamento de textos. Porém, há um problema nessa valorização da memória do lido em detrimento da do vivido: ao precisar mobilizar uma gama de outras leituras, o leitor comum se afasta e não vivencia a experiência de similitude expressada no poema. A *memória lida* se voltaria apenas para escritores e um público mais especializado.

Cabe ressaltar que ao lado das discussões sobre a memória do vivido, tendo o poeta como aquele que expressa os seus sentimentos e as suas experiências no poema, tem-se aquilo que Friedrich (1991, p. 36 - 37) chamará de *despersonalização do eu empírico* – o próprio poeta –, e do *eu lírico* – voz que fala no poema. Ou seja, a partir de Baudelaire, o sujeito lírico

adquiriria uma autonomia própria, que não mais se confundiria com as confissões do poeta, como acreditavam os românticos. Desse modo, por mais que as vivências, os pensamentos do sujeito lírico e o mundo expressado na criação poética fossem expressões de uma realidade – a do poeta –, estas seriam trabalhadas para pertencerem ao universo do eu lírico.

A cisão do sujeito lírico e poético ainda traria discussões futuras, como é o caso do texto *A referência desdobrada*, de Dominique Combe (2010, p. 126 - 128). Tal autor informa que tanto a abordagem retórica quanto a fenomenológica discutem a problemática da unidade do eu. Em suas palavras, até se poderia pensar em uma dualidade do sujeito lírico, conforme aparece na crítica alemã, em que o sujeito lírico ultrapassaria o empírico. Contudo, na comunicação lírica, termo por ele usado, trata-se antes de uma tensão não resolvida. Ao relatar sobre o movimento que vai da experiência vivida individual ao universal, emite que o sujeito lírico é dotado de sensibilidade, e é ela quem o faz elevar a produção poética ao estado universal. O autor exemplifica com a melancolia manifestada pelas vozes dos poemas de Lamartine, Musset e Baudelaire. O estado patemático (*état pathématique*), o *pathos* poético, como ele coloca, ao ser partilhado com o leitor, reforça a distinção entre o fato da biografia pessoal – circunscrita na dimensão singular –, e a essência da experiência vivida – que se encaminha ao universal. Isso ocorre porque há um diálogo sentimental entre o leitor e o sujeito lírico que expressa os mesmos sentimentos talvez já vivenciados por quem experiencia o texto poético.

Os sentimentos humanos constituirão os estados de consciência do sujeito. Sendo assim, para além daquilo que sente o próprio escritor, o *pathos* manifestado no leitor será o da sensibilidade da voz lírica, fato que poderá ser visto no último tópico desta dissertação. Por conseguinte, o sujeito lírico, impulsionado pela ficcionalização, não estaria acabado, mas em uma constante constituição. E, antes de expressar dados autobiográficos do escritor, o que ele exprime são as mesmas possibilidades do vivido do poeta: a dor, a alegria, a saudade e o amor. É por isso que na produção de Baudelaire e principalmente na de Correa (2017), o tempo e a memória, por mais que sejam temas tratados em produções de distintas épocas, trarão ressonâncias e dirão muito, a partir do próprio sujeito lírico, sobre como os indivíduos estão vivendo.

De acordo com Joel Candau (2019, p. 15 - 16), em *Memória e Identidade*, os seres humanos estão condenados ao tempo, do qual não conseguem escapar, o tempo é voraz que devora como um inseto, mecanicamente a vida, levando-a à decomposição. É o tempo presente, agonizante, que desaparece no passado ao se anunciar o futuro, retomando a discussão de Santo Agostinho (2007) e a de Comte-Sponville (2016). Nesse sentido, o fluxo do tempo ameaçaria os indivíduos, é o poder de Chronos instaurado na humanidade. Como parar o tempo? Como

fugir dele? A memória concede a ilusão de que o passado não está totalmente inacessível, mas que é possível fazer revivê-lo por meio da lembrança. É por intermédio da lembrança que os sujeitos conseguem suportar a duração do tempo, formando com os pedaços de imagens um novo painel que poderá auxiliá-los a enfrentar a vida presente e se sentir mais livres consigo mesmos. A memória, ao mesmo tempo em que modela as pessoas, é por elas modelada, esse é o pressuposto de Candau (2019) acerca da importância da memória na formação identitária dos sujeitos. Essa dialética possibilita aos seres humanos criarem as suas trajetórias de vida. É a memória que alimenta a identidade. Quando se restitui a memória de alguém, a identidade também é restabelecida.

Tendo em vista essa discussão, bem como a problemática central, a relação que há entre o tempo e a memória, questiona-se: Como é constituída a inter-relação entre o tempo e a memória na *infectopoética* de Hailton Correa, considerando as vivências de sujeitos líricos em direção à morte? Para isso, dividiu-se este trabalho da seguinte forma:

No capítulo 1, buscar-se-á, a partir de uma historiografia literária, situar o contexto histórico no qual o poeta Hailton Correa encontra-se inserido. Isso se faz necessário, pois, não existem estudos sobre o autor, sendo esta dissertação a primeira a traçar um percurso crítico sobre a vida e as obras do escritor. Após as considerações introdutórias, visar-se-á no primeiro tópico falar sobre a vida do escritor, sobre os seus dilemas e sobre a construção de sua carreira literária. No segundo tópico, pretende-se traçar uma cronologia acerca das produções do poeta, bem com discutir algumas de suas produções, tecendo comentários analíticos, objetivando entender melhor o diálogo que elas estabelecem com a tradição literária já consagrada e como auxiliaram na formação de sua identidade literária. Na articulação dessa abordagem, recorrer-se-á aos seguintes teóricos: Costa e Oliveira (2009), Camargo (2011), Camargo, Guimarães e Rosa (2018), Buarque (2018), Siscar (2010), Bosi (1977), Collot (2015), Adorno (2003), entre outros.

No capítulo 2, após feitas as ponderações iniciais, explorar-se-á a linguagem que perpassa as produções do livro *Senda incomum*, de 2017, tencionando demonstrar a existência de um cosmos infectado a partir das discussões sobre *phatos*; além disso, no segundo tópico, buscar-se-á, por meio do mesmo livro, analisar como a produção poética de Correa parte de um eixo regional para o universal, do rural para o cidadão, transcendendo, desse modo, o espaço restrito para a complexidade do próprio mundo. Para essa abordagem, usar-se-á: Staiger (1977), Paz (1982), Carpeaux (2013), Bosi (2006), Eliot (1989), Ribeiro (2006), Guadagnin (2007), Ferreira (2012), Brandão (1986), Martins (1999), Bachelard (1978), Hegel (2004), Collot (2013), Combe (2010), Santos (2016), Friedrich (1978), entre outros.

E para finalizar a parte analítica, tem-se o capítulo 3, no qual as discussões sobre tempo e memória demonstrarão as configurações e as problemáticas suscitadas nesta introdução, quais sejam: a relação que há entre o tempo e a memória, tendo em vista os percursos de vidas dos sujeitos líricos que relutam contra a efemeridade da vida e a ascensão inevitável da morte, verificando como a passagem do tempo histórico, o do século XXI, assim como o século de Baudelaire, o XIX, estão deixando marcas nos próprios poetas e nas produções poéticas que denunciam os modos de vida dos sujeitos arrebatados pela fugacidade do tempo. Logo no início do capítulo, buscar-se-á retomar a história mitológica de Chronos e de Mnemósine e como estes deuses referenciais se vinculam em forma de arquétipos no texto poético. No primeiro tópico, visar-se-á por meio de uma sequência, por mais que se tratem de poemas diversos, criar um percurso de gênese, ou seja, o nascimento do ser, incorporado ao sujeito lírico, passando pela metaforização do tempo, enquanto corporificação de um ser do tempo para a resposta poética à pergunta de Santo Agostinho “Que é pois o tempo?”, até o segundo tópico que tratará da constituição identitária a partir do tempo e da memória, pautados em Candau (2019), respondendo, inclusive, a partir de Combe (2010), Friedrich (1991) e Britto (2000), as relações existentes entre a memória do vivido e a autobiografia em Hailton Correa culminando na transitoriedade da vida e na morte. Para essa discussão, pautar-se-á nos seguintes autores: Frota (2011), Agostinho (2007), Comte-Sponville (2016), Cohen (1974), Arrigucci Júnior (2009), Assmann (2016), Bergson (1999), Rosa (2016), Candau (2019), Halbwachs (2006), Bosi (2015), Bakhtin (1997), entre outros.

Esta pesquisa é qualitativa, bibliográfica e analítica e se justifica a partir da afirmação de Goiandira Camargo, Leandro Guimarães e Olliver Rosa (2018, p. 49), de que professores estão atuando nas universidades “junto a poetas e escritores, para que a literatura goiana não caia no desconhecimento, tenha apreciação crítica e seja objeto de mediação necessária com o leitor”. Isso se deve aos avanços que essa produção vem tendo, mesmo diante às dificuldades herdadas de problemas históricos, tais como o domínio de poderes oligárquicos e o atraso à modernização que já vinha ocorrendo em grandes centros tais como o Rio de Janeiro e São Paulo, e que também serão levantados neste trabalho. Além disso, Hailton Correa é um poeta contemporâneo que contribui com a cena literária goiana, deixando, por meio de suas criações, reminiscências de poetas consagrados, tais como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire, Manoel de Barros entre outros, mas sem deixar de ter o seu próprio estilo, o que demonstra a sua consciência e a sua amplitude acerca do seu fazer poético.

1 HAILTON CORREA: UMA TESSITURA CRÍTICA DO POETA DOS CANTOS DO MUNDO

É preciso viver com os homens
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter mãos pálidas
e anunciar O FIM DO MUNDO.

Carlos Drummond de Andrade

O cântico lírico dos vates, de poetas como Safo e Alceu de Mitilene, instaura na tradição poética ocidental as bases fundamentais para a transformação que o gênero lírico iria sofrer, tanto nas mãos dos próprios poetas quanto nas escrituras de estudiosos, tais como Aristóteles. Em sua *Arte poética*, este autor dividiu os gêneros em épico, lírico e dramático. O gênero lírico, desde então, passa a ter como característica primordial a voz individual, subjetiva, íntima, entoada ao som das liras; ou seja, o poeta convocava as suas emoções ao enaltecer o cântico lírico. Para Octávio Paz em *O arco e a lira*, “a poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982, p.15). Se a própria poesia é capaz de recriar o mundo, este se recria a cada manifestação histórica nos seus diversos períodos, impactando as próprias expressões artísticas.

Algumas dessas mudanças podem ser notadas no próprio gênero lírico. Segundo Costa e Oliveira (2009, p. 50), ainda na Idade Média, a produção poética ainda trazia uma voz transmissora, no entanto, a escrita passará a ser exercitada com mais vigor e junto a ela o trabalho formal do poema. Do modo teológico vigorado nessa época, transitando pelo Renascimento, também a poesia provençal nas cantigas portuguesas demarcará o seu espaço. Após o Barroco e o movimento Iluminista cria-se uma produção filosófica que se seguirá até o Romantismo. No século XIX, a lírica dominada pela subjetividade emocional, em que o poeta emite o seu canto confessional, interiorizado, repleto de imagens de sentimentos amorosos, exaltará a morte e também a natureza. No Simbolismo, assim que chega ao fim do século XIX, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé representando a produção francesa servirão de base para os seus sucessores em diversos aspectos, tais como a despersonalização do eu lírico e do eu empírico, além do “Eu é um outro” de Rimbaud, rompendo com alguns paradigmas que já perduravam desde a Antiguidade.

Passando de um macrocosmo crítico geral, para um microcosmo acerca do gênero lírico na esfera brasileira contemporânea, tem-se o que profere Camargo (2011, p. 2 - 3) acerca da subjetividade na poesia brasileira e portuguesa contemporânea, em suas palavras, a lírica atual se encarna “em seu tempo presente, no sentido de que se inscreve historicamente, a lírica

contemporânea vivencia os eflúvios e fraturas de um contexto histórico-social áspero”. E é dentro deste contexto sócio-histórico contemporâneo que o escritor goiano Hailton Correa escreve e publica as suas produções.

Para que se possa situar o período histórico, político e econômico no qual o escritor desenvolve os seus projetos literários, faz-se importante elaborar um percurso teórico sobre a historiografia literária goiana, as principais tendências, e principalmente, se o termo “poesia goiana” cabe para o poeta e aos seus escritos.

A literatura goiana, segundo Camargo, Guimarães e Rosa (2018, p. 40), no artigo *Presença da historiografia literária em Goiás*, produziu, em 1917, *Tropas e Boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, livro que repercutiu nacionalmente trazendo traços do movimento de 1922. Em 1928, Leo Lynce lançava *Ontem*, estabelecido como o introdutor do Modernismo em Goiás. Além destes, outros autores contribuíram para a formação literária goiana, situados entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, são eles: Félix de Bulhões, Luís do Couto e Leodegária de Jesus, e esporádicas produções de Cora Coralina, que somente veio a se fortalecer na idade adulta. No entanto, o citado conjunto de obras ainda não se constituía como produção contínua que pudesse traduzir as condições socioculturais e históricas de um estado que carecia de se modernizar. Essa mudança somente ocorrerá com a transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia em 1937, quando a literatura goiana começou a se enriquecer, com produções significativas, com um mercado nascente e com leitores para além dos eixos sociais de amigos dos próprios escritores.

Os teóricos acima (2018, p. 55) mencionam um importante livro sobre a história da poesia goiana, *A poesia em Goiás*, de Gilberto Mendonça Teles, de 1983. O livro traz, além dos autores, o contexto histórico, político e econômico de 1726 até 1960. De 1726 a 1830, o momento foi aurífero. Um dos representantes desse período na literatura foi Bartolomeu Antônio Cordovil, com o seu *Ditirambo às ninfas goianas*. De 1830 a 1903, encontra-se o fim da mineração e a substituição pela agricultura e agropecuária. Dos poetas significantes, cita-se aqui apenas Antônio Félix de Bulhões Jardim e Manuel Lopes de Carvalho Ramos, este publicou o poema *Goyania* que inspirou o nome da nova capital. O período que compreendido entre 1903 a 1930 é, para a antiga capital, momento de perda da hegemonia cultural com o surgimento de novos núcleos, tais como Catalão e Luziânia. Nessas mesmas décadas escreveram produções literárias Hugo de Carvalho Ramos e Leodegária de Jesus. No intervalo de 1930 a 1942, já dada a Revolução de 1930, os escritores recebiam os resquícios do Pré-Modernismo, apresentando traços românticos, simbolistas e parnasianos. Entre os poetas, cita-se Leo Lynce. De 1942 a 1955, com a consolidação de Goiânia e com a criação da revista *Oeste*,

escritores como Bernardo Élis, José Décio Filho e José Godoy Garcia representam esse período. O último é de 1955 até 1960, momento que abarca a construção de Brasília, são mencionados autores como Jesus Barros Boquady e Adory da Cunha.

Outra discussão importante, a partir dos autores goianos elencados é a que Jamesson Buarque (2018, p. 69) faz em seu artigo *Poesia goiana ou em Goiás?*. Trazendo uma importante discussão acerca de quem nasceu e escreve dentro do estado de Goiás e falando sobre a região, ou pessoas que não nasceram no estado, mas que vieram e produzem aqui, o estudioso (2017, p. 79) explica que de 1948 a 1968, houve em Goiás, uma produção literária que retomou os traços do Modernismo. A partir de 1968 até o início de 1980, o que imergirá será o diálogo com movimentos, tais como o concretista, a *Instauração Práxis*, de Mario Chamie, da qual, poetas goianos do Grupo dos Novos Escritores (GEN) fazem parte, são eles Heleno Godoy, Luís Araújo entre outros; o Tropicalismo, a geração mimeógrafo e a poesia marginal integram esse percurso de produção literária. Seguindo essa esteira, o caldeirão literário que dialogava com as produções do restante do país corporificava a produção poética goiana. Sendo assim, a década de 1980 marca o início de uma nova fase, gerada a partir de Darcy França Denófrío, Adalberto de Queiroz e Pio Vargas. Sobre esses autores, Jamesson (2017) explica que não importa se são “naturais” do estado de Goiás, o interessante é que eles produzem, foram educados e fazem circular livros em solo goiano.

Buarque (2017) busca compreender se é possível categorizar a produção feita em terras goianas. De acordo com o autor (2018, p. 76), a poesia feita em Goiás é poesia brasileira, como as produzidas em qualquer outra região do país. Porém, por mais que isso pareça claro, ao considerar os aspectos históricos, culturais e geopolíticos que constituem o Brasil fazendo deste o que ele é desde o seu período colonial, o teórico (2017, p. 90) conclui que “poderíamos chamar propriamente de goiana a poesia produzida em Goiás à parte de patrialidade (ou matrialidade) de seu polo de produção”. Além disso acrescenta que “não há motivo para não tornar evidente que há uma poesia goiana no conjunto histórico, que há poesia em Goiás desde meados do século XVIII” (BUARQUE, 2017, p. 95).

Tanto esse artigo quanto o de Camargo, Guimarães e Rosa (2017) são resultados de pesquisas desenvolvidas para os projetos *Configurações do lirismo na poesia goiana contemporânea*, apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e “Apresentação da poesia goiana: de 1948 aos dias atuais”, ambos os projetos são vinculados à Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia e desenvolvidos pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e pelo Instituto Federal

de Goiás (IFG). Sendo assim, as discussões trazidas por eles são pertinentes e coerentes para este trabalho, que visa, também, entender o lugar de onde o poeta se expressa.

O lapso evidente no que concerne a sistematização das produções pós-Gilberto Mendonça Teles tem sido remediado com os projetos de pesquisa citados anteriormente. Trabalhos como este sobre a produção de Hailton Correa podem contribuir para a ampliação crítica sobre o que vem sendo produzido no estado de Goiás e como ainda os escritores dialogam com as tendências vigentes, que no caso do autor em análise, insere-se na contemporaneidade do século XXI, considerada como muitos como pós-moderna, termo que resguarda diversas conceituações por parte de vários autores.

Para que se possa compreender melhor o contexto no qual Hailton Correa tece as suas criações – a sociedade do século XXI –, faz-se *jus* retomar as explicações de Giddens (1991) a respeito de alta-modernidade, substituindo o termo pós-moderno. Para ele (1991, p. 8 144 - 152), ela é uma radicalização da modernidade, sendo assim, pode ser entendida a partir do capitalismo, da vigilância, que se dá de duas maneiras, de forma direta, com os que detêm o poder político, por meio de prisões e escolas; e de forma indireta, fundamentada no controle de informações por especialistas e por último, o poder militar. Esse mundo globalizado trouxe diversas mudanças radicais, tais como o novo entendimento do conceito de tempo e de espaço. Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o tempo se relacionavam, porém, com a modernidade, a possibilidade de os indivíduos transitarem em um curto espaço de tempo diminuiu. Consequentemente, as ações das sociedades se interligaram, de um nível local para o global e vice-versa. Esse acelerado movimento provocou a intensificação do contato entre as culturas, isso, por meio do advento da *internet* e das relações comerciais.

No seu livro *A Condição Pós-Moderna*, David Harvey (2008, p. 21) traz uma discussão sobre o conceito de Pós-Modernidade, pautando-se em um movimento de transição histórica e de coexistência de diversas características que a assemelham ou a diferenciam da Modernidade. Em sua abordagem, o autor utiliza, inicialmente, os pressupostos baudelairianos de que a Modernidade é de um lado transitória e efêmera e de outra eterna e imutável. Analisando melhor essa declaração, Harvey (2008, p. 22) explica que para a construção da Modernidade, o rompimento histórico, a ruptura e a fragmentação são imprescindíveis. No entanto, se isso importa, como falar em eternidade e imutabilidade? Termo antigo, Harvey (2008, p. 19) enfatiza que o projeto da modernidade, como Habermas chamava, ganhou forças no século XVIII, e teve como objetivos, impulsionados pelos pensadores iluministas: desenvolver a ciência objetiva, a moralidade, as leis universais e a arte autônoma. Tudo isso para que o conhecimento servisse como mecanismo de emancipação humana. Os iluministas viam no

transitório e no efêmero a condição necessária para a realização do projeto moderno. Na leitura de Harvey (2008, p. 23), a partir do que acreditava Habermas, a arte e a ciência, para os iluministas, seriam capazes de promover a compreensão do mundo e do eu, da justiça das instituições e estimular a felicidade humana. Porém, o século XX, com os seus campos de concentração e suas as guerras, abalou esse ideal.

Horkheimer e Adorno, segundo Harvey (2008, p. 24), foram uns dos pensadores que criticaram esse projeto, uma vez que para eles, a lógica iluminista, no fundo, era de dominação e opressão, isso porque o domínio da natureza corresponderia ao dos seres humanos. A revolta da natureza deveria ser contra o poder opressor. Em meio às diversas problemáticas do projeto iluminista, o autor menciona a questão da relação entre meios e fins, que era presente, porém os fins nunca eram especificados; a decisão de quem detinha a razão superior e como ela poderia ser aplicada ao poder era outro ponto. Na visão de Rousseau, a humanidade teria de ser forçada à liberdade. Os jacobinos da Revolução Francesa seguiram esse ideal. Francis Bacon, seguidor do Iluminismo, postulou em *Nova Atlântida* a possibilidade de uma casa repleta de pensadores que detinham o conhecimento, no entanto, todos eles da elite, brancos e masculinos, o que opunha ao pensamento de outros autores, não mencionados por Harvey (2008, p. 24), que defendiam a participação dos benfeitores da humanidade com suas atividades singulares, mas transformadoras. Outros acreditavam em uma ação espiritual, da qual o ser humano precisava responder, e ideias como as de Adam Smith, sobre a mão invisível do mercado.

Marx, em alguns aspectos apoiava-se no pensamento iluminista, para isso buscou transformar o pensamento utópico, a luta para que o ser humano realizasse a sua “natureza específica”, em uma ciência materialista, ao tratar da emancipação humana universal por intermédio da lógica classista e repressiva, embora cheia de contradições, do desenvolvimento capitalista. A classe trabalhadora seria a responsável pela libertação e emancipação humanas, acreditava Marx, isso porque essa é a classe dominada da moderna sociedade. Somente quando os trabalhadores tivessem domínio do seu destino, poderiam substituir a repressão pela liberdade social. Max Weber (2008, p. 25), segundo Harvey (2008) via o pensamento iluminista como uma ilusão, já Nietzsche, notava que o plano moderno era como uma vontade de viver e de poder nadando em um mar de desordem e de destruição.

A partir disso, Harvey (2008, p. 26 - 30) discute que se o modernista precisa destruir para criar, a única forma de representar o eterno seria por meio de um processo de destruição passível, de ele mesmo destruir essas verdades. O ser humano, em busca do eterno e do imutável seria forçado a deixar sua marca no caótico e no fragmentário. Dentro desse processo histórico, o papel do artista seria o de compreender o espírito de sua época e iniciar o seu processo de

mudança. Hailton Correa faz isso em sua produção, quando, por meio dos seus poemas, traz críticas aos comportamentos sociais. Era como Baudelaire percebia, se a mudança e a fragmentação formavam os modos de viver moderno, a definição de uma estética modernista dependeria do posicionamento do artista. O artista apenas poderia representar o efêmero, o caótico e a eternidade, por meio de um efeito instantâneo. O modernismo apenas poderia falar sobre o eterno congelando o tempo e toda a sua capacidade de transição.

Na exposição de Harvey (2008, p. 44), é por volta de 1968 a 1972 que o pós-modernismo emerge. Rejeitando a ideia do progresso, ele abandona toda a ideia de continuidade e de memória histórica, desenvolvendo uma capacidade de extrair da história tudo o que for presente. Na consideração de Harvey (2008, p. 107 - 108), Marx descreve os processos sociais que agem no capitalismo, são eles o individualismo, a alienação, a fragmentação, a efemeridade, as mudanças nos métodos de produção criativa, a modificação da experiência entre tempo e espaço. Se essas características formam o contexto material no qual os produtores culturais se baseiam para a elaboração de suas estéticas, pode-se concluir que a mudança da Modernidade para a Pós-Modernidade não alterou muito o cenário da condição social. Harvey (2008, p. 111) conclui que há mais continuidade do que diferença entre a modernidade e a pós-modernidade. Esta seria um tipo particular de crise daquela, uma crise que ressalta o lado fragmentário e caótico da perspectiva de Baudelaire e da de Marx ao tratar do modo capitalista de produção. Contudo, ressalta o teórico (2008, p. 106), o pós-modernismo quer que a sociedade aceite as reificações, simulando o mascaramento, os fetichismos de lugar e de grupo social, enquanto nega a metateoria que assimila os processos político-econômicos que se universalizam sobre a vida corriqueira. Enquanto se radicaliza ao inserir vozes de outros grupos, o pensamento pós-moderno veda a essas vozes as fontes de poder.

Todos esses elementos que compõem a alta-modernidade acabam interferindo nas vivências dos sujeitos. Mas não foi apenas no plano histórico que as diversas mudanças ocorreram. No campo da Literatura, como já visto, as coisas se transformaram. Os poetas vivenciaram um período de declínio, conforme assinala Marcos Siscar em seu livro *Poesia e crise*, de 2010. Segundo este autor (2010, p. 21), as reverberações sobre a crise inauguram o discurso da modernidade, que atesta uma maneira de se relacionar com o presente, no que concerne a literatura, pelo meio da qual a estética, ou o “esteticismo”, são entendidos como elementos de resistência. O mal-estar, tomado como tema para o presente, descrevendo a desolação, a falta de condições de poesia, é uma constatação sociocultural, ela se constitui o modo pelo qual a poesia apresenta seu “roteiro” de vozes sociais, como por exemplo, os palhaços trágicos do *Spleen* de Paris, de *As flores do mal*, de Baudelaire e o suplício de Corbière.

A geração posterior à Baudelaire foi batizada de “poetas malditos”, dos quais fazem parte Rimbaud e Mallarmé, que exalavam em suas produções o ódio por uma época hostil a eles e à própria poesia. Segundo Paz,

o cansaço de uma sociedade não acarreta necessariamente a extinção das artes, nem provoca o silêncio do poeta. É bem mais provável que ocorra o contrário: suscita o aparecimento de poetas e obras solitárias. Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis. E esses males podem ser medidos conforme duas circunstâncias: a ausência de uma linguagem comum e a surdez da sociedade ante o canto solitário. A solidão do poeta mostra a queda social. A criação, sempre na mesma altura, acusa a descida de nível histórico. (PAZ, 1982, p. 54)

Quando a sociedade está cansada, artistas surgem, dentre eles poetas, que lançam ao mundo os seus versos, muitos deles de resistência contra a ordem dominante. De acordo com Alfredo Bosi (1977, p. 146), em *O ser e o tempo da poesia*: “A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos”. Caminhando à beira dos abismos, o poeta como médico ou um profeta revela os males, prevê as consequências futuras, ou como consolo, concede a esperança por meio da pintura de versos perpassados pela sensibilidade do simples, para que cada indivíduo possa dar ouvidos ao canto solitário, nem que seja pela curiosidade do hermetismo, visando entender os mistérios que pairam sobre o poema.

Hailton Correa se alinha à tendência do canto que resiste quando em *Senda Incomum*, ou o percurso insólito, deixa as marcas da época em que escreve “Século vinte e um, de fossas enfeitadas” (CORREA, 2017, p. 94). Segundo Collot (2015, p. 5), em *O canto do mundo*: “Se um canto permanece possível na poesia, ele deve, doravante, integrar essa dissonância, que reina não somente no coração do homem, mas no próprio mundo”. O poeta resiste ao criticar fatos políticos “Carne cara, / livro barato. / O povo acusa o governo. / O governo acusa o povo. / O boi e o escritor não acusam ninguém” (CORREA, 2017, p. 13). Além desses traços, convoca as evidências das tecnologias eletrônicas, “Liga rádio. / Liga TV. / Liga computador. / Liga celular. [...] Liga o que liga e siga ligado, / Mas se desligando (por quê?) de quem está ao lado. / Desliga tudo.” (CORREA, 2017, p. 87), e ainda em “Roubam o tempo, somem com as provas. / Enquanto somos convencidos a padecer online / Entre cercas virtuais, a reboque de insetos midiáticos.” (CORREA, 2017, p. 82). Correa (2017) abre margem para os conflitos interculturais vistos em relações assimétricas “Vai limpar meu cinzeiro. / Vai querer que eu ouça gospel.” (CORREA, 2017, p. 64). Explora o consumismo “Compre, compre, compre! / Propagandas nos fazem pintar as unhas. / Varejeiras loucas saboreando nosso cérebro. (CORREA, 2017, p. 82). A crítica perpassa desde as instâncias governamentais, passando pelas

desigualdades sociais de mendigos “Some, menino sujo. / Saia já daqui. / Meu poodle está limpo, / Não pode se poluir. (CORREA, 2017, p. 88) e o trabalho árduo dos canavieiros, até a falsa religiosidade “Que a vontade de Deus não seja feita.” (CORREA, 2017, p. 15).

Ao falar sobre a leitura da poesia lírica com base naquilo que há de social em sua essência, Adorno (2003, p. 65 - 67) afirma que esse teor é que configura a sua universalidade. Somente compreende o que o poema revela em sua solitude, aquele que escuta a voz da humanidade. A própria solidão da palavra poética é pré-definida pelo individualismo da sociedade. Sendo assim, o pensamento que se debruça sobre a obra de arte está comprometido a indagar pelo social. Essa ligação entre o poeta e o mundo acontece por intermédio da palavra poética. Segundo Paz (1982, p. 43) “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior”. A poesia, para o estudioso, viveria nas camadas mais profundas do ser, e as ideologias, ou aquilo que chamamos de opiniões e ideias, constituiriam os estratos superficiais da consciência. O que nutre o poema, para o teórico, é a linguagem viva de uma comunidade: os mitos, os sonhos, as paixões e as tendências mais secretas e poderosas. Bosi (1977) vê o texto constituído de vários tempos, o de experiências históricas, culturais e ideológicas que contribuiriam na trama do poema. O tempo relâmpago da figura que traz o mundo à palavra e o tempo ondeante ou cíclico, tempo do *pathos*. E é sobre investigar essas nuances temporais da criação poética em Hailton Correa que os próximos tópicos se desenrolam.

1.1 A caixa com Drummond e os jornais achados: descobertas literárias no percurso biográfico do escritor

Hailton Correa Lima nasceu em Inhumas-GO no ano de 1979. Filho de Ilton Correa e Margarida Sebastiana, é o caçula de mais três irmãos, Zuleica, Eris e Aparecida. Segundo Correa (2020), em entrevista (APÊNDICE), as primeiras lembranças literárias que ele possui, os primeiros contatos com os livros, foram por meio da linguagem não verbal, através das figuras de Emília entre outras personagens de Monteiro Lobato. Suas primeiras letras foram reforçadas escrevendo em um guarda-roupa de sua casa. Amante dos quadrinhos, gostava de desenhar como modo de se expressar. Tinha um tio, Ricardo, dono de um acervo de gibis dos quais o poeta adorava ler. Isso por volta de sete a oito anos de idade. O autor afirma que a princípio os pais não influenciaram muito a sua leitura, ocorria mais pela curiosidade de criança. Seu pai faleceu quando ele tinha quatro anos de idade no antigo Hospital Nossa Senhora Aparecida, em Itauçu.

Filho de lavrador, sua mãe trabalhava na cerâmica. O acesso aos livros era difícil. Esse contato só podia acontecer por estímulo da escola. Sua primeira professora foi Celeste, na Escola Estadual Alfredo Nasser, a segunda foi Maria Horacina no segundo ano e em seguida Maria Pereira, isso, no entorno de 1983 a 1985. O escritor conta que sua relação com as palavras já vinha desde pequeno. Certo dia, durante a aula, a professora Maria Pereira afirmou que Hailton Correa era "sabichão", pois gostava de participar das aulas, e isso ficou em sua mente. O garoto queria saber o que aquela palavra significava e que a princípio soara agressivo para ele. A resposta somente veio em casa com a mãe, a qual lhe explicou que a palavra dizia respeito a uma pessoa que queria saber de tudo.

Aos doze anos de idade, Hailton recebe de sua irmã Cida Correa, uma caixa de livros que seria jogada fora. Entre os livros estava a *Antologia Poética*, de Carlos Drummond de Andrade. Um dos primeiros poemas lidos foi *A morte do leiteiro* que o impactou. Ele cita ainda o *Poema de sete faces*. O escritor prestava bastante atenção nas palavras, nos versos, sendo essa entrega da caixa de livros um instante decisivo para sua carreira literária. Drummond contribuiu para o despertar de sua vocação enquanto escritor. Entre a prosa e o verso, seus prediletos eram os versos. O gosto pela narrativa veio tempos depois. O primeiro livro que leu, de prosa, sem qualquer obrigatoriedade, foi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O menino ansiava entrar no Colégio Estadual de Itauçu, para escrever a caneta. Nessa etapa começou a trabalhar vendendo laranja, serviço arrumado pela mãe. Trabalhava nas pistas da GO-070, mas a sua verve não era para a venda. Depois desse emprego, foi arrancar feijão, pois sonhava comprar um boné do Corinthians. O cheiro da terra e do feijão lhe marcou muito. Engraxou sapatos, mas também não vingou. Plantou batatas no entroncamento de Itauçu. Explica que foi bastante difícil essa fase, pois a terra era quente e o atrito do dedo com o solo machucava seus dedos, o que fundamenta o ditado “vai plantar batatas”.

Um dos livros que permaneceu em sua memória foi *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. O enredo o encantou. Nas sétima e oitava séries do ainda Primeiro Grau, atualmente Ensino Fundamental e primeiro ano do Segundo Grau, hoje Ensino Médio, as lembranças que o autor tem acerca de suas professoras são as das aulas e da figura de Ana Garcia, que ministrava tão bem os conteúdos sobre o Parnasianismo, estimulando a produção de *Brados perenes*. O autor tinha por volta de dezesseis a dezessete anos de idade. Em entrevista, relembra de poemas como *Ismália*, de Alphonsus Guimaraens. O escritor afirma que sente, hoje em dia, a carência de estímulo por parte das escolas, ao descobrirem que há alunos propensos à escrita, com o desejo de se tornarem escritores. Elas deveriam impulsioná-los. Explica que a escola, da forma que está, talvez não esteja preparada para recebê-los. Questionado sobre frequentar bibliotecas, o

autor expõe que sempre gostou de "achados", coisas que ficavam pelos cantos. Morava no fundo da Escola Alfredo Nasser e nesta havia uma quadra de esportes, o garoto costumava pular os muros para jogar bola e aproveitava para ler os livros que ficavam espalhados.

O poeta aponta que as músicas contribuíram na sua inspiração, além de evocar *Mamonas Assassinas*, menciona a banda *Legião Urbana*. Lembra-se até hoje de sua mãe comprando fitas de cantores gospel. Ao ver uma fita da banda de Renato Russo, seu grande conselheiro, buscou convencer sua mãe a comprar afirmando que uma das músicas trazia em sua letra trechos da bíblia. Correa (2020) aponta o título da música "Eu era um lobisomem juvenil", como um título que lhe fez refletir e servir de mote para muitos dos seus versos. Mas o ápice foi quando o CD da banda chegou em formato de encarte, por volta de 1994 a 1995. Conhecia e adorava diversas bandas, *Engenheiros do Hawaii*, *U2*, *The Rolling Stones*, grupos cujas músicas iriam mostrá-lo, além da literatura, um engajamento social. Concluiu o Segundo Grau por volta de 1996. Em torno desse ano, entrou na cerâmica *Tapuia*, fábrica de telhas. Logo, mudou-se para Trindade quando sua mãe adoeceu, também por volta de 1998 e 1999, permanecendo na casa de sua irmã Zuleica.

Trabalhou em Goiânia de servente, ajudante de serralheiro. Nos intervalos do serviço pegava os jornais que eram utilizados para isolar as janelas no processo de pintura e lia. O autor morava em Trindade, mas trabalhava na capital. Recorda-se de fatos curiosos, tais como quando passou na prova da Polícia Militar. Sua mãe costumava arrumar sua mochila, certo dia, antes dele ir fazer alguns exames médicos para ingressar na carreira, ela, que era bastante religiosa, chamou-lhe no quarto e disse-lhe que que Deus havia falado que ele poderia ir e fazer o que fosse preciso, mas que esse não seria o seu serviço, e que ele iria entrar em outro. Mediante isso, Hailton Correa foi para a rodoviária em um domingo à tarde bastante entristecido. Mesmo assim seguiu para o Hospital da Polícia, fez todos os exames e o consideraram-no inapto por ter escoliose. Não quis entrar com recurso e aceitou o resultado.

Sua mãe, doente com câncer de mama, mudou-se de vez para Trindade. À época, Hailton conseguiu arrumar um emprego como cobrador de passagens na empresa Moreira, mas antes teve que distribuir muitos currículos. Diz que sua experiência na empresa foi humanitária, pois tinha que tratar todos de forma igual, independente da classe social, sexualidade, cor ou religião. Sua mãe faleceu nos anos 2000, ele tinha apenas 21 anos. Naquele momento, o escritor estava trabalhando dentro do ônibus, indo de Barra do Garças para a Cidade de Goiás. Um dia antes não queria ir na viagem, pois estava preocupado com a mãe.

Enquanto passava por sérios problemas emocionais ocasionados pela perda da mãe, pelo desemprego e uma terrível desilusão amorosa, no final de 2001 conheceu, em Itauçu,

Margareth Pedroso. Começaram a namorar em pouco tempo. A futura esposa seria para ele um grande refúgio e superação. Quando se casaram, em 2003, ainda morava em Trindade, após prestar concurso da então Agência Prisional, atual Polícia Penal, tomando posse em uma terça, no final de janeiro e se casando no primeiro sábado de fevereiro, indo morar com a esposa em um barraco alugado no setor Pontakaiana. Trabalhando como agente penitenciário na Penitenciária Odenir Guimarães, antigo Cempaigo, conheceu o também agente penitenciário Jiuliano de Souza, para quem iria dedicar *Senda incomum*, seu primeiro livro de poemas, publicado em 2017. Foi dentro da penitenciária, que Jiuliano aconselhou Hailton a publicar os seus escritos.

A primeira filha nasceu em julho de 2003, Isabelle, no Hospital das Clínicas em Goiânia. Nesse momento, sentiu que tinha muitas responsabilidades, a menina era um pedaço do escritor no mundo. Ian Carlo nasceu em 2004, setembro, em Itauçu, quando o poeta já havia voltado para o interior. Período no qual recebeu a visita do amigo Jiuliano, que lhe presenteou com um livro *A fábrica*, produção poética que fala sobre as condições do sistema penitenciário. Esse livro levou o autor a refletir sobre as possibilidades de publicar, por mais que as dificuldades financeiras o impossibilitassem de concretizar o seu sonho. Hailton já não trabalhava em Goiânia, pois fora transferido para Inhumas.

Em 2004, Jiuliano disse ao autor que em Inhumas existia um curso de Letras, na Universidade Estadual de Goiás, mas Hailton não quis fazer o vestibular. Somente resolveu em 2011, com trinta anos de idade, quando Lílian Isaías, colega de plantão em Inhumas pediu seus documentos para inscrevê-lo. Conta sobre a experiência durante a Universidade, a princípio teve dificuldades em entender as teorias logo no início, principalmente as produções de Umberto Eco, mas nada que os estudos intensificados não resolvessem. O poeta, nas aulas de literatura, se negava a escrever com a linguagem científica, afirmava que muitos autores falavam por meio de metáforas, mas era orientado pela professora para que usasse nos artigos e nos trabalhos uma linguagem mais científica.

No fundo, era o gosto pela demonstração de seu trabalho poético querendo se esvaír pelo mundo. Afirma que teve dificuldades com o Latim, principalmente com as desinências, mas tudo foi sendo solucionado com a passagem do tempo e com o entendimento do escritor em meio ao mundo acadêmico. Ainda no primeiro ano, o autor, precisando pensar sobre o seu trabalho monográfico, chegou a sugerir para a professora de literatura, Suely, uma pesquisa sobre o ato de defecar durante todo o decorrer da história. Dentro da atmosfera *punk*, como ele diz, inquebrantável, era bastante moderno em seus conceitos e desejos. Ele queria quebrar os preconceitos advindos contra a palavra que representa algo vital ao ser humano. O autor

mencionou a *Teoria Psicosexual* de Freud, no que concerne a fase anal para ilustrar sua proposta.

Lendo grandes obras, tais como *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, notou os efeitos estéticos, os gêneros híbridos no livro, o que iria chamar a sua atenção para a ousadia nas experimentações enquanto escritor. Outro nome citado é *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Mudou totalmente o seu desejo de pesquisa para o trabalho de conclusão, chegando a cogitar a ideia de falar sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Falando nas aulas sobre o seu objeto monográfico, uma das professoras de Literatura, Alessandra Grangeiro, sugeriu para ele algumas teorias sobre Memória. A partir disso, estabelecendo relações com a Profa. Dra. Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, começou a pensar sobre aquilo que gostava: memórias que estivessem atreladas às histórias locais de assombração.

Sua monografia intitulada *As histórias de assombração em Inhumas e cidades vizinhas* foi desenvolvida na Universidade Estadual de Goiás – Câmpus Inhumas, como resultado do curso em Letras – Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas no ano de 2014. Orientado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, o trabalho de conclusão visou reconhecer, catalogar e preservar histórias populares contadas em Itauçu, Inhumas, Nova Veneza e Santa Rosa. Histórias de ouro enterrado, de porteiras que se abrem e se fecham sozinhas, de panelas que caem na madrugada sem que não haja presença física de alguém.

No início da monografia, Correa (2014) buscou fazer uma retomada das histórias orais, tais como as que auxiliaram Homero na tessitura da *Ilíada* e da *Odisséia*, as de Perrault, as dos irmãos Grimm, passando por Hugo de Carvalho Ramos, Cora Coralina até o seu próprio trabalho na coleta dessas narrativas. Além de mencionar os autores que recorreram à oralidade, Correa (2014) analisa os arquétipos presentes nas histórias, tais como a luz, que sempre surge na escuridão, luzes que saem do nada e espantam quem as veem, em várias histórias esse mesmo arquétipo comparece. O autor também investigou a relação cronotópica, ou seja, os depoentes sempre começavam suas histórias dizendo: “Certa vez”, “Antigamente”, o que se aproximaria do “Era uma vez...”. Outro ponto abordado são os temas e as imagens, o medo e as figuras que assombram.

A partir dessa árdua pesquisa, Correa, se inspirando em tudo o que ouviu, produziu seu primeiro livro de contos *Aluir a palha, Ruir a pilha*, de 2016. Esse livro inaugura o seu percurso de independência literária. Assinando Hailton Correa, passa a se preocupar muito mais com a estética de seus livros buscando imprimir neles a sua identidade, seja nos tons das capas, nas fontes usadas, ou ainda no vocabulário selecionado que se transfigura e universaliza as histórias.

1.2 Dos tênues poemas às recentes criações literárias: uma relação cronológica

Neste tópico serão analisadas apenas as produções poéticas do autor. Portanto, não serão elencadas as voltadas para a prosa¹, a fim de se compreender melhor o crescimento do autor em relação à lírica. Hailton Correa, enquanto estudava no (antigo) Colégio Estadual de Itauçu – CEI, juntou-se a dois colegas de sala, Cleiton José Alves e Wiliomar Bento da Silva, para o desenvolvimento de um trabalho pedido pela professora de Língua Portuguesa, Maria Letícia. A princípio era um trabalho comum, mas o escritor pediu para que o fizesse em forma de versos. Esse trabalho seria o único de construção literária, do período, a ser preservado. Sob mediação das escolas literárias que aprendia, principalmente o Romantismo² e o Parnasianismo³, o jovem aluno debruçava-se sobre os estudos, tanto das características de cada uma delas quanto do significado de cada palavra e objetos a serem utilizados na confecção dos poemas.

Trazendo em seus escritos as características dos movimentos citados, desde os quinze anos, Correa já se preocupava com a escolha das palavras, apaixonado por cada uma delas, sempre se mostrou curioso quando descobria alguma e estas de imediato lhe enfrentavam o seu desconhecimento. As produções que compõem o livro foram escritas quando ele tinha de quinze para dezesseis anos de idade, sendo organizadas no livro aos dezessete. O percurso era apenas

¹ Hailton Correa tornou-se um articulista, com 47 artigos de jornais publicados no *Diário da Manhã*. Passando dos jornais, têm-se os contos de Correa: *Por quem os sinos às vezes silenciam*, publicado no livro *X CLIPP – Concurso Literário de Presidente Ruth Campos*, em 2015; *Ouro pra todos, todos sem ouro*, presente no livro *Navegando em prosa e poesia*, publicado no ano de 2015 e em 2019, no livro *Nemephile*, Correa publicou o conto *A destemida dona Doca*. Seu primeiro livro de contos foi *Aluir a palha, ruir a pilha*, de 2015 e o mais recente, *A Rosa Anilada*, foi publicado no ano de 2020.

² Sobre o Romantismo, Otto Maria Carpeaux em seu livro *História Concisa da Literatura Alemã*, (2013, p. 48) explica que o *Sturm und Drang* é o título da peça dramática do pré-romântico Klinger. Nome usado pelos alemães durante o período pré-romântico. Esse período se configura como uma revolta do sentimentalismo contra o racionalismo. Foi um movimento que reagiu ao progressismo do século XVIII e ao absolutismo do *Ancien Régime*. Segundo o autor (2013, p. 78), o romantismo alemão pode ser considerado como o “verdadeiro” e os demais das outras nações réplicas desfiguradas. No entanto, o Romantismo foi antecedido e elaborado pelo pré-romantismo inglês cabendo aos alemães um papel secundário. Nas palavras de Alfredo Bosi (2006, p. 96 - 98), no seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 2006, o Brasil, ainda carregando a vigência colonialista conseguiu se aliar aos ideais europeus. Na poesia dos boêmios, que se envolvem ao *spleen* de Byron e ao *mal du siècle* de Musset, residindo na província de uma existência doentia e artificial, encontram-se Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela. No Romantismo público e oratório de Hugo, de Carducci, de Michelet, encontra-se no Brasil, Antônio Castro Alves. Evasão, retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo, eu abandonado à solidão, ao sonho, ao devaneio, à imaginação e aos sentidos são temas preponderantes.

³ Conforme Bosi (2016, p. 233), ao falar sobre o Parnasianismo, é no antirromantismo, tais como a objetividade no trato dos temas e no culto à forma, que se situa o movimento. O nome da escola vinha de Paris e trazia consigo as antologias publicadas a partir de 1866, com o título de *Parnasse Contemporain*, as quais englobavam poemas de Banville, Gautier e Lecomte de Lisle. Dentre as características do movimento, encontram-se a apreciação da descrição nítida, ou seja, a mimese pela mimese, e as concepções sobre metro, ritmo e rima e também o ideal de impessoalidade que dividiam com os realistas do tempo.

mais um na caminhada do poeta em direção aos livros da fase adulta. Para uma melhor visualização, inseriu-se as imagens nos Anexos, neles pode-se ver a capa de *Brados Perenes*, (ANEXO A), trabalho-livro de poemas elaborado em 18 de abril de 1996.

Toda a produção foi datilografada pelo escritor e demais colegas, o que já demonstrava os anseios do artista em busca de sua carreira literária. Não desperdiçava qualquer oportunidade de exteriorizar o seu talento e demonstrá-lo a professores e colegas de sala. *Brados*, clamores, *perenes*, perpétuos, assim se explica a profundidade do título escolhido para o livro: um grito que busca ser eternizado. O léxico evidenciado já pelo título aponta para a já citada ressonância parnasiana no escritor. Impactando quem as lessem, as palavras rebuscadas, ornamentadas pelo poder de si mesmas iriam acompanhar o escritor na sua trajetória.

O livro possui quatro dedicatórias, cada uma delas pertence aos participantes do livro, incluindo Correa. Sua mãe, Margarida é contemplada com uma das dedicatórias, sendo base fundamental para que o escritor continuasse escrevendo. Seus irmãos também comparecem, o autor enfatiza sua irmã Aparecida Corrêa, sua grande colaboradora literária. Ainda à época, Correa utilizava seu sobrenome Lima, que seria deixado nas suas produções futuras. A quarta dedicatória, (ANEXO B), prevê não a família de Hailton Correa, mas seus diversos leitores. Percebe-se a entrega do poeta ao destino, o responsável por sua vida. Àqueles que percorrem os caminhos pedregosos e espinhosos, mas que podem contar com uma esperança na aurora do dia, o futuro poderá ser visto com regozijo, semelhante a um pôr do sol ao terminar o dia.

Brados perenes é composto por dezoito poemas, o que pode ser visto no sumário (ANEXO C). O primeiro, *Destino desvaído*, presente na página um, expressa um sujeito lírico inquieto em relação ao destino, o que ele seria e como seria (ANEXO D). Transcreveu-se o poema supracitado para uma melhor visualização dos elementos que o compõem:

DESTINO DESVAIRADO

Como seria o destino?
 O que seria o destino?
 De um infinito ferido,
 angustiado e malgrado,
 absolvo minhas indagações
 de dúvidas com razões,
 ressentidas ao luar.
 Relembro degenerado
 de outrora num passado,
 rumores a trepidar
 num impacto engendrado.
 O futuro foi esperança
 de minha noite criança
 que me trouxe ternura
 e também muita lembrança;

lembrança ofuscada,
 abalada e camuflada,
 que não me sucedeu.
 E o sol ainda rebelado,
 em seu universo padeceu.
 E meu ego emaranhado
 no revocar da prosperidade,
 consome o meu receio,
 e o novo sonho veio
 sem falar da felicidade.
 Louco destino,
 bravo destino,
 Destino sem tino.
 (LIMA, 1996, p. 1)

Na passagem dos imaturos versos, pois o adolescente ainda dava seus frágeis passos na criação literária, mas conscientes passos, o infinito ferido, angustiado e malgrado, como é colocado pelo sujeito lírico, será o painel do qual ele absorverá as suas indagações ressentidas ao luar. Rumores que tremem são lembrados, evidenciando desde já a temporalidade, o passado; o futuro é visto de maneira esperançosa, inclusive consegue trazer lembranças. As lembranças são ofuscadas e não o sucedem, não possuem forças para continuar no percurso do destino. A noite é como uma criança, mas o sol padece. O ego consome seu receio, o sonho chega sem se pronunciar a respeito da felicidade. O destino é tido como louco, bravo, sem sensatez. A produção mostra que o escritor, ainda adolescente, escolhia palavras que rimavam, se atentava à forma e no conteúdo trazia como expressão a angústia, o luar, a noite e o sonho romântico.

A conclusão do livro aponta novamente para a contribuição de Correa (1996) nas produções, do respaldo dos colegas de sala do escritor e da professora Maria Letícia.

Hailton Correa, durante todo o período que compreende a adolescência até a fase adulta, não guardou nenhuma produção, seja datilografada ou manuscrita. A primeira publicação, após o datilografado *Brados perenes*, foi *A tosse*, poema que compõe a *Antologia do II Concurso de Poesia – Amigos do livro / Flipóços*, de 2011. Abaixo o poema:

A TOSSE

A tosse expele dores
 A tosse sentida do fundo
 A tosse
 No dorso no parto o arrancar
 Tosse mais
 Abala a raiz
 Deite
 Tosse segredo
 Para quem houvera contado
 Tosse a força e a fraqueza

Tosse
 Tosse e mastiga o mundo
 Vendados guias
 Urgentes máximas
 Tosse para quem calar
 Tosse.
 (LIMA, 2011, p. 28)

O poema intitulado *A tosse* é perpassado pela metáfora da irritação do aparelho respiratório. Há um atravessamento intertextual, pois Manuel Bandeira, ao escrever *Pneumotórax*, de 1930, também retratou, por meio do sujeito lírico, as suas condições pessoais com a tuberculose. Segundo T. S. Eliot (1989, p. 40), ao falar sobre a herança que os artistas recebem de seus antecessores,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos.

Nesse sentido, a tosse, como vista no poema, conduzida pela repetição da palavra que concede título ao poema, no decorrer dos versos, simula as insistentes vezes em que o expelir se desloca do interior e é lançado para fora em forma de som. A tosse projeta dores íntimas. Nasce, como em um parto dorsal, emerge das profundezas da carne e é arrancada de dentro, se intensificando cada vez que surge. Tosse mais e abala a raiz. O léxico mostra a interioridade e a exterioridade sendo contraídas na linha tênue do tossir: expele as dores, sentida do fundo, arrancar, raiz, segredo, aquilo que está oculto, mas que virá à tona. Lança no mundo a força e a fraqueza que há em si mas o mastiga. A palavra “mundo” surge novamente nessa produção. A sequência semântica dos versos “Vendados guias / Urgentes máximas” (LIMA, 2011, p. 28), com tudo aquilo que já vinha sendo expressado no poema é rompida. Quem são os vendados guias? Quais são as urgentes máximas? Aqueles que guardam segredos, mas tosse, revelando-os? Tosse para quem se silencia, como motivos de concretizar o ato de tossir para quem se nega a fazê-lo. O último verso expressa a persistência da tosse em continuar.

O poema publicado na sequência foi *O fim da ciranda* na antologia do 3º Prêmio Literário de Poesia Portal Amigos do Livro, de 2013. Em *100 poemas 100 poetas*, o autor publicou *Enxada*, no mesmo ano. Tais poemas, por uma questão metodológica, serão analisados no próximo tópico.

Outro livro, *Navegando em prosa e poesia*, publicado no ano de 2015, foi organizado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, à época, orientadora de Hailton Correa e

sua futura prefaciadora. A produção conta com duas partes, uma dedicada à produção poética e a outra à prosa. Para aquela, Correa escreveu *Gocho da Silva*.

O título *Gocho da Silva* faz uma alusão a um dos termos do *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no seu livro *Alguma Poesia*, de 1930, “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 1930, p. 6 - 7, grifos nossos). *Gauche* em francês significa esquerda, e sua pronúncia se aproxima de “Gocho”, segundo a própria transcrição do poeta. *Gocho da Silva* é o nome do poema “parido”, palavra usada na criação.

GOCHO DA SILVA

Parto rápido!
A alma tá parindo outra poesia!
Gravidez indesejada!
Às pressas, encho as malas de palavras,
E parto,
Pois a alma vai parir!

A alma parideira, de útero forte,
Não grita, contorce-se silenciosa.
O seu olhar diz que a realidade corrói.
Concordo!
Vez ou outra ela acena para o alto:
As estrelas no céu badernando
E a lua sacolejando São Jorge.

Parto!
É meu enésimo nono filho!
As contrações aumentam,
A bolsa se rompe,
Gotejam milhares de ilusões,
Uma a uma, ritmicamente,
Em cores jamais vistas!
O obstetra chega mancando,
Escondendo suas asinhas.
Cesariana selvagem:
Tensão! Chegou a hora!

O choro sofrido da cria reverbera, enfim,
Pelos quatro cantos vasto do papel.
Enquanto a alma descansa suada,
Suada e ofegante,
Chega um de óculos perguntando:
_Que nome vai ter?
Respondo assertivo:
_Gocho da Silva!
(CORREA, 2015, p. 45 - 46).

Os versos metapoéticos expressam o nascimento de uma poesia gestada pela alma. Ao mesmo tempo em que há um deslocamento entre o sujeito lírico que compulsa os versos, e a alma, na qual repousa a inspiração para que o poema nasça, mas que parece ser uma outra figura externa ao sujeito lírico, há também uma relação entre os dois. A poesia que nasce é filha do

sujeito lírico. O uso do verbo “parto” e do substantivo “parto”, confere à dinâmica do poema a agilidade do sujeito ao pegar sua mala cheia de palavras e se deslocar para acompanhar o surgimento de seu enésimo nono filho, ou seja, uma quantidade “n” dentro de uma sequência de filhos, pois o enésimo nada mais é do que uma variável da matemática que dependerá do seu objeto a ser identificado.

A segunda estrofe mostra como a alma é forte, não há fragilidade, suporta tudo enquanto observa que a realidade é difícil, dura. A alma acena para cima mostrando as estrelas que transitam de um lado para o outro, e a lua, com São Jorge, soldado romano considerado como mártir para os cristãos e reconhecido por ter derrotado um dragão. Seria esse referencial que a alma faz no poema à batalha contra a realidade?

A terceira estrofe expressa cada detalhe de um parto real, as contrações, a bolsa se rompendo e o líquido amniótico composto de ilusões repletas de cores são lançadas para fora juntamente com um ritmo. O obstetra é manco e esconde as suas asas, seria ele uma referência ao anjo torto de Drummond? A tensão toma conta do sujeito lírico. O choro da cria ao nascer, já na quarta estrofe, ecoa nos quatro cantos do papel, materializando-se em forma e conteúdo. A alma suada, descansa. Alguém se aproxima do sujeito lírico e o indaga sobre qual nome a criação ou criatura receberá e ele revela: _Gocho da Silva!

O intertexto que há entre a produção de Drummond e a de Correa tem muito a dizer, principalmente quando o assunto é o significado de *gauche* e seu vínculo com a teoria da inspiração, tão discutida por autores e escritores, tais como Paul Valéry e Baudelaire, para quem há no processo criativo não apenas a manifestação da fantasia, mas também doses do intelecto. Seria a alma presente no poema a representação da crença na inspiração que parte do impulso dos sentimentos, e o nascimento de Gocho a dose do intelecto?

Ao retomar o que Gocho, ou *gauche* representa no *Poema de sete faces*. Conforme Cristiano Perius (2017, p. 110 - 112), *Gauche*, anjo torto e sombra são imagens que contrapõem a regra. Ao inverter a vigência do teor racionalista que traz a filosofia moderna e a crença na razão, Drummond opta pelo lado esquerdo e não pelo direito, o torto e não aquilo que é reto, a sombra e não a luz. No poema “Gocho”, a negação também aparece, pois contradiz a influência da razão na produção poética, permitindo que o sujeito lírico, com sua cômputo-alma, dê a luz ao poema. Tem-se aqui alma e não a razão. Para o autor da análise de Drummond, a inversão dos padrões ironiza o herói e a estética dos padrões clássicos de criação. Gocho, assim como *gauche* é um herói fora dos padrões. As imagens noturnas: "lunar", "diabo" e "embriaguez", negam a herança poética parnasiana. A lua, como visto, comparece no poema de Correa (2015) e é apontada pela alma para que o sujeito lírico a perceba. A criação de Drummond sai do

Parnaso para se confundir com o gole noturno dos modernos. Sombra, lua, anjo torto e diabo se relacionam com o *gauche*. Noite, bebida e luar recriam o cenário intelectual do final da década de vinte, quando a boêmia dominava as mentalidades e as vanguardas da época. O autor do artigo afirma que o gole de conhaque e a recusa do soneto dividem um painel de renovação de ideias, pois a evidência poética do período de Drummond já não está na perfeição formal. No poema de Correa (2015) há essa negação formal, pois os versos não são metrificados, são versos irregulares. O lado esquerdo, segundo Perius (2017, p. 112), funciona como uma crítica à tradição cristã ao pactuar não com Deus, mas com o diabo. Isso pode ser notado no último verso do poema ao falar do anjo torto. Essa relação satânica é vista desde Baudelaire. Seria o obstetra que tirou o poema da alma um diabo, no caso do poema Gocho? O certo é que as interferências modernistas impactam o conteúdo e a forma do poema de Correa (2015).

Na sequência, Hailton Correa publica *Senda Incomum* (2017), que são livros independentes do autor, publicados não em concursos ou antologias coletivas, mas por conta própria. Esses livros marcam um divisor na carreira literária do autor, pois foram resultados de estudos e pesquisas dentro do âmbito acadêmico, o que evidencia um fazer literário não pautado apenas nos devaneios criativos e na constante imaturidade que abalava as suas letras, mas com uma concisão daquilo que se está fazendo.

O livro *Senda Incomum*, ou percurso, estrada incomum, contempla dois prefácios: *Nada ao acaso*, da Profa. Dra. Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, à época, ainda mestre em Literatura e *Um olhar novo*, da Profa. Dra. Alessandra Carlos Costa Grangeiro. No primeiro prefácio, Paganini, a respeito da divisão do livro afirma que

[h]á uma divisão pensada e calculada no progresso dos poemas que revela a viagem feita pelo poeta nesta Senda Incomum. Seus caminhos começam com *Rumo* e vão percorrendo *Rastros Esparsos*, atravessam a *Passagem*, seguem o *Prumo*, isto é, a busca por equilíbrios ao enfrentar as subidas, e vão desvendando veredas e acrescentando riquezas à *Bagagem*, até que atingem o *Cimo fagueiro*. (PAGANINI, 2017, p. 7, grifos no original).

A estudiosa explica que assim como João Cabral de Melo Neto, Correa (2017) consegue fazer da palavra sua pedra de construção. Por mais que na produção poética cada universo seja individual, a organização dos poemas, as divisões, levam ao entendimento, segundo Paganini, do poeta conduzindo os eu líricos, da mesma forma como Dante fora guiado por Virgílio. Os eu líricos de alguns poemas abandonam as reminiscências da infância e outros mergulham no mundo conturbado e múltiplo dos adultos.

No segundo prefácio, Grangeiro (2017) traz importantes análises sobre as produções que integram o livro. Segundo a autora, *Senda Incomum* aponta para problemas sociais,

políticos e econômicos. Os eu líricos são dilacerados pelo tempo e pelos conflitos que permeiam a existência humana. Se para Paganini (2017), Correa dialoga com João Cabral, para Grangeiro (2017), o autor traz resquícios de Manuel Bandeira e de Manoel de Barros, pois poetiza o simples e é capaz de transformar a capanga, a binga, a querosene em produção poética. Deixa os rastros do seu lugar de origem, Itauçu, mas dialoga com a Grécia, com o Egito. Os eu líricos dilacerados contêm um pouco de Odisseu, de Macunaíma, de Sático e de Curupira, é o que aponta a estudiosa no prefácio.

Para encerrar o livro, há um posfácio escrito por Ana Maria Garcia de Paula, professora licenciada em Letras e que também foi professora de Língua Portuguesa do escritor enquanto ele estudava no Colégio Estadual de Itauçu. A seguir um trecho do texto para ilustrar a sua visão acerca do livro:

O poeta graceja com a linguagem, mesclando o talhe da palavra ora com elementos requintados, ora com a genuidade expressiva do vocabulário popular. Elementos corriqueiros e da oralidade tornam o mote prazerosamente vivaz, ao remeter o leitor à profunda realidade refletida no olhar poético. (PAULA, 2017, p. 119)

Além dessas palavras que colaboram para a análise da produção, bem como das múltiplas visões acerca das características do autor, há nas orelhas dos livros depoimentos de escritores, alguns até membros da Academia Goiana de Letras – AGL e que favorecem o selo de qualidade do livro e do próprio escritor. Conforme Adalberto de Queiroz, membro da Academia Goiana de Letras, editados nas orelhas do livro, os poemas “são criações de voluntarismo pleno e que não escondem a origem do poeta, ao contrário, a exaltam, colocando sua aldeia no mapa da poesia feita na Província de Goyaz”.

Sempre em busca de aprimorar as suas histórias, enriquecendo a sua carreira literária e principalmente a literatura goiana, Hailton Correa tem buscado com afinco se dedicar ao ofício de escritor lançando livros, escrevendo em jornais, participando de antologias. Das palavras aprendidas na escola, passando pelo guarda-roupa riscado, as páginas datilografadas no esforço de se aprimorar em *Brados perenes*, Hailton deu um salto ao mundo acadêmico refinando as suas referências literárias que já vinham sendo construídas desde jovem. Seguindo sua carreira literária individual com *Aluir a palha, ruir a pilha* e *Senda incomum*, tem investido e dedicado suas horas entre o serviço, o que sempre foi preciso fazer desde a adolescência, e as criações literárias. Fez do simples, motivos para escrever ao aproveitar os livros que seriam jogados fora e os jornais descartados, materiais preciosos que o auxiliaram na sua *Senda* intelectual.

As produções inseridas e analisadas aqui mostram que a produção de Hailton Correa agrega espaços interioranos e cosmopolitas. Suas criações não se limitam ao regional, mas são elevadas ao universal à medida em que falam do amor, da natureza, do medo, da morte, do tempo, das memórias e dos aspectos sociais. E é sobre essas características que o próximo capítulo se voltará.

2 SENDA INCOMUM: AS FACETAS DE UMA POESIA INSÓLITA

Saber amargo o que se pode obter na viagem!
O mundo, hoje pequeno e quase sem remédio,
Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem:
Sempre um oásis de horror num deserto de tédio!

Charles Baudelaire

A temporalidade apresentada na epígrafe acima revela a enfermidade do mundo, o *pathos* desolador, independente se ontem, hoje ou amanhã, continuará repleto de males irremediáveis. É um mundo doente, transparecido em algumas produções de Hailton Correa (2017). No artigo *O que é pathos?*, de Francisco Martins (1999, p. 62), o autor traz uma discussão sobre as origens do termo *pathos*, bem como o seu desdobramento conceitual durante a passagem do tempo que implica desde a Antiguidade grega até a modernidade. É importante trazer discussões sobre o que seja o sentimento *phático*, pois há uma forte presença dessa disposição nas criações de Correa (2017). O teórico deixa claro que sua intenção não é a de esgotar as discussões sobre o assunto, criando assim um trabalho arqueológico sobre a palavra, mas trazer à luz a essência do termo em suas principais características. Conforme Martins (1999, p. 62 - 64), *pathos* expressa muito mais do que doença, significado estrito dos dias atuais, representa uma disposição (*Stimmung*) que estaria na base de todo ser humano, inclusive termo da própria poesia. Heidegger (1989), segundo o autor, seria o que melhor elucidou o conceito de *pathos* que estaria atrelado à filosofia do homem. Platão, segundo Martins (1999, p. 64), ao conceber a fundação da filosofia a fez relacionando-a ao *pathos*, que para ele é o próprio espantar-se (*thaumázein*). A partir do espanto, o homem seria capaz de filosofar.

Próximo de uma psicologia moderna, como situa Martins (1999, p. 68), o termo *pathos* segundo as corroborações de Heidegger (1989), remonta a *páskhein*, o sofrer, o suportar, o aguentar, o tolerar, o deixar-se levar. Se na Grécia Antiga, o *pathos* era o *espanto* que levava ao filosofar, no mundo moderno, com Descartes, a fixação *páthica* será a *certeza*, despertada na ideia do *cogito (ergo) sum*, isso porque, o afastamento da dúvida e a busca pela certeza, contribuem na construção da subjetividade moderna do ego psicologizado que anseia pelas assertivas como determinantes da verdade.

Segundo Martins (1999, p. 69), ao se traduzir *pathos* como *dis-posição*, o trocadilho possibilita a reflexão do termo como um acordo ou um desacordo da existência humana, pautada no estado do indivíduo perante o mundo e as coisas que o cercam. Quando o sujeito está pré-disposto, haverá uma organização de sua atmosfera presente transferindo a disposição

para o espaço em que vive. Estando ele *in-disposto*, a desorganização atuará com intensidade. A harmonia e a desarmonia da disposição serão responsáveis pela existência dos limites de sofrimento e angústias vivenciadas pelos seres humanos.

Ao se falar em destino, atrelado ao conceito de *pathos*, Martins (1999, p. 70) expõe, a princípio, a ideia de que o destino é entendido em alguns casos como algo que foi concedido gratuitamente. Para os romanos, seria a *machina fatalis*, e para os gregos, a *moira*. O destino seria mais do que obra do acaso ou a trajetória de vida concedida pelos deuses. Ele seria construído e estruturado pelos homens. Não mais obra de um ego centrado e poderoso, e sim, de um Eu que se confronta com o desconhecido, de uma subjetividade resultante de processos (in)conscientes como assinalara Freud, ainda nas explicações do autor. De acordo com Martins (1999, p.70), o conceito de pulsão criado por Freud está atrelado ao destino. Sendo assim, o *pathos* não representa apenas aos desequilíbrios psíquicos de determinados indivíduos, mas se faz presente na cotidianidade cultural e nas formas de existência da história da humanidade. O teórico traz como exemplo a história mítica de Penélope que tecia e desmanchava os fios de seu destino ao adiar a bordadura. Penélope é movida por uma disposição frente aos desafios que vivencia no seu dia a dia, a pressão por escolher um dos pretendentes é um dos exemplos mencionados.

Outra concepção atrelada à de *pathos* é a proposta por Aristóteles, Condillac e Hegel. Para eles, o sintoma refere-se às paixões humanas. Conforme o autor do estudo (1999, p. 71), foi com Kant que esse percurso de *passiones animi (Leidenschaften)*, as paixões da alma, passaria a fazer parte da vida psicológica, sendo entendidas como tendências de uma certa duração da vida psíquica, afetiva, intelectual, imagética, que dominam a vida do espírito. A intensidade das paixões pode variar, seja por uma continuidade ou descontinuidade. A paixão amorosa, por exemplo, seria responsável por controlar o sujeito em direção a um destino indelével. Acrescenta-se aqui para exemplificar o caso de Werther, de Goethe. Os clássicos românticos reforçaram muito bem isso. A radicalização de uma paixão e de determinada forma de existência poderá levar a um destino fatal. O autor afirma que a paixão pela poesia e pela vida artística foi identificada com a loucura, pelo viés da criação artística e do imaginário romântico. As paixões são *páthicas*, pois são sofridas. Sob a influência delas, o sujeito se deixa levar, se deixa convocar. Submetido às paixões, os indivíduos são passivos. A paixão paralisa a razão. Em sua discussão, Martins (1999, p. 73) traz os conceitos de *pathos* e *simpatia*. Nas relações sociais, os seres humanos podem exercer a simpatia e antipatia pelo seu semelhante despertando estados frente às coisas com as quais se identificam ou não.

O termo *pathos*, como visto até aqui, passou por uma redução à ideia de doença. Na Antiguidade grega era visto como o resultado do espanto que levava à reflexão, e nos dias atuais abarca uma concepção deslocada do espanto e das reflexões filosóficas assumindo o papel de definidor das enfermidades do corpo, da mente e da alma. Martins (1999, p. 76) aponta que algumas traduções em latim fazem emergir questões importantes em torno do domínio do patológico. O primeiro seria o *Radical 1*, introduzido pelo termo grego *asthnéia*, ou pelo termo latino *infirmitas* que abarcaria as patologias consideradas como deformação, deficiência ou mutilação. O *Radical 2*, introduzido pelos termos gregos e latinos *nosos* e *morbus*, indica desequilíbrio e desarmonia. O *Radical 3*, *pathos* e *dolere*, nas discussões sobre as patologias modernas agregam o mal-estar, a dor, os sofrimentos objetivo e subjetivo. O teórico coloca a Morte na lista, sendo esta o ápice das manifestações do *pathos*.

Ao encerrar a sua abordagem, Martins (1999, p. 78) expõe um importante pensamento de Nietzsche ao dizer que o homem é um animal doente. O estudioso ressalta que “doente” em seu texto deverá ser entendido como o *páthico* que guarda toda a disposição para o sofrimento. Basta estar vivo para que isso ocorra. Todos os seres humanos estão pré-dispostos ao adoecimento. Ao mesmo tempo, o termo “doente” provoca a abertura para que esse animal confronte o destino e questões que o tornam humano.

Partindo dessa exposição dos desdobramentos do significado do conceito de *pathos* na história, passa-se às ponderações da crítica literária, baseadas no capítulo *Estilo dramático: a tensão*, do livro *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger (1977, p. 62), para quem a linguagem do *pathos* se confunde facilmente com a linguagem lírica. Tanto o êxtase lírico quanto o arrebatamento patético são capazes de fazer qualquer pessoa solitária emitir palavras. Aqui, nota-se uma relação com o *Stimmung* exposto por Martins (1999) e que também é abordado por Staiger (1977) no mesmo livro supracitado.

O clímax do *pathos*, voltando para a discussão do drama, pode transformar o verso regular de um diálogo em construções que se assemelharão às estrofes líricas, como é o caso dos “comas” de Sófocles. Da mesma forma como o poeta lírico consegue dissolver a frase em fragmentos, o patético também quebra as concordâncias gramaticais e vai de um ponto alto a outro do seu discurso.

O *pathos* já foi considerado como gênero lírico pois este e o patético transformaram-se hibridamente um no outro, gerando uma nova harmonia, a ode, responsável por criar uma tensão particular. Segundo Staiger (1977), nos dicionários – ele não especifica quais –, é possível encontrar *pathos* traduzido como vivência, sofrimento, desgraça e paixão. Ao convocar Cícero, explica que para este autor, a palavra significa literalmente *morbus*, doença, porém,

prefere usar um termo mais moderno, perturbação. O teórico afirma que uma desgraça pode suscitar cenas patéticas no drama e que a paixão é geralmente expressa por palavras e gestos patéticos.

Para se compreender melhor essa discussão, Staiger (1977) recorre a Aristóteles que na *Ética a Nicômaco*, explica que a alma humana é dividida em *páthe*, *dynámeis* e *héxeis*. A parte patética compreende as paixões que movem os homens. Na *Retórica*, exige que um bom discurso seja fiel ao seu tema, e, além disso, patético, ou seja, atue sobre as paixões, convencendo os indivíduos. Desta forma, consiste na presença do *pathos* vazio. Os ouvintes podem participar do discurso do orador, mesmo que ele não diga nada, pois consegue convencer a plateia por meio do tom.

A expressão moderna para o *pathos* não se assemelha à visão grega, a do *pathos* como o tom patético que provoca a *pathé*, as paixões humanas. Staiger (1977) denota que essa distinção ainda não é suficiente e evidencia que justamente a fala patética, a que comove, é a que mais se aproxima da linguagem lírica. Nesse sentido, a visão grega não é adequada para se pensar na distinção entre o *pathos* e a Lírica, a que o autor tanto busca compreender, pois para os gregos, o patológico é tudo o que comove ou perturba o espírito. Assim, os gregos não precisariam distinguir a diferença entre a Lírica e o *Pathos*.

Conforme Staiger (1977, p. 63), o lírico descontraí, fala-se em um derreter lírico, ele se derrama no íntimo como substância, diluindo o sólido, levando a existência. A ação é interior, pressupõe uma alma que esteja semelhantemente *disposta*. Já a ação do *pathos* não é discreta, pressupõe uma resistência, choque, apatia, que busca romper com um ímpeto. O *pathos* não se derrama em nosso íntimo, ele precisa ser gravado à força. A fala patética, ao contrário da lírica, pressupõe algo fora de si, uma assistência. Ao contrário da linguagem épica, a patética deixa o orador conquistar o ouvinte utilizando a conquista por meio da violência do discurso. Segundo o teórico, mesmo quando alguém solitário expressa-se pateticamente, há sempre uma presença objetiva (*Gegenüber*), não simplesmente porque os versos exigem recitação mediante um público, mas porque o orador dirige-se a si mesmo blasfemando ou persuadindo-se perante a sua subcondição no mundo.

Para Staiger (1977, p. 65 - 75), é até possível que o *pathos* ascenda-se em decorrência de um ideal, mas ele não é dependente da mediação desse ideal. A comoção é espontânea, não carece da conscientização de sua origem e finalidade. O homem patético é levado pelo o que precisa ser e o seu arrebatamento vai de encontro ao estado das coisas. O estudioso ilustra a sua discussão com alguns exemplos, tais como o *pathos* do discurso político. O *pathos* da dor que abrange o momento em que o herói e os que estão a sua volta reconhecem o doloroso

sofrimento. O estado das coisas está aquém daquilo que move o *pathos*, isto é, ele é nobre. É feito da grandeza. Fala-se de um *pathos* elevado. No entanto, é comum alternar o conceito de “elevado e profundo” e “baixo *pathos*”, este último não faz qualquer sentido para o teórico. Em um drama revolucionário, por exemplo, um camponês e um operário são capazes do *pathos*. A grandeza consiste no fato de se estar adiante. Recorrendo ao que manifesta Schiller, o autor enfatiza que o *pathos* consegue uma precipitação violenta. A união entre os estilos de tensão, segundo o estudioso, o patético e o problemático, conduzem a ação adiante. Sendo assim, o *pathos* quer e o problema pergunta, o que se assemelha ao espanto que provoca a reflexão exposto por Martins (1999, p. 64), ao falar de Platão. O *pathos* leva o problema ao coração do público, fazendo-o questionar.

Ao falar sobre o Trágico que perpassa o gênero dramático, Staiger (1977, p. 77 - 78) explica que ao se destituir a razão de uma existência humana, quando uma causa única e final deixa de existir, eis que surge o trágico. Em outras palavras, há no trágico a irradiação do mundo de um homem, de uma classe ou de um povo. O teórico explica que apenas Goethe, Schelling, Hegel e Hebbel, quando buscam interpretar uma situação-limite, a crise na qual a visão do mundo do idealismo penetra, aproximam-se dela. O Trágico, não se vincularia à dramaturgia, mas à metafísica. O autor afirma que um cético, ao fracassar em sua verdade, leva o seu ceticismo com afinco, e desvairado, tira sua própria vida. Um crente que vê seu amor a deus flagelado por algo terrível, como o terremoto que aterrorizou Lisboa no século XVIII, e assim não tem forças para se reerguer; ou um amante, tal como Werther, para quem a paixão é o valor supremo, chegando à conclusão de que ela destrói, todos esses são exemplos trágicos e terminam na situação-limite exposta e que rompe com as normas, anulando a realidade humana.

Essa exposição sobre *pathos* e final trágico do herói leva ao que Edilson Vilaço de Lima e Wandelson da Silva Miranda explicam no artigo *A visão romântica e o pathos da existência em Goethe*, tomando como ponto de discussão o livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, no qual o protagonista se suicida:

Divino ou demoníaco tal sentimento, para Goethe há duas palavras: sublime e inevitável. Através dos olhos de Werther vemos o suicídio por outro prisma, sentimos a paixão de outra forma e nos reconhecemos efêmeros como nunca dantes, apenas humanos [...]. (LIMA E MIRANDA, 2016, p. 148 - 149)

A efemeridade da vida será vista, também, nas produções de Correa (2017). Dialogando com o final de Werther, tem-se o sujeito lírico do poema *Encantadora filosofia do desencantado*, que se suicida com uma corda no pescoço. Além dessa produção, há a morte social, vista no poema *Narrativa da morte do eu*. Nessa criação, o suicídio que vai acontecendo

aos poucos desfigura o rosto do sujeito lírico logo que ele acorda, ainda na madrugada, apenas para pregar na parede um retrato sem rosto, o seu.

É importante traçar um percurso de aproximações teóricas que visem uma fundamentação profícua acerca do *pathos* poético, não apenas na esfera sociológica e dramática, mas também na lírica, para que a análise da produção de Correa (2017) se dê com coerência e excelência. O próximo tópico se dedica a análise desse sentimento em suas produções.

2.1 Os elementos essenciais de uma produção poética: formulando uma concepção de infectopoética

O primeiro passo do trajeto *phático* na lírica de Correa (2017) é compreender os elementos primordiais da produção poética, a linguagem, a imagem, o sujeito lírico, bem como a própria disposição e vivência da voz lírica no mundo verbal.

Para Paz (1982, p. 36), há um desdobramento dos sentidos das palavras. Os nomes das coisas não estariam nelas, mas as representariam. Os símbolos na poesia funcionariam por meio de metáforas, as quais seriam como uma máscara para a própria palavra em seu estado dicionarizado. Segundo o teórico, as palavras são inseparáveis do homem, pois sem elas, ele seria inapreensível, “o homem é um ser de palavras” (PAZ, 1982, p. 36). Ainda para o estudioso, elas são a própria realidade do indivíduo, ou o próprio testemunho de sua vivência. A aprendizagem começaria com o ensinamento dos nomes verdadeiros das coisas, terminaria com a revelação da palavra que abre as portas do saber e até mesmo com o que ele chama de confissão da ignorância, isto é, o silêncio. Mesmo assim, o silêncio estaria repleto de signos. Paz (1982) continua o seu raciocínio afirmando que as palavras vivem dentro do sujeito, elas seriam o seu mundo e ele o mundo delas. Há uma relação entre sujeito e palavra, portanto, entre o indivíduo e o mundo.

O autor acima cita em seu texto um importante estudo sobre a linguagem desenvolvido por Marshal Urban (1952). Para este estudioso há uma função tripartida dos vocábulos, as palavras designariam e indicariam, pois seriam nomes; são respostas espontâneas e instintivas a uma manifestação psíquica ou material, como por exemplo, onomatopeias e interjeições; além de serem representações, no caso, signos e símbolos. A significação seria emotiva, indicativa e representativa. Nas expressões verbais, essas três funções apareceriam em níveis distintos e com intensidades variáveis. Assim, entende-se que a palavra, ao representar, emitiria uma imagem carregada de emoção, que necessitaria do leitor para que os sentimentos sejam despertados. A partir disso, esses símbolos indicariam possíveis interpretações.

Para Paz (1982), a essência da linguagem seria simbólica porque representaria um elemento da realidade utilizando-se de uma metáfora. “A palavra é um símbolo que emite símbolos” (PAZ, 1982, p. 41). O homem, para o teórico, é um ser que ao criar a linguagem, se autocriou. Por meio da palavra o homem seria uma metáfora de si. O sujeito utilizaria, então, da própria palavra para se aproximar da realidade.

O poema em si é uma composição na qual a paisagem se manifesta mediante imagens. Segundo o autor, “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo” (PAZ, 1982, p.15). O teórico explica que (1982, p. 119) o vocábulo “imagem” possui vários significados, entre eles vulto, escultura, figura real ou irreal criada pela imaginação. Contudo, dentro do poema, essa imagem será a forma verbal e as frases. Paz (1982, p. 119) enfatiza que as expressões verbais foram classificadas pela retórica, que as distinguiu em metáforas, comparações, símiles, símbolos, entre outras. Para além das diferenças que as separam, uma coisa as unifica: a preservação da pluralidade de significados da palavra.

Desenvolvendo esse raciocínio, Paz (1982, p.130 - 131) ainda afirma que as imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. O primeiro nível seria a autenticidade, o poeta as viu ou ouviu. O segundo, a que essas imagens constituem uma realidade objetiva: são obras. Ele exemplifica com uma paisagem de um poema de Góngora, poeta espanhol, e afirma que ela não é igual a uma paisagem natural. Porém, mesmo sendo distintas, possuem realidades. O poeta faz mais do que aspirar a verdade, ele cria realidades que possuem verdades: as de sua existência. O poeta, para o teórico (1982, p. 131), pode dizer que a água é cristal e ninguém se espantaria, pois são imagens construídas dentro do universo da poesia.

O autor também explica que quando se percebe um objeto, este se apresenta com inúmeros significados e sensações que se unificam na percepção. O elemento que une a divergência de significados é o sentido. O sentido seria assim o fundamento da linguagem e da apreensão da realidade. O poeta não descreve o objeto, mas coloca-o diante dos indivíduos para que, no nosso processo de leitura, eles possam suscitar internamente o objeto um dia percebido.

Para Bachelard (1978, p. 190 - 191), ao nível da imagem poética, tanto o sujeito quanto os objetos são mesclados. Para esse autor, em uma imagem poética a alma se faz presente. Bachelard (1978, p. 91), pautado nas considerações de Pontalis (1955), explica que a imagem contida nos versos recebe movimento graças a este e à imaginação. Outro aspecto importante é o de que o sujeito lírico precisa habitar a imagem poética, do contrário, não penetra em seu espaço.

Sobre o conteúdo da lírica, bem como sobre a disposição anímica, Hegel (2004, p. 157) afirma que o conteúdo poético é constituído de estados permeados por substâncias da

existência, que ora se universalizam, ora se multiplicam em particularidades que se ligam a uma interioridade subjetiva, a do poeta. Este, para Hegel (2004, p. 157), seria o único sujeito concreto, o mediador desse conteúdo, que antes de ser exteriorizado na forma poética, primeiro seria apreendido pelo interior e trabalhado pelo *estado de ânimo* do poeta perante às coisas. O artista, nesse processo de interiorização e lapidação do conteúdo, concederia palavras ao seu interior para que ele se expresse. Nesse sentido, a fantasia poética, enquanto atividade poetizante, não nos colocaria diante dos olhos a coisa em sua realidade exterior, mas o sentimento interior dessa coisa. Já Staiger (1977, p. 28) desvela que a disposição anímica, ou o estado de ânimo, é o contato interior-mundo.

Na Grécia arcaica, de acordo com Camargo (2011, p. 1), a poesia lírica era o canto onde o poeta falava sobre si e em seu nome. Segundo a autora, Hegel é o ponto de partida para se estudar o sujeito lírico desde a modernidade literária do século XIX. Contudo, ela ressalta que se ainda há no plano dos discursos uma tendência em manter os pressupostos desse autor, a poesia no final do retrocitado século se afasta do seu pensamento, e o eu lírico monolítico, íntegro, com limites, de uma subjetividade fixa e imobilizada pelo poeta, ganha uma outra dimensão com os poetas Baudelaire e Rimbaud, que rompem com a unidade identitária do sujeito lírico e do empírico. Em se tratando dos desdobramentos do sujeito lírico enquanto o próprio poeta, visto em Hegel (2004), e a cisão entre eu empírico e eu lírico por meio da despersonalização, como explica Hugo Friedrich, tem-se o que fala contemporaneamente Michel Collot (2013); para este último autor, o sujeito lírico, ao perder o controle interno, é lançado para fora. A dialética do fora e dentro constitui para o teórico a emoção lírica que afeta o sujeito em sua intimidade e o leva ao encontro do outro e do mundo. Ao sair de si, o sujeito coincidirá com todos os traços da humanidade que também o constitui. Além disso, um dos princípios primordiais sobre o sujeito lírico é o que Combe (2010, p. 128) enuncia em sua *A referência desdobrada*: “o sujeito lírico se cria no e pelo poema”. Criação verbal, o poema é para ele expressão e morada. No artigo denominado *Incursões sobre o lirismo*, Giovana Bleyer Ferreira dos Santos (2016, p. 40), ao falar sobre as configurações do texto poético, dentre elas, o lirismo, apoiada naquilo que Maulpoix (2000) discute, afirma que é por meio do lirismo que a linguagem perde a sua inércia ao se articular à voz do sujeito lírico.

A partir desses pressupostos, formula-se aqui uma concepção de infectopoética, para isso, retoma-se primeiramente o que Paz (1982) emite sobre os símbolos e metáforas como máscaras. Na Antiguidade grega, quando os atores encenavam as peças, típicas do gênero dramático, já discutido por Staiger (1977), eles costumavam usá-las. No gênero lírico, o próprio sujeito enunciador, o sujeito lírico, construído no e pelo poema, isto é, criação verbal, como

disse Combe (2010), utiliza as máscaras feitas das palavras-metáforas-símbolos em sua dramatização no palco-imagem. O sujeito lírico usa diversas máscaras, pois em cada poema é um e expressa sentimentos diferentes conforme a sua disposição anímica. Ao emitir a significação, por meio da construção dos vocábulos e dos versos, a emoção, a indicação e a representação irão despertar o *pathos* poético. As palavras, ao representar e emitir imagens carregadas de emoção, as quais necessitam do leitor para que os sentimentos sejam despertados, provocando as interpretações, seriam, nas comparações com o dramático, a plateia que vibra. O leitor da produção poética é solitário na plateia individual e se emociona ao ser contagiado com a voz, com o mundo e com a interligação de possibilidades do vivido do sujeito lírico a quem o concede ouvidos, e isso independente se fale do interior ou se projete no mundo. O tocante aqui é o *pathos*. O poeta, ao colocar perante o seu ouvinte secreto, os seus tocantes “universos”, mostra como a transposição da realidade ainda tem muito a dizer sobre os indivíduos.

2.2.1 *Infectopoética: o phatos de uma linguagem*

O termo *infectopoética*, usado aqui para descrever as criações líricas de Correa (2017), é mencionado em uma produção metapoética intitulada *Sobras tortuosas*, que se encontra na *Bagagem* penúltima parte do livro. Já pelo título, nota-se aquilo que é lançado fora, as sobras, atreladas ao outro componente, tortuosas, intensificando a ideia do sujo, do cruel.

SOBRAS TORTUOSAS

Minhas palavras
São *larvas* vorazes
Golpeando papéis, ouvidos,
Intercalando *ânsia* e calma.

Como gotas quebrando o silêncio,
Passeiam em noites distantes,
Escondem-se em dias próximos.
Gotas *ardentes* de letras em sons.

Abortam,
Elas abortam *segredos*,
Segredos de uma alma
Quase cicatrizada.

Minhas palavras são *reboques*
Puxando os *restos* de mim
Cerrado adentro, cidade afora.
Elas são *calos*, não são luvas.

Como faíscas, riscam as trevas,
Ilustram a escuridão da alma,

Jazem pelos cantos mais agitados,
 Contraem-se pelos lugares mais quietos,
 Como centelhas escorrendo pelo escuro.

Findam,
 Elas findam a grande tarde,
 Tarde de inerte *infectopoética*,
 Em chicletes, amores, *feridas* e engano.
 (CORREA, 2017, p. 101, grifos nossos)

O sujeito da enunciação, que se confunde com o poeta, pois expressa o fazer poético do autor, logo na primeira estrofe, esclarece que suas palavras são larvas vorazes. Nos dois primeiros versos, a palavra larva associada à vorazes emite na cena lírica o sentido de que o poema é feito por intermédio de palavras que possuem o poder devorador da escrita, ou seja, o golpear é o escrever, que logo retornará ao seu estado habitual, o da declamação, recitação, o veio oral, cantado. Exercendo algo de profundo em quem as ouve, as palavras, até na escolha dos verbos o poeta se mantém atento e sabe como utilizar a linguagem com consciência, como visto em Santos (2016). A ânsia e a calma são intercaladas no contato da poesia com o seu leitor estimulando a disposição desse contato entre a expressão lírica e o sujeito apreciador, como denotou Paz (1982).

A segunda estrofe traz a imagem das palavras não mais como larvas, e sim como gotas que quebram o silêncio, passeando por noites distantes. A tessitura poética, como assinala o sujeito lírico, é desenvolvida durante as noites distantes. A imagem da noite reforça os aspectos da liberdade que a palavra tem em se aflorar. A palavra surge como uma gota noturna, mas se esconde nos dias próximos. É preciso tempo para que o poema seja elaborado, e a noite, etapa entendida pela ordem cronológica do tempo como a responsável pela virada de um novo dia, é o horário máximo de um dia todo de produção. Esconde-se em dias próximos, pois precisa do tempo para amadurecer. As gotas não são sensíveis, e isso fica claro no oitavo verso, são letras ardentes que trazem consigo os sons.

A terceira estrofe já se inicia com a palavra “abortam”. As palavras expõem os segredos. À princípio, o uso do verbo usado impacta, pois no mundo contemporâneo, algumas sociedades do século XXI tem discutido bastante a legalização do aborto, uns a favor, outros contra, gerando diversas polêmicas em torno do assunto, mas o certo é que essa palavra é bastante recorrente nas produções de Correa. A alma quase cicatrizada guarda os segredos que são abortados. Ela ainda se encontra com vestígios de feridas que não foram fechadas, a alma por não suportar os toques da ardente palavra em seu meio, deixa esvaír tudo aquilo que estava oculto.

A quarta estrofe evidencia o vocabulário comum para expressar o que são as palavras do sujeito-poeta. Elas são reboques, como uma casa em processo de construção, o poema, um arquiteto que reboca a sua morada, o sujeito o é. As palavras são os restos do sujeito enunciador, e mesmo assim, ele sabe trabalhá-los oferecendo uma criação ímpar. O verso quinze traz o diálogo que há na lírica do autor, dos espaços naturais, o cerrado e a cidade, confirmando mais uma vez a articulação entre o urbano e a própria natureza. As palavras são calos, não são luvas, pois incomodam, resultados de esforços feitos pelas mãos que compõem, e também de quem as recebe e as leem. No décimo sétimo verso, as palavras-faíscas comparecem riscando a escuridão da alma quase cicatrizada e que expõe seus abortos. Outro verbo que retoma o ciclo gestacional é reiterado no verso vinte, contraem-se. As contrações representam no poema a entrada das palavras nos lugares mais quietos como faíscas no escuro que incomodam o íntimo.

A última estrofe traz o poder que as palavras possuem em findar a grande tarde de inerte *infectopoética*. A tarde passiva, que mantém cativa os infectados pela produção poética é outro símbolo importante no poema. Os períodos do dia escolhidos não são os do amanhecer com a sua vitalidade, mas os da segunda e a terceira etapa do dia, tarde e noite, trazendo a ideia de finalização transpassada pelo elemento pop, o chiclete, o sentimento universal, o amor, as marcas no sujeito, as feridas, e o engano.

Das três dimensões, a *linguagem* do poema acima ressalta as palavras que se voltam a favor do *pathos*: larvas, ânsia, ardentes, reboques. As *imagens* constroem os sentidos de um espaço propício ao poeta e a escrita. Em um mesmo patamar, autor e suas palavras, *dispostos* perante ao mundo e ao papel, constroem o cosmos lírico infectopoético.

No decorrer de *Senda incomum*, o poeta vai deixando os rastros das marcas evidentes do *pathos* manifestado por meio de sua linguagem que revela o mundo com os seus males ou belezas. Em *Os santos cotidianos* revela no quarto verso da primeira estrofe, que os santos, as pessoas autônomas das grandes cidades, os mendigos e os andarilhos, vivem “comendo *lixos* frescos de uma civilização *podre*” (CORREA, 2017, p. 26, grifos nossos). São indivíduos sem endereço próprio, a não ser as marquises dos grandes centros, sujos, famintos, cobertos pelo frio.

Friedrich (1978, p. 32), ao falar sobre a teoria do grotesco e do fragmentário enuncia que a princípio, grotesco era um termo da linguagem da pintura e designava um entrelaçamento ornamental. No século XVII, passa a designar o bizarro, o jocoso, o distorcido, aquilo que era estranho. *O Corcunda de Notre Dame* é um exemplo disso. Victor Hugo foi um dos expoentes dessas características. O escritor atenua de maneira inovadora o papel do feio, que já não se trata mais do oposto do belo, mas de um valor em si, metafísico. O grotesco nesse sentido,

segundo Friedrich (1978, p. 33), alivia os indivíduos da beleza, reduz os fragmentos do grande todo. O todo é a transcendência vazia. Baudelaire iria levar adiante o projeto do grotesco, pois viu na metrópole a decadência advinda do capitalismo. Suas *As flores do mal* apresentam nos conteúdos dos poemas desespero, paralisia, febre, desejo de morte entre outros aspectos.

O teórico, na abordagem que faz sobre o poeta maldito, emite que ele só conseguiu construir uma produção que refletisse a sua época expressando o noturno e o anormal, o mísero e o decadente. Para o próprio poeta, só se pode conhecer a alma de um poeta observando as palavras que mais comparecem em sua obra. São seus traços líricos, os de Baudelaire: o obscuro, o abismo, a angústia, a desolação, a prisão, o pútrido e o frio. Baudelaire (2006, p. 18), no poema *Uma carniça*, por meio do sujeito lírico, assim se expressa: “Então, querida, dize à carne que se arruína, / Ao verme que te beija o rosto, / Que eu preservarei a forma e a substância divina / De meu amor já decomposto!”. O *pathos* sinestético da carniça e do amor é evidente nos versos mencionados.

Em *Arcabouço de prata* o sujeito lírico manifesta no primeiro verso, da primeira estrofe: “Tenho devorado meus alentos *podres*” (CORREA, 2017, p. 31, grifos nossos), professa insanidades, expurga o que gangrena a alma, cospe verdades amargas. Na segunda estrofe, já não se relaciona com um cão, mas é o próprio cão de açougue babando pela carne, está repleto de lembranças mórbidas e é amostra grátis vencida. Das três dimensões, a linguagem do poema também não se difere das anteriores no tocante ao *pathos*, como visto, *podres*, gangrena, babando desvelam a imagem de um sujeito que se autoapresenta negativamente frente a um mundo combalido.

Em outra produção, *O cerco*, o bicho de corpo pálido e alma suja, figura-metáfora usada pelo sujeito enunciador, se envolve na escuridão, fecha os olhos e veleja na hermética do sono insolente. Sobre as encostas obscuras, apático e fraco, é águia cega, resultado dos sujeitos que interferiram em sua vida lançando-o no cerco. Novamente, nesse poema, das três dimensões, a linguagem abrirá espaço para um vocabulário *phático* que moverá o sujeito, por meio de imagens que envolvem o aprisionamento da voz lírica, que com a disposição de uma alma turva, se debaterá por entre o cerco sem possibilidades de saída e de liberdade.

A criação lírica *O prostrador do pé de valsa* traz em sua primeira estrofe, e no primeiro verso da segunda, as evidências de um sujeito movido por um *pathos* dilacerante:

Mostro
Entulhos de mim,
Destroços, ruína pútrida
De época remota *impingida*.

Prostro nas escadas sujas de uma cidade *psicossomática*.
(CORREA, 2017, p. 36, grifos nossos)

As palavras do excerto confirmam em mais uma produção, as três dimensões, o estado pútrido do sujeito lírico fragmentado, que corresponderá à disposição, pois é composto de uma linguagem que perpassa os entulhos, os destroços, resultado de um tempo que o forçou a viver, chegando a ser o que é hoje, os restos de si. Podre, prostra-se nas escadas da cidade psicossomática, as imagens que construirão o poema são as de si, sujeito, e as da urbe doente, que afeta tanto o material quanto o psíquico. No poema *O circo*, “Comendas e lixos se misturam e se espalham pelas calçadas, pois o circo partiu” (CORREA, 2017, p. 44). Tanto a distinção honorífica quanto o próprio lixo se misturam. Em *Minha verdade*, na primeira estrofe, o sujeito lírico desvela a visão que tem de si:

Diga que sou *sombra*
Projetada na parede *suja*.
Diga que sou anjo *roto*,
Saga *inglória*,
Queda e silhueta.
(CORREA, 2017, p. 45, grifos nossos)

No trecho transcrito, nota-se o quanto o sujeito se autodenomina e clama para que seja chamado de sombra projetada em uma parede suja, quer ouvir que é indivíduo destruído, uma saga que não conseguiu sequer o triunfo da glória, caído e repleto de traços de sua existência. A linguagem, a título do estudo desenvolvido aqui nas instâncias de construção poética, sendo uma das dimensões líricas, esboçará a expressão de um sujeito lírico que se dispõe na imagem de uma sombra sobre a escuridão. Sua disposição em direção ao externo, na estrofe citada, evidencia a busca por um dizer que reafirme a sua condição falha e humana. Em *Dizeres mofados, fazeres amorfos* os versos da segunda estrofe trazem o duelo entre o criador e a sua criação:

Criador versus criatura,
Oposição *manchada* de será,
Contaminação vinda da cura,
O remo, o *cansaço*, o remar.
(CORREA, 2017, p. 46, grifos nossos)

As oposições perpassam a estrofe acima, o duelo no processo da criação é transpassado pelo será, pela dúvida da relação, há a inserção de um novo paradoxo, a contaminação que surge da cura, e uma nova percepção, a travessia vista a partir das palavras remo que traz o cansaço,

advindo do ato de remar. Uma sequência de paradoxos construídos com palavras que edificam as três dimensões da proposta aqui apresentada, a linguagem que exala o *pathos* de um sujeito predisposto a refletir sobre os dizeres de vivências complexas, manifestadas nas imagens filosóficas e que trazem em si a falta típica dos indivíduos, isto é, suas dores íntimas.

Na criação *Aos arredios insanos*, há a utilização de palavras e ideias já vistas até aqui, mas o sujeito enunciador deixa uma luz na última estrofe do poema:

Renasça num *aborto* veloz,
Iniciado sob a *sombra* mais *fria*,
E salta acima dos *rejeitos humanos*.
No tear ou no formão, encontre-se.
Tens luz.
(CORREA, 2017, p. 47, grifos nossos)

O excerto emite ao mesmo tempo a positividade de se renascer de um estado brutal e o próprio estado notado pelas palavras usadas. O primeiro verso expõe o conselho para que se renasça do aborto iniciado na sombra fria, sugere que o outro, o tu, renasça dos rejeitos humanos. O penúltimo verso convoca para quem se direciona, para que se encontre, seja por meio da tessitura do tear ou do formão, ferramenta usada para esculpir a madeira. O último verso emite a luz para o processo de renascimento. Se há conselhos é porque o destinatário a quem se dirige o enunciador não se encontra com disposição positiva frente à vida. Das três dimensões, a linguagem seguirá na ordem e nos mesmos propósitos das criações anteriores, demonstrar o *pathos* por intermédio de palavras como aborto, sombra, rejeitos humanos. A imagem construída acima será o do nascimento sob a sombra, sendo o sujeito estimulado a se lançar para além dos rejeitos humanos indo em direção à luz. Aqui também há uma disposição filosófica, de aconselhamento para que se possa vencer a natureza dura do ser humano.

Gangorra de vidro traz em sua segunda estrofe, a relação entre um eu e um tu, cada qual de um lado da vida:

Eu, *carne*. Você, *larva*.
Mergulhemos em águas mais *profundas*,
Em seguida, caminhemos sobre *algas mortas*.
Talvez voemos entre *nuvens disformes*,
Sem denunciar uma *dor* que começa a *latejar*.
Esnobemos as diversões da noite,
Bingos e forrós,
Sobrevivamos mais um dia.
(CORREA, 2017, p. 68, grifos nossos)

O sujeito é a carne na qual a larva se completa com seu ato devorador. Se há larva é porque está pútrido. O ato de mergulhar submerge às profundezas quem caminha sobre as algas

mortas, a natureza com a qual comungam, pereceu. Saindo do líquido, sobrevoam as nuvens disformes, ocultando a dor que inicia e pulsa. Precisam suportar tudo calado, se formam um na comunhão carne-larva. Os espaços comuns da noite – os bingos e os forrós – são ignorados. Das dimensões, a linguagem recorrente no excerto acima, demonstra como a escolha do léxico de Correa restitui sempre o seu viés *phático*: larva, carne, dor, algas mortas. A imagem provocada é a dos elementos metafóricos que englobam o sujeito e o tu, além dos espaços que agregam valores à própria disposição do sujeito lírico ao mergulhar profundo no pútrido como intuito, futuro de chegar à camuflagem da dor, tudo como um disfarce para o dilacerar do ser.

Em *Vesânia*, o sujeito lírico desconfiado, expressa na terceira estrofe, preferências paradoxais, cada qual mais difíceis de se escolher: “Antes *lama* do que *sangue*, / A se encontrar pelo caminho” (CORREA, 2017, p. 71, grifos nossos). Em ambas as opções, o sentido provocado é a da dureza das coisas na estrada percorrida. Antes *lama*, pois é algo natural, do que *sangue*, fruto da morte de outra pessoa. A linguagem do poema traz a força de uma produção que pulsa o íntimo e o mundo rasgados do ser. Assim como os dos outros poemas, o sujeito lírico do poema de *Vesânia* emite a disposição de total desconfiança em relação as circunstâncias que o cercam.

Na terceira estrofe do poema *Gotas de regozijos virtuais* a voz lírica conclama uma guerra ao passado:

Declaremos guerra ao passado.
Limpemos o *pus* das nossas faces.
Sem *nojo* pelos *pedaços espalhados*,
Não sintamos *pavor*:
Podem ser nossas algumas partes
[...]
(CORREA, 2017, p. 82, grifos nossos)

O segundo verso expressa o estado de limpeza do que é expelido da face. O *pus* é sinal de inflamação, ferida presente. A linguagem, construída com o vigor impactante, evidencia palavras que fazem jus à *infectopoética*: *pus*, *nojo*, *pedaços espalhados*. Todos, inclusive o próprio sujeito lírico, estão embebidos da contaminação. Mesmo em meio ao caos do cotidiano, o sujeito, em uma disposição de resistência, tende a declarar guerra às circunstâncias corriqueiras do dia a dia. Nos terceiros, quartos e quintos versos, por meio das imagens, explica que não podem sentir *nojo* dos *pedaços espalhados*, há uma fragmentação dos indivíduos, assim como os entulhos, os destroços de *O prostrador do pé de valsa*.

O próximo poema *Labaredas e cinzas* dialoga duas ideias, a de festa, alegria, e a de dor, mutilação, como modo de criticar uma sociedade que parece estar cega às suas próprias mazelas. Se em *O fim da ciranda*, Correa (2017) utiliza da dança, do festim, como crítica, aqui

também não é diferente. A festa é uma imagem bastante recorrente em alguns poemas do escritor.

Festeja em gritos a multidão.
 Mesmo *mutilada, sem flores, sem poemas,*
 Em *liberdade vigiada, com visão distorcida,*
 Festeja.
 As cabeças esguias são *decapitadas,*
 As baixas poupadas.
 Os risos espontâneos, preservados,
 Os *forçados, arrancados.*
 E festeja.
 (CORREA, 2017, p. 84, grifos nossos)

O primeiro verso se inicia com festa, com gritos, ruídos de alegria, mesmo, como pronuncia no segundo verso, mutilada, sem flores e poemas. A imagem geral é a festa. Na sequência imagética, outros elementos vão compondo o espaço festivo. Não há motivos para o festejo, e os elementos poemas e flores são as coisas que agregam alegria ao espaço da comemoração. O terceiro verso anuncia a liberdade vigiada, ninguém está livre por inteiro, a visão distorcida, traz para o poema a ideia da ilusão daquilo que se vê. Mesmo assim, festejam. As cabeças esguias, ou quem sabe, aqueles que muito querem soberbamente, mais do que os outros, têm suas cabeças arrancadas. Há uma violência crítica na linguagem. Mas as cabeças baixas são poupadas. Os que possuem humildade? No sétimo verso, quem sorri com vontade, sem forçar falsa felicidade são preservados, mas quem finge, tem seus risos arrancados. E seguem na festividade. No excerto abaixo, do mesmo poema, há motivos para se festejar por se ter cobaias no espaço, trazendo para a discussão os elementos do cientificismo.

Ora festeja por ter cobaia no espaço,
 Ora por ser cobaia na terra.
 E como nunca, festeja.
 No curral social dos próprios umbigos,
 Multidão *leprosa* e sedada está
 Hipnotizada pelos ternos finos,
 Em frente a palanques pomposos,
 Segue em festa.
 (CORREA, 2017, p. 84, grifos nossos)

Enquanto no décimo verso se comemora por ter cobaia no espaço, se celebra, no verso onze, por ser cobaia na terra. Há uma crítica nesses últimos versos por meio dos verbos “ter e ser”. O ter é melhor do que o ser? Seguem festejando. No verso treze, o elemento regional é convocado, curral, inserindo neste no cercado os indivíduos animalizados que somente pensam em si mesmos. A multidão, no verso quatorze está sedada para que a lepra não doa. Os aspectos políticos são inseridos no poema por intermédio da palavra “palanque”. Este é ocupado pelos

ternos finos, os políticos, que fazem seus discursos hipnotizando a multidão que segue na festança como se nada estivesse afetando-a.

A próxima estrofe traz a marcha com os olhos vendados, estão cegos e não conseguem enxergar a realidade, suas línguas são arrancadas, nada podem dizer e de nada podem reclamar. A marcha é ao mesmo tempo passo do festim e uma ordem ditatorial.

Marcha contente.
Olhos vendados, línguas arrancadas.
 Ordem cifrada, desfilem!
 Festeja, com maquiagem de carnaval,
Os bebês atirados no lixo,
O pulmão perfurado,
O enterro cultural.
 Festeja Zés e Joaquins.
 Festeja Joanas e Antônias.
 Festeja o quase fim de si,
 O quase fim de vós,
 O quase fim.
 (CORREA, 2017, p. 84, grifos nossos)

O verso vinte e um traz uma outra festa típica brasileira, o Carnaval. Pintada com maquiagem de carnaval a multidão finge alegria. Enquanto há a alegria, e a falsidade, os bebês são atirados no lixo. Os bebês são as novas vidas que viriam compor a sociedade. Depois das palavras “abortar”, da gestação prematura, os recém-nascidos, também resultado desse ciclo do germinar e nascer são lançados fora. Há crítica e violência nas imagens e na linguagem, há labaredas e cinzas. Inflama e queima, tornando-se nada. O pulmão, local vital de respiração, de vida, é perfurado. O enterro cultural mostra o quanto a cultura e a própria sociedade morreram com seus hábitos. Todos festejam, Zés, Joaquins, Joana e Antônias. Homens e mulheres, festejam o quase fim de si mesmos, quase, ainda há uma ponta, uma parte que tenta sobreviver. O quase fim coletivo. Um quase. A última estrofe revela o estado avançado dessa festa:

Arrastando,
 Implorando,
 Capenga,
 Mas festeja.
 Festeja a multidão.
 (CORREA, 2017, p. 85, grifos nossos)

Arrastando, a multidão vai percorrendo o caminho, implorando, capengando, custando prosseguir, mas não desiste da festa, e continua a festejar, mesmo nas piores circunstâncias. A disposição afetiva do sujeito lírico, uma das três dimensões analisadas aqui, provoca também a resistência. Ainda na linha dessa exposição da lepra social, o primeiro verso, da quarta estrofe, do poema *Necessidades*, expressa que “Tantas *feridas* expostas e outras se abrirão” (CORREA,

2017, p. 86). Os machucados foram expostos, e outros se abrião. O sinal de que aquilo que é negativo, não cessará tão cedo.

A produção *Misericórdia profana* revela um sujeito novamente dilacerado pelo mundo buscando compreender o que há no seu mais íntimo estado de ser um humano no mundo. A pena de si e do outro é profanada quando há a individualidade.

O que há por baixo da *pele retalhada*?
 Vozes? Sonhos? Utopias? Desejos? Erros? Urros?
 O que há? Há o que nossos olhos não enxergam?
 Há soluços? Risadas? Há prantos?
 Por baixo da pele retalhada, o que há?
 (CORREA, 2017, p. 93, grifos nossos)

O primeiro verso, da primeira estrofe, traz novamente a ideia da fragmentação, dessa vez não entulho, nem pedaços, mas retalhos. A variação lexical da linguagem para a descrição dos sujeitos dilacerados pela vida perpassa os poemas mostrando o cuidado que o poeta tem ao selecionar as palavras que emitirão o sentido dessa partilha tão dolorosa vista e integrada pela voz enunciativa. O que há debaixo da pele retalhada? A imagem é instigante. O que há no mais profundo: vozes, sonhos, erros. A humanidade? Por mais retalhados que os sujeitos estejam, não conseguem enxergar. A palavra “baixo” evidencia o sentido da profundidade. Não é por cima da pele. Não é superficial. Como ver para além da pele retalhada? Como enxergar sentimentos? A seguir a segunda estrofe:

Um *recheio frio da desesperança* há,
 Que se deixa escorrer, *sangrando* miúdo.
Seccionados nas costas magras, cortes profundos.
 Há o *tormento* de uma vida inteira.
 O *peso da ferida* maior:
 O desgoverno da individualidade.
 (CORREA, 2017, p. 93, grifos nossos)

Por debaixo da pele há desesperança como um recheio frio. A pele que sangra aos poucos escorre das costas magras perfuradas pelos cortes profundos. As imagens desse poema são fortes e impactantes. Há tormento, peso da ferida e individualidade. Ao mesmo tempo em que o sujeito lança a coletividade “nossos olhos” nos versos, há o ego desgovernado voltado para si mesmo. A terceira estrofe mostra o quão pequena é a carne perante a imensa dor que a ataca:

A carne pequena intensificada por *dor enorme*,
Latejante dor, pulsar, quase morte,
Dor aguda, aguçada pelas negativas do caminho.
 Carne e dor: *loucura*.

O *grito abafado* clama misericórdia,
 Diante dos *abismos* íntimos do mundo,
 Onde se enredam as *piores castas*.
 Sem misericórdia no correr da *lâmina sobre a pele*,
 Deixando à mostra todos os nossos defeitos.
 (CORREA, 2017, p. 93, grifos nossos)

O verso treze expressa a dor que pulsa levando a uma quase morte. Novamente, o advérbio “quase” comparece, amplificando as angústias e torturas da vida. A dor que não cessa, no verso quinze, traz a loucura. O grito abafado, que não tem forças para alcançar o socorro clama por misericórdia, diante dos abismos do mundo, lugar no qual os diversos extratos sociais se enredam. A pele é retalhada pela lâmina sem qualquer pena expondo todos os defeitos.

A última estrofe expressa o que há além dos rasgos na pele:

Além de *carne*,
 Além de *ossos*,
 Além de *nervos*,
 Há um pouco de todos nós.
 (CORREA, 2017, p. 93, grifos nossos)

Para além da carne, para além dos ossos, dos nervos, há um pouco de cada indivíduo. Isso denota a composição da humanidade construída mediante os erros e os erros diários.

O poema *Sobre a coisa toda* faz uma crítica social ao afirmar o fétido que transpassa a sociedade do século vinte e um.

O eixo se descentrou
 Quando sorrisos foram plastificados,
 Quando abraços foram domados,
 Quando se acreditou em meias verdades,
 Quando gemidos abafaram os gritos,
 Quando se confundiu aceno e ação,
 E o dia-humano nasceu em *hemorragia*.
 (CORREA, 2017, p. 94, grifos nossos)

O primeiro verso expressa o descentramento do eixo social. Esse deslocamento aconteceu quando os sorrisos foram plastificados, tornando-se falsos, quando os abraços foram domados, seguindo a ordem e a força do que é mandado, quando a verdade não se mostrava por inteira, quando os gemidos substituíram os gritos para que quase ninguém pudesse ouvir. Quando confundiram o ato de acenar, se lembrar do outro, e agir, praticar um ato mais intenso. Após todos esses atos incompletos em suas inteirezas, o dia-humano, presente no sétimo verso, nasce em hemorragia. O dia se faz humano em uma espécie de personificação, metáfora, para

o tempo que recebe atributos da humanidade. A imagem impacta, pois a hemorragia é o jorrar daquilo que é podre.

A coisa toda começou a *feder*.
 Puta que pariu! Como *fed*!
 A última quimera *enterrada* se contorce,
Dentro do túmulo, dentro de nós.
 (CORREA, 2017, p. 94, grifos nossos)

O oitavo verso traz a sequência do fedor advindo das incompletudes. No nono, a linguagem agressiva intensifica o odor com o xingamento. O décimo verso traz por meio da “quimera”, figura da mitologia grega que possui a aparência de dois ou mais animais que lançam fogo pelas narinas, o contorcer do dúbio monstro que habita o íntimo-túmulo humano.

A próxima estrofe se inicia demarcando a época em que as fossas se manifestam com seus fedores, século vinte e um.

Século vinte e um, de *fossas enfeitadas*,
 Armadilhas sutis, emboscadas maquiadas,
 Pelos caminhos, pelas casas, pelos edifícios,
 Pelas *auroras obscuras*, por *outras nefastas*.
 (CORREA, 2017, p. 94, grifos nossos)

Século repleto de fossas enfeitadas, o poeta joga com as palavras, com as figuras de linguagem paradoxais e eufemísticas. As armadilhas são sutis, as emboscadas maquiadas, perigos camuflados, passados despercebidos por entre a sociedade: casas, edifícios. Ameaças que atravessam a natureza obscura, e o passado marcado pela memória trágica.

O décimo sexto verso prossegue com o fedor, os versos seguintes, décimo sétimo e oitavo evidenciam como a podridão atinge qualquer extrato social, seja o andarilho ou a madame.

Fede. A coisa toda fede e continua a feder
 No copo de pinga do andarilho,
 Na taça de vinho da madame chique,
 Nas estradas estranhas, nas entranhas vis.
Fede em feridas como em peles aveludadas,
 Nos pés do mendigo e nas mãos do bacana.
 Igualmente fede.
 (CORREA, 2017, p. 94, grifos nossos)

O mau cheiro perpassa as estradas desconhecidas, as entranhas, o oculto, exala seu odor nas feridas e nas peles aveludadas sem qualquer marca evidente. O verso vinte e um traz por meio de uma inversão, uma dura crítica social, o fedor atinge os pés do mendigo e as mãos do bacana, porém, o mendigo, aquele que pede, estende a sua mão para receber a doação, mas

nesse caso, o mau cheiro está nas mãos do bacana, mostrando como, independente da posição social, o fétido atinge qualquer pessoa.

O fedor que se alastra é herança maligna que continuará a feder.

A coisa toda *fétida* é herança maldita,
E vai feder mais, muito mais.
Sem possibilidade de centralizar o eixo,
Há de se agravar o *mau cheiro* pelos anos
Pelos lugares mais distantes.
(CORREA, 2017, p. 94, grifos nossos)

O eixo deslocado da primeira estrofe não possui qualquer possibilidade de voltar ao lugar, até pelo contrário, irá se agravar o mau cheiro. A penúltima estrofe expressa que ninguém será poupado do fétido fatal:

Ninguém se esconderá.
Ninguém está imune,
E não há nem haverá vacina contra ela.
(CORREA, 2017, p. 95, grifos nossos)

Não há vacina contra a coisa que fede e muito menos imunidade. A última estrofe traz em todos os seus versos a possibilidade fatal do mal cheiro se alastrar.

Se não fede ainda,
Se ainda não fede,
A qualquer hora,
E em qualquer canto,
Inevitável será:
Haverá de feder!
(CORREA, 2017, p. 95, grifos nossos)

A próxima criação, *Gari do garimpo eivado*, já traz o *pathos* corrompido desde o título.

Quase *crua* a palavra que catei no lixo,
Agora é minha.
Entendo que ninguém me entenderá:
Sou possessivo demais,
Achado não é roubado.
E sou calado,
Sei a hora de dizer.
(CORREA, 2017, p. 103, grifos nossos)

O primeiro verso traz como referência a relação entre sujeito e palavra catada no lixo. Aqui há um diálogo com a tradição, pois Manoel de Barros (2010, p. 239), recorrendo a sua enunciação lírica, assim se expressa “Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)”. Sujeito esse que se coincide com o poeta ao expressar pelo camuflar na pele do gari que pega a

palavra de lugares nos quais ninguém quer ir ou tocar. A linguagem é construída mediante palavras achadas no lixo. Isso mostra que a *infectopoética* de Correa (2017) é criada a partir do simples, do banal, da transformação daquilo que ninguém quer ou do intocável. O *pathos* poético do escritor é infeccioso, contamina sem qualquer chance de vacina. O autor é o poeta dos cantos, das beiradas do mundo.

2.2 Cerrado adentro, cidade afora: a poesia trans-regiocosmopolita de Hailton Correa

Da mitologia grega ao folclore brasileiro, do “Cerrado adentro, cidade afora”. (CORREA, 2017, p. 101), e na fusão dessas localidades é que Hailton Correa, “Banhado em chuvas goianas / E lançado nas extremidades do mundo” (CORREA, 2017, p. 31) consegue fabricar “enxadas e refrãos” (CORREA, 2017, p.103), metaforizando e personificando a animalização dos sujeitos no círculo social, tais como o elemento rural, o “curral social dos próprios umbigos” (CORREA, 2017, p. 84, grifos nossos), trazendo para seus versos aquele que “Rosna pelos currais / Ruge nas esquinas, não se quieta”. (CORREA, 2017, p. 12) e o “Caboclo arrojado, / De mãos grossas / E olhar fino” (CORREA, 2017, p. 12). Entre outras figuras e temas e proposições poeta constrói o seu percurso literário, seja nos contos ou nos poemas, em direção ao mundo, ao universal.

Para a construção de uma categorização da produção que transcende o local, universalizando os elementos dessa instância é que este tópico se dedica. Para isso, faz-se necessária a retomada da poesia bucólica na Antiguidade Grega e Romana, passando pela forma como a relação sujeito-natureza-cidade se constituía no Arcadismo e no Romantismo chegando aos regionalismos acentuados do Modernismo brasileiro.

Em sua tese *A poesia pastoril: as bucólicas de Virgílio*, Márcio Luiz Moitinha Ribeiro (2006, p. 10) traça um histórico sobre esse tipo de criação ainda nas antigas Grécia e Roma. Teócrito foi o primeiro a usar o termo “bucólico”. Os idílios e as écloas, poemas curtos nos quais os temas prevalentes eram pastoris, traziam como figuras pastores e outros objetos campestres. O autor convoca os estudos de alguns teóricos para abordar a origem da poesia bucólica na Grécia. Muitos deles afirmam que foi quando Xerxes, rei da Pérsia fez uma viagem aos lacedemônios. Nessa época, as mulheres espartanas, devido aos ataques dos inimigos, não puderam cuidar do altar em honra a Diana, deusa dos campos, mesmo assim, elas celebraram o evento com muitos cânticos chamando-os de bucólicos. Há outra versão que denota que Orestes, quando esteve na Silícia, dedicara o poema à deusa após furtar sua imagem. Outros afirmam que a poesia bucólica foi dedicada à Mercúrio, príncipe dos pastores e rebanhos, e há

também os que dizem que foi em prol de Pã, deus pastoril, protetor de pastores e rebanhos. Havia uma relação entre as festas bucólicas, em prol das colheitas das vindimas e as dionisíacas, os festejos fálicos. Alguns teóricos, ainda sob a discussão de Ribeiro (2006), afirmam que a poesia teria surgido em solo helênico, devido as condições geográficas e político-sociais.

Virgílio em Roma, segundo Ribeiro (2006, p. 21), foi um dos representantes desse tipo de poesia, o qual foi influenciado por Teócrito, produzindo em meio às lutas civis e aos excessos de prazeres da cidade, as suas criações serviam como um apaziguador para os que estavam cansados das conturbadas cenas citadinas. Para Virgílio, a Arcádia, escola pastoril fundada por Pã, era a sociedade dos poetas rústicos. Apoiado em Belessort, o teórico (2006, p. 30) explica que a poesia bucólica era considerada idealista, distante das verdades dos fatos por muitos, havendo “uma oposição entre a natureza e a cidade e entre a vida do pastor e a do cidadão” (RIBEIRO, 2006, p. 30). Essas dualidades compareciam nas produções de Virgílio que criticava os excessos de luxo da cidade e das influências epicuristas.

Do painel da Antiguidade, para o contexto brasileiro do século XVII, as produções que tomavam a paisagem bucólica, a própria natureza como cenário, terão grande respaldo durante o Arcadismo, com autores tais como Tomás Antônio Gonzaga, com o seu livro *Marília de Dirceu*, de 1792. Segundo Bosi (2006, p. 79 - 80), Tomás Antônio Gonzaga é arcade e nada deve aos membros da escola na Itália e em Portugal. Suas líras são exemplos do ideal *aurea mediocritas* que se resvala na natureza e no sentimento. A paisagem surgida para a arte como fuga das cortes barrocas, transpõe-se para o neoclássico nas regiões menores da cena idílica. A natureza transforma-se no refúgio, *locus amoenus*, para o burguês oprimido pelas divisões sociais. As sociedades urbanas do Ocidente, nos períodos de avançada modernização reinventam a natureza, simulando, por meio da arte, a espontaneidade do Éden que a cidade fez esvaír. Na concepção romântica, a natureza era sagrada, local de paixão, cenário dos sonhos e da liberdade. É com Rousseau, segundo o autor, que a natureza se funde ao indivíduo.

Após o impulsionamento da Revolução Industrial, entre o século XVIII e XIX, as cidades, que tanto foram exploradas pelos escritores no que podiam oferecer começam a viver uma nova realidade, as novas tecnologias da época e o espírito social que engloba o momento transformam as reformulações filosóficas. O poeta simbolista Charles Baudelaire (1821 - 1867) definirá a modernidade a partir de um novo conceito, como explica Friedrich (1978, p. 42 - 43). Para o poeta, o termo “modernidade”, diferente da visão romântica, sob um prisma negativo, representava o mundo das metrópoles sem plantas, com asfaltos, iluminações artificiais, gargantas de pedra, culpas e solidões. Época da técnica, do vapor e do progresso como decaimento da alma e do predomínio da matéria. O poeta Álvaro de Campos, heterônimo de

Fernando Pessoa, em sua fase futurista, ao escrever o poema *Ode Triunfal*, irá reforçar esse processo de modernização pela industrialização. “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!” (CAMPOS, 1944, p. 8).

Segundo Bosi (2006, p. 326), ao falar sobre o Modernismo no Brasil, instaurado na Semana de Arte de 1922 e movido pelo espírito antropofágico das vanguardas europeias, a coexistência de elementos deste período se dará por meio de colagens de material nacional em moldagens europeias. A partir de 1950, dominam no espaço, a modernização dos meios urbanos, e a arte regional, popular e folclórica, imbuídas no gosto dos artistas, serviria para um novo reencontro com as cores naturais do país.

Conforme Marcelo Frizon Guadagnin (2007, p. 117), ao desenvolver uma análise minuciosa sobre o trabalho de Antônio Candido no que concerne os seus estudos sobre os regionalismos brasileiros, os quais buscam a relação sujeito-natureza-cidade novamente, tão presentes desde o Arcadismo, mas fortalecidas pelo Romantismo e pelo Modernismo, o sociólogo, em uma entrevista afirma que é possível identificar no Brasil três modalidades diferentes de regionalismo. Entre elas, pode-se citar a primeira, de *incorporação*, a segunda, de *exclusão* e a terceira de *sublimação*.

No período do Império, a tendência regionalista serviu para revelar aos brasileiros as regiões afastadas do Brasil. O modo de escrita dos autores aproximava o homem rural do homem da cidade, evidenciando a unidade sob a diferença.

Na Primeira República, com o processo de urbanização, o regionalismo serviu como demarcador de diferenças atenuadas entre as pessoas que viviam no campo e as que viviam na cidade, como modo de enaltecer a superioridade destes últimos. Após 1930, o regionalismo se dividiu em duas direções, a primeira, composta por produções do Nordeste, que buscou superar a visão folclórica por intermédio de uma consciência social que problematizou a vida rural, sem a disparidade entre quem vivia na cidade e quem morava no campo. A segunda direção, nas definições de Candido, ainda sobre a entrevista exposta por Guadagnin (2007, p. 118), é denominada de “super-regionalismo”, pensando no movimento surrealista, que se pautou no experimentalismo modernista.

Ao falar sobre a crítica que toma o “regionalismo literário” como algo superado, inválido e anacrônico, no que diz respeito às produções contemporâneas, dado o efeito da globalização, Carla Érica Oliveira Ferreira afirma que (2012, p. 16) o caráter regional que as produções contemporâneas possuem está apenas no cenário ou nos aspectos geográficos convocados, pois a temática e o todo textual-artístico são universais, o que se difere daquilo que Antonio Candido propôs ao falar sobre um descritivismo de hábitos sem transcender a

linguagem, tendência que sofrerá um rompimento com João Guimarães Rosa em seu romance *Grande Sertão: Veredas*, para quem o sertão é o mundo. De acordo com Marcelo Frizon Guadagnin (2007, p. 120), ao falar sobre a opinião de Antônio Candido acerca da categorização da produção de João Guimarães Rosa, o teórico a classifica como “trans-regional” ou “sur-regional”. João Cabral de Melo Neto (2010), com o seu poema *Morte e Vida Severina*, seguirá essa tendência de transposição do regional para o universal, sem desconsiderar as paisagens nordestinas e a própria caminhada rumo à cidade, peregrinação feita por Severino, que só se defronta com a morte. Segundo Ferreira (2012, p. 18),

o regionalismo não pode ser tomado como anacrônico ou superado, mas ressignificado, pois diz respeito, conforme Pellegrini, à tensão histórica entre “local e global”, “centro e periferia”, ainda presente no Brasil em função das diversas atividades culturais, políticas, econômicas e geográficas, de forma que, na atualidade, essas tensões ainda são representadas na literatura.

Sendo assim, como visto no primeiro parágrafo, a produção de Correa (2017) traz os elementos do campo, tais como o curral, a enxada, o cerrado, o caboclo, mas ao mesmo tempo, convoca a cidade, as esquinas, a extremidade do mundo. Mundo, palavra que também concede a universalidade de seus poemas. Nesse sentido, por abordar o campo e o citadino, e por fundir ambos, transcendendo a sua linguagem, assim como fez João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, formula-se aqui um novo termo para a produção de Correa (2017), *trans-regiocosmopolita*. Seus poemas transcendem, vão para além do regional, do campo e da urbe, porém sem desconsiderá-los, e sim concedendo-lhes uma nova roupagem, universalizando-as. A exposição-analítica dos poemas abaixo contribuirá para a apreensão dessa característica que transcende nas criações do autor.

O poema a seguir foi publicado na antologia do *3º Prêmio Literário de Poesia Portal Amigos do Livro*, de 2013.

O FIM DA CIRANDA

Negar a ciranda traz alguma culpa,
Futuro remorso onde se deve banhar
Depois de soltar as mãos,
E cair pelos anos: culpa e remorso
Ao negar a suavidade do ritmo.

Em queda livre
No vácuo, pequenas lembranças.
O choque, o grito, a festa interrompida.
Amotinado em si, o mundo brinda,
Gargalha e finge revolta,
Enquanto a ciranda se afasta.

Negar a ciranda é deter dores,
Em um embalo engessado,
Ciranda falsa, meia volta!
Sem vozes, sem mãos.

Negar a ciranda é não acontecer,
Missão de Sísifo, infindável negação,
Aproximando a culpa do remorso
Afastando a roda da cantiga.
(LIMA, 2013, p. 59)

O poema *O fim da ciranda* é dividido em quatro estrofes, a primeira expressa as consequências de se negar a ciranda, ou se poderia dizer em ciclo da vida a metáfora usada? Negá-la, após se soltar as mãos, traz culpa e remorso, fazendo com que os sujeitos envolvidos na ciranda caiam pelos anos, carregando os sentimentos ruins, inclusive ao se negarem à suavidade do ritmo do dançado. O sujeito lírico deixa claro que haverá culpa ao se negar a ciranda, culpa e remorso são sentimentos postos de lado gradualmente, conforme as ações vão acontecendo no poema. A produção poética traz ao mesmo instante dois sentidos, o de ciranda como ciclo e o da ciranda enquanto o dançado que envolve mais pessoas, remetendo, inclusive, como se verá mais a frente, à quadrilha, dança típica regional que acontece em determinadas regiões, como no estado de Goiás, durante o mês de junho. O poeta também parece ter utilizado o ritmo e o “dançado”, do poema *Quadrilha*, de Drummond. Ressalta-se que no poema, Lima (2013) lapida seu material poético, elevando o que poderia permanecer apenas no local, para o universal.

A segunda estrofe desvela as lembranças que caem no vácuo, palavra recorrente nas produções do poeta quando o assunto é tempo e a própria memória. A sequência de imagens é fugidia, isso quando a conexão de sentidos provocada pelos versos “No vácuo, pequenas lembranças. / O choque, o grito, a festa interrompida. / Amotinado em si, o mundo brinda,” (LIMA, 2013, p. 59) é quebrada. De quem são as lembranças? De todos os envolvidos no ciclo? De quem é o grito, o choque, a festa? Algo acontece e interrompe o festim, há um desatar na ciranda. O mundo, lugar onde parece estar inserido a ciranda, pois abriga os indivíduos que o compõem, rebela-se e brinda falsamente, fingindo revolta pelo círculo rompido que se afasta. Novamente as referências à Drummond são inevitáveis. Negar a ciranda, o ciclo da vida, é impedir as dores. Há uma crítica no verso quatorze: “Ciranda falsa, meia volta!” (LIMA, 2013, p. 59), sem mãos e sem vozes. Meia volta é uma das ordens dadas no momento do bailado da quadrilha.

Esse poema mostra a maturidade de Correa (2017) sendo construída, metáforas profundas, densas, que ocultam artisticamente a vida humana e o seu ciclo cruel, quando ela,

assim, aos sujeitos concede. Dos versos frágeis, às vezes desordenados devido a imaturidade poética da adolescência, a concisão nas reflexões do poema analisado sobre o mundo abre margem para o fazer poético da fase adulta. Negar o ciclo é não acontecer, e não acontecer é não construir a si mesmo – pensando aqui nos integrantes no bailado – e as redes estabelecidas com os outros que compõem a ciranda. É a missão de Sísifo⁴, que apesar de querer negar o seu interminável castigo de levantar a pedra quantas vezes ela rolar, precisa seguir esse circuito para o resto de sua vida. É cíclica a sua pena. Na primeira estrofe, a negação da ciranda traz a culpa que culminará no remorso. Depois de soltarem as mãos, os sentimentos são postos lado a lado, na quarta estrofe, já estando juntos, conseguem afastar ciranda e cantiga.

O poema abaixo, presente no livro *100 poemas 100 poetas*, apresenta a produção poética *Enxada*, publicada no ano de 2013. O livro reúne poemas de autores diversos. Vê-se a seguir o de Correa:

ENXADA

A enxada sangra a terra,
Molesta.
A enxada fria e afiada
Corrompe a derme terrena.

Golpes velhos,
Motivos novos...
A enxada cumpre o rito
Ferozmente simples.

De lá, de cá,
No eito desigual
Das leiras culposas,
Pelas mãos inocentes do lavrador.

Terra sangra.
(LIMA, 2013, p. 28)

⁴ No livro *Mitologia Grega*, Junito Brandão (1986, p. 226) explica que Sísifo era o mais audacioso dos mortais, conseguindo se livrar da morte por duas vezes. O mortal foi responsável por denunciar Zeus, quando este raptou Egina, filha do rio Asopo. A denúncia foi feita para que Sísifo obtivesse em troca uma fonte d'água. Zeus, enfurecido ao saber do ocorrido, enviou-lhe Tânatos, mas Sísifo conseguiu aprisionar a personificação da morte. Como não morria mais ninguém e o reino de Hades estava sem mortos, mediante reclamação de Plutão, Zeus libertou Tânatos que fez de Sísifo novamente prisioneiro. O rei de Corinto, antes de morrer, pediu à mulher para que não o enterrasse. Chegando ao Hades, Plutão questionou-lhe os motivos pelos quais estava ali, foi assim que o filho de Éolo culpou falsamente a esposa, conseguindo a permissão para que pudesse voltar à terra e castigar a esposa. Ao retornar, desobedeceu a Plutão, vivendo sem se preocupar com todos os feitos que o haviam abalado um dia. Porém, Tânatos veio buscá-lo e os deuses o castigaram, concedendo-lhe uma sentença: a de rolar uma pedra montanha acima. Mal chegado ao topo, a pedra rolava montanha abaixo, fazendo com que Sísifo recomeçasse a tarefa, que iria durar para sempre.

O poema expressa a relação entre o trabalho do lavrador na exploração da terra e os sintomas que esta sofre ao ser manipulada. Há as referências entre lírica e sociedade como visto em Adorno (2003). A escolha vocabular do poeta faz com que o lavrador seja uno com a terra que lhe serve: sangra a terra, molesta, derme terrena. A terra se faz humana assim como aquele que a utiliza, se faz sensível. A *Enxada* traz em seu conteúdo traços de uma outra produção literária, a do escritor Bernardo Élis. Este autor, em seu conto intitulado *A enxada*⁵, publicado no livro *Veranico de Janeiro*, de 1966, denuncia as mazelas sociais vivenciadas pelas pessoas que vivem no campo e dependem do plantio. Vítimas das explorações advindas do coronelismo vigente dentro do contexto social da criação literária, mas que também prefiguram a realidade do século passado, anos 1950 e 1960.

O poema de Lima (2013), assim como o conto de Élis, se diferenciam no gênero a que se propõem, o primeiro lírico e o outro narrativo, contudo, a temática se assemelha, e principalmente, esse olhar para um regional que se universaliza à medida em que expressam algo além do que uma simples ferramenta de trabalho, mas a condição do humano frente ao mundo em que vive: a dor, a exclusão e a submissão.

No primeiro e segundo versos, a ferramenta deixa suas marcas na terra ao molestá-la. O verbo usado denota uma complexa relação entre o instrumento de sobrevivência do lavrador e o chão que sofre ao ser ferido. A enxada é fria, afiada para o serviço de competência ao machucar, ao corromper rasgando o profundo da derme. A intensidade dos buracos feitos é percebida na seleção lexical. Isso prova que a produção do poeta é pensada, calculada. É um vínculo de violência: molestar, corromper. Os golpes são velhos, aqui há um sentido ambíguo, a palavra “golpes” assume duas faces, a de movimento feito pelo lavrador ao cavoucar e o de enganar a terra ao levantar a enxada, mas penetrá-la novamente, aqui os novos motivos. Ferozmente simples, pois o ritmo do trabalho não é outro, senão o dos versos anteriores. De lá, de cá, a enxada vai repetindo a sua dinâmica e abrindo espaços no eito, ou seja, limpando a plantação de forma desigual devido as leiras, isto é, as elevações de terra advindas dos sulcos na terra. As mãos do lavrador são inocentadas da exploração da terra, pois, antes da intenção de perfurá-la, é necessário que ele a manipule, rito inevitável dos trabalhadores do campo,

⁵ O conto de Élis narra a história de Supriano, trabalhador que sem qualquer posse, carece de uma enxada para lavrar a plantação de arroz da fazenda do coronel Elpídeo Chaveiro. O fazendeiro sem qualquer pena de “Piano”, como também era chamada a personagem principal, não o concede a ferramenta, tendo Supriano que fazer a capina utilizando as próprias mãos, que não suportando o toque violento com a terra, sangram. Segundo Ana Corrêa e Deane Costa (2017, p. 3), o conto de Bernardo Élis absorve elementos estéticos do regional *versus* cosmopolita, presentes em Machado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, os quais transfiguraram o regional, universalizando-o.

encobertos por maiores motivos, quando estes não são os de ordens superiores, como os de coronéis.

O poema *Se sei* expressa um sujeito lírico que trabalha duro, planta flores, mas só recebe pedras. Integra o livro *Senda incomum*. Na oitava estrofe do poema, o sujeito lírico assim enuncia:

Carne cara.
 Livro barato.
 O povo acusa o governo.
 O governo acuda o povo.
 O boi e o escritor não acusam ninguém.
 Ele só olha miúdo
 Enquanto o País caminha
 Entre baratas e carunchos
 Zambetando retroavante,
 Desprezando o velho
 E ignorando o novo,
 Matando na unha os sonhos
 E incômodos mais.
 (CORREA, 2017, p. 13)

Percebe-se uma crítica social, a carne, alimento para a matéria é cara e o livro, barato. Uma antítese nos valores das coisas, o valor material e o espiritual. Os livros aumentam a consciência, a reflexão, o alimento intelectual, a carne, ao contrário se opõe a tudo isso. O povo projeta a culpa no governo, e este a lança no povo, porém, nenhum deles entram em um consenso dos seus erros e acertos. O boi e o escritor não acusam ninguém, afinal, são as vítimas do caos social instaurado pela própria sociedade e pelo governo. Nota-se como o elemento do campo, o “boi”, é inserido no poema de modo a não configurar apenas um objeto rural, regional, mas é transpassado pela linguagem universal ao criticar as mazelas provocadas pelos conflitos sociais. O sexto verso, ao expressar “Ele só olha miúdo”, refere-se a personagem que transita pelo poema em prosa. O caboclo que observa o País, com letra maiúscula, caminhando entre coisas ruins, baratas e carunchos, insetos destruidores. O País que caminha torto, zambetando, e para trás, retroavante, avante é para frente, retro vem de retroceder, daí o neologismo criado pelo poeta despreza o velho que já não possui valor para a sociedade, e ignora os jovens que serão o futuro da nação. Matam na unha os sonhos dos cidadãos que compõem o País. O que se costuma matar na unha é piolho, mesmo não mencionado, o último verso desvela um incômodo. Os sonhos alheios são postos como ruins, merecidos de serem destruídos.

O próximo excerto é do poema *Manco Mundo*, que mostra novamente a figura feminina, dessa vez uma cigana, assim considerada pelos seus trajés simples, ela é manca de

uma perna, da mesma forma como mancam as lembranças do sujeito. Ela carrega na capanga o canivete, a palha de cigarro, a binga de querosene, além disso é benzedeira.

Ela manca,
 Como mancam minhas lembranças.
 Ela manca,
 Como manca minha infância.
 Ela manca, manca sim,
 Como manca o mundo.
 Mundo manco! Manco mundo!

Não é mais medo o que eu sinto.
 Acreditei na mamãe.
 A mulher chega de mansinho,
 Retira um ramo da capanga
 E benze a gente.
 Sons sibilares, baixinhos,
 Não entendo o que diz.
 (Não precisa entender)
 Sim, ela é boa de verdade.

Guardando o ramo,
 Olha em nossos olhos
 E diz alto num sorriso:
Fim de semana que vem,
No outro, eu vou lá no Itaberaí,
Num botequinho,
Chupar Fingo-fongo
E comer pamonha na páia.
 (CORREA, 2017, p. 22, grifos no original)

A terceira estrofe do poema, aqui notada como se fosse a primeira, retrata a figura da cigana que manca fisicamente. Em um brilhante trabalho com a linguagem, o poeta utiliza da ambiguidade de sentidos para referir-se, recorrendo ao sujeito lírico, à deficiência física da mulher e ao mesmo tempo mostrar como o mundo também é imperfeito, assim como são as lembranças da infância. O autor consegue estabelecer diálogo no mesmo poema entre o regional e o universal, percebido no vocábulo “mundo”. Mundo manco. Manco mundo. A genialidade ao tornar lúdica a linguagem fazendo com que as palavras, quando associadas reproduzam o mancar, reforça o trabalho consciente do poeta.

A quarta estrofe, ou a segunda aqui, revela a bondade da cigana, que tira da capanga o ramo e benze. Essa personagem faz parte da memória coletiva do sujeito lírico. Além disso, compõe o cenário interiorano e folclórico das benzedadeiras. Já na terceira estrofe, ou quinta no poema original, após guardar o ramo, olha no canal do interior humano, e espelho da alma, os olhos, e diz utilizando a linguagem coloquial, recorrente desde os Modernistas, tais como Manuel Bandeira. O itálico serve para demonstrar a fala da cigana, diferenciando-a da do sujeito lírico. A mulher diz que assim que chegar o próximo final de semana irá em Itaberaí, num

boteco pequeno, para chupar Fingo-fongo, chiclete chamado “Ping-pong”, e comer pamonha na palha. A linguagem reforça, além do coloquial, a fala de quem vive nas cidades interioranas.

Os trechos abaixo fazem parte da produção poética *Os Santos cotidianos* e traz em suas imagens a cidade, com os mendigos, tidos pelo sujeito enunciatador como os “santos” em uma crítica, também, aos mandamentos religiosos de quem acredita na alteridade, mas não a pratica quando vê alguém em uma situação de descaso social. A cidade aqui mencionada, não é a pequena, típicas de interior, mas as que se incluem entre as grandes cidades.

Santos são os arquitetados em suas próprias ruínas:
 Que carregam no corpo as marcas da existência,
 Sonhando embaixo de marquises trincadas,
 Tentando acender o último palito mofado,
 Incrustados de desconceitualização de vida.
 (CORREA, 2017, p. 26)

O sujeito lírico utiliza da arquitetura das cidades, que servem como composição dos “santos”, como se eles fundissem com a paisagem citadina. Santos são os que permanecem arquitetados, em pé, mesmo quando tudo está destruído. São os que carregam no próprio corpo as marcas de suas vivências, são os que sonham debaixo das marquises, das coberturas dos edifícios, jogados no mundo, tentando acender o último palito mofado, um elemento derradeiro de suas vidas, pútrido, repleto de “desconceitos”. A negatividade marca, assim como o prenúncio de Baudelaire, a vida nas metrópoles, no cosmo urbano. Esse excerto mostra como Hailton Correa traz para as suas produções, não apenas a fusão campo e urbe, mas também aborda cada um com um olhar específico e clínico, de modo a denunciar, não o que acontece em um único lugar, mas em qualquer outro onde as indiferenças fazem abrigo.

As três primeiras estrofes do poema *Serpentário* estabelecem um diálogo, por meio de uma serpente que se arrasta desde Cleópatra e Odisseu, ou seja, da Antiguidade, passando por Maria Bonita até Yoko, na contemporaneidade, questionando o ser humano dos diversos períodos da história humana.

Arrasto-me segurando a mão de Cleópatra.
 Vagarosamente vou entre pedras e torrões,
 Em nome de Eva, Helena, Maria Bonita e Yoko,
 Do Nilo ao Meia Ponte, chicoteando em vaivéns,
 Passando por labirintos de ruas com nomes ilegíveis,
 Acima das sobras, dos lixos nos quintais do mundo.

Arrasto-me pelos tempos das brumas aniladas.
 Arrasto-me fria, deixando peles pelas esquinas,
 Sobre moitas espinhosas, asfaltos quentes
 E empoeiradas estradas, entre rastros ancestrais.

Arrasto-me ferida sob olhares desconfiados e repulsivos,
Entre faiscados arbustos, chumaços de cabelo, cajados.

Arrasto-me em sono profundo de noites quase eternas.
Por entre múltiplas interjeições, infundáveis palavras,
Arrasto-me serena, como serenamente nunca me olham.
Arrasto-me nos esgotos da humanidade,
Nas enxurradas da humana idade,
Entre Odisseus e Macunaímas, Sátiros e Curupiras.
Arrasto-me entre gotejares e jorreres, entre a fonte e a seca,
Covas e berçários, entre a fome e o desperdício prossigo.
(CORREA, 2017, p. 28)

A primeira estrofe traz a serpente como figura da encenação lírica. Arrastando e segurando a mão de Cleópatra, percorre vagarosa as pedras resistentes, e os torrões, elementos da natureza que se desmancham facilmente. Arrasta-se em nome da personagem da mitologia bíblica Eva, que segundo a história, foi tentada pela Serpente do Éden a provar do fruto proibido. Passando por Helena, filha de Zeus, convoca a mitologia grega, novamente, para sua representatividade histórica. Em outro período, a serpente transita em nome de Maria Bonita, companheira de Lampião, um dos maiores cangaceiros do sertão Nordestino, no terceiro verso, o último nome evocado é de Yoko, mulher contemporânea, cantora e compositora, viúva de John Lennon, cantor da banda de rock inglesa *The Beatles*. Todas elas mulheres que deixaram seus nomes e suas trajetórias na história. O quarto verso faz referência ao Rio Nilo, o mais extenso do mundo, localizado ao norte da África e ao mesmo tempo dialoga com o rio que corta o estado de Goiás, o rio Meia Ponte. A passagem da serpente se dá repleta de chicoteados típicos dos seus movimentos, pelas ruas com nomes indecifráveis, passando pelos lixos, pelas sobras e pelos quintais do mundo. Percebe-se que nas produções do autor há sempre o projetar da universalidade por meio do “mundo”.

A segunda estrofe traz no primeiro verso as evidências do tempo marcado pelas brumas, névoas, aniladas, azuis. A serpente se arrasta friamente pelas esquinas, atravessa as paisagens, seja dos quintais do mundo, seja das esquinas das cidades, evidentemente. Sobre as moitas espinhosas, o elemento da natureza que machuca, e sobre o asfalto quente da cidade, a serpente rasteja. Do mesmo modo como o fétido atravessa o cerrado adentro e a cidade afora, aqui há a inter-relação entre a cidade e o campo. Arrastando, percorrendo as estradas, por entre os rastros ancestrais deixados pelo passado. A serpente é um ser enigmático, que segue ferida, transitando pelos arbustos que queimam, pelos chumaços de cabelo, pelos cajados sagrados. São imagens fortes, imbuídas de mistérios.

As noites quase eternas que servem para a sonolência da serpente, abrem a terceira estrofe. Metapoética, se arrasta pelas interjeições, pelo código linguístico, envolvido pelos

palavrões. Arrasta-se serena, passando despercebida por entre as pessoas. Navega nos esgotos, típicos das cidades, nos lugares sujos da humanidade, na enxurrada que atinge a idade humana e também imunda. O fecho dessa estrofe se dá ao evocar os Odisseus, que parecem se transfigurar da realidade heroica da epopeia de Homero para a universalidade dos vários guerreiros que habitam a história da humanidade. Se na primeira estrofe as figuras eram mulheres, aqui são homens. Outra personagem literária é mencionada, dessa vez, de um livro brasileiro, um dos grandes representantes da ficção do Modernismo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A figura da mitologia grega, Sátiro, traz aquilo que já se vem discutindo, a relação com a natureza. Metade homem, metade bode, os sátiros são seres que viviam nos bosques e nos campos, além de acompanhar Dionísio, seguiam Pã, protetor dos pastores dos campos. São seres de grande potência sexual. A última mencionada é curupira, se na mitologia grega, quem representa no poema é Sátiro, na mitologia brasileira quem estampa é Curupira, figura de cabelos vermelhos e pés para trás, e protetor das matas. Nota-se a menção dos elementos que prefiguram o folclore, a mitologia e o campo. A serpente se arrasta por entre os gotejares, flexão do verbo gotejar, e por entre os jorreres, também do verbo jorrar. Desliza por entre a fonte e a seca, paradoxos, covas, lugar no qual residem os mortos, e berçários, onde nasce a humanidade, além de ver a fome e o desperdício.

As estrofes desse poema, englobando todos os elementos mencionados, servem como exemplos que confirmam mais uma vez o transcender da região para um cosmos maior.

O excerto abaixo faz parte do poema *Dúbio relado*, mostra o sujeito lírico acendendo a binga quando a noite se aproxima, acompanhado do cachorro, em estado de desolação e fome. Esse sujeito já foi "gente fina", segundo ele, mas parece ter perdido tudo.

Quem falou em frustração?
 Não ponha palavras em minha boca
 Nem agulhas em minha carne
 Certo é que escolhi minha sorte
 Senhor e servo de meus mandos sou
 Autor e ator deste papel inglório (mas meu)
 Lamento apenas o enguiço da binga
 A binga a binga a binga
 Para acender meu palheiro comprido
 E tornar fumaça meus desatinos
 (CORREA, 2017, p. 39)

A última estrofe do poema traz como título a dubiedade do discurso feito pelo homem que quer intrigantemente conseguir acender a binga que está molhada, mas em seu entorno está tudo seco. Obstinadamente menciona o objeto interiorano a todo tempo, como uma obsessão. O sujeito lírico que se funde ao homem, questiona no primeiro verso, da última estrofe, quem

teria falado em frustração. Ralha, para que não coloquem palavras em sua boca, palavras não ditas. As agulhas servem como um espinho em sua carne que lhe incomoda o ponto fraco, o *status* passado que tinha e perdeu. Ele escolheu a sua sorte, a sua trajetória de vida, é senhor e servo de si, o autor e o ator da encenação do papel fracassado, porém seu. Mesmo nas agruras, é possessivo. Entre tudo o que passou, nada lhe incomoda mais do que a binga que não acende. A repetição da palavra binga simula o riscado do objeto insistentemente e que não acende. Deseja acendê-la para acender o palheiro e tornar fumaça, que se desfaz no ar, os seus destinos. A fumaça é a cessação do que lhe incomoda. Observa-se os elementos usados, binga, cigarro de palha, próprios dos indivíduos do campo, mas que ganham o *status* da universalidade quando o foco maior não são apenas eles em si, mas o que está além disso, as angústias e a miséria de um homem.

As partes abaixo fazem parte do poema *A ampulheta e o fado*, que desvela a busca incessante do sujeito lírico por diversas coisas e em diversos lugares. A segunda estrofe inicia com a indagação mediada pela hesitação.

E se eu estiver errado?
 O que se procura talvez esteja na poeira da sala
 Ou no brilho das paredes da cozinha,
 Na mania de limpeza
 Ou no hábito de sujeira,
 Na espora cortante
 Ou na cocheira cheia.
 (CORREA, 2017, p. 91)

O que ele tanto tem buscado, e que não é revelado, e que talvez possa nem existir mais, provavelmente esteja na poeira da sala, ou no brilho das paredes. Jogando com as antíteses, o que é bastante presente nas produções do autor, o poeta recorre às imagens cotidianas e corriqueiras como lugares de observação. Talvez esteja na mania de limpeza, ou na de sujar as coisas. Na espora cortante ou na cocheira cheia. Esses últimos elementos servem para ilustrar o que há de regional no poeta, a espora é usada nas botas dos peões para atizar o cavalo a correr. Já o cocheiro é o lugar onde os animais se alimentam. Porém, passando dos hábitos da casa, para os objetos da fazenda, a última estrofe do poema traz o pedido de calma, e a transformação dos elementos rurais, para os das tecnologias eletrônicas.

Acalme-se.
 O que procura pode estar por aí mesmo,
 Nos estalos do teclado, nos cliques do mouse,
 Ou nas digitais deixadas no monitor.
 (CORREA, 2017, p. 91)

O teclado do computador demarca o tempo das manifestações digitais. O computador é o símbolo da conexão, da globalização, do transnacional. O poema, no seu plano de fundo, representa a constante procura do indivíduo.

O último trecho a ser analisado pertence à *Canaviais*, criação que denuncia às mazelas dos canavieiros:

Nos canaviais encerrando os cerrados,
 Contudente sacarose precipitada,
 Misturando-se nas cinzas frias dos cansaços,
 Espalha pelas rachaduras centenárias.
 Ao fundo, abaixo do mundo,
 Depois da marmitta requentada
 A ira irrompe a tarde.
 (CORREA, 2017, p. 97)

Os canaviais, que dialogam tanto com a paisagem cabralina, lugares que compõem o cerrado, recebem a sacarose que em sua antecipação escorre por entre as cinzas frias do cansaço dos indivíduos que ali trabalham. As cinzas esboçam o estado das folhagens das canas que findam, assim como os trabalhadores que queimam, no sentido metafórico, tornando-se cinzas, sem vidas, sem o verde. Mesmo assim trazem o doce da cana, que se espalha pelas rachaduras. O cenário é caótico. Ao fundo, novamente o mundo é convocado com suas regiões baixas, depois que a marmitta é requentada a ira faz com que a tarde surja. A paisagem serve como painel para os trabalhadores, é a relação homem e natureza e mais do que isso, dos infortúnios sociais.

Levando-se em consideração o exposto, a produção de Hailton Correa, que perpassa a mitologia grega, o folclore brasileiro, as tradições, o linguajar coloquial, o rústico e suas paisagens, bem como a cidade, com suas tecnologias eletrônicas e as personagens tais como Yoko, a qual pertence a sociedade japonesa, pode ser considerada *trans-regiocosmopolita*.

3 DA GESTAÇÃO À DECREPITUDE: ARQUÉTIPOS DO TEMPO E DA MEMÓRIA NA FIGURAÇÃO LÍRICA DE HAILTON CORREA

Amanhã terá passado o meu tempo, como ontem passou o seu e depois de amanhã
passará o teu, como sempre passa todo o tempo até que o próprio tempo não
termine. O poeta serve o tempo – efectivamente serve-o! – de maneira involuntária,
quer dizer, fatal: não posso não o servir.

Tsvietaieva

A epígrafe acima, extraída do livro *O poeta e o tempo*, da poetisa russa Marina Tsvietaieva (2017), mostra as duas relações temporais da vida de um ser humano: a primeira, o próprio tempo, sempre presente, que será discutido neste capítulo; e a segunda, a temporalidade, responsável pela consciência da divisão temporal em passado, presente e futuro. O amanhã ainda não existe, apenas na projeção, ou protensão da mente humana, o ontem, a retenção, que também já não existe mais, passou para uma outra consciência que não a minha [da poetisa], e o que se percebe mediante as reflexões é que ninguém poderá escapar do tempo, muito menos o poeta, que se servirá do tempo em dois aspectos: o que atinge a individualidade e o que se refere ao período histórico no qual o poeta se insere e sobre o qual ele falará em suas criações. Ele o serve. E mesmo que não tente fazê-lo, deverá servi-lo.

Para além daquilo que rege a organização da vida, o tempo sempre foi um tema repleto de indagações nos mais diferentes campos dos saberes. Não apenas na contribuição daquilo que é essencial na natureza e na vida humana, mas também na abertura mais profunda do ser frente a própria existência. No pensamento de Alfredo Bosi (1977, p. 32), “[a] palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor”. É importante salientar que a palavra poética, ao receber a potência do tempo cíclico, faz com que o conteúdo da produção lírica ascenda à universalidade, pois sempre terá algo a dizer a respeito dos sentimentos humanos. A aura do mito que retorna, se incorpora aos arquétipos, dando sentidos profundos ao texto poético na forma dos temas que o cercam. Em se tratando da influência do tempo na visão profunda do próprio ser, tomando a expressão poética, esse autor (1977, p. 32) revela que o tempo é que “faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece apenas o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser”. No caso da proposta deste trabalho, a aura será a de Chronos e a de Mnemósine, deuses referenciais do tempo e da memória, que perpassarão as eras, subsidiando sentidos para a própria poesia que se ocupa da passagem dos dias, dos meses e dos anos e do eterno retorno à infância, seja a pessoal, ou a do próprio mundo. Podendo,

inclusive, permanecer em estado letárgico até surgirem como forças na expressão lírica. Chronos, habitante do tártaro, é visto também como arquétipo da melancolia devido a sua condição de destronado, contribuindo no forçoso esquecimento da memória. A poesia, nesse embate, permanecerá ao lado da memória, servindo como revitalizadora das sensações íntimas do indivíduo e até mesmo como guardião de vivências poéticas passadas que se manifestarão nas mais variadas épocas notabilizando as agruras do ser.

Considerando primeiramente o tempo, já na Antiguidade grega, as pessoas buscavam criar suas representações mitológicas para ilustrarem e darem algum sentido para cada coisa. Elas serviam para explicar o mundo, os fenômenos da natureza, bem como para enaltecer os sentimentos humanos. Paulo Arantes, em seu artigo *Kairós e Chronos: origem, significado e uso* (2015, p. 3), elucida que Chronos era considerado o mais jovem dos seis poderosos titãs – membros da primeira geração dos seres divinos. Filho caçula de Urano, representação do céu, e de Gaia, personificação da terra; segundo a mitologia, Urano, seu pai, temia perder o poder para um dos filhos. Todas as vezes em que nascia um, ele o devolvia ao ventre de Gaia. Não conseguindo se esquecer da maldição lançada por Urano e buscando interrompê-la, Chronos devorava os filhos que nasciam. Reia, irmã e esposa de Chronos, assim como Gaia, escondeu o último filho, Zeus, entregando-o para um titã – uma rocha –, que acabou engolindo-o. Em uma guerra que durou dez anos, Zeus e os seus irmãos conseguiram destronar o pai, Chronos. Uma maldição até então cíclica. Esse evento ficou conhecido como *Titanomaquia*. O deus do tempo, derrotado, foi lançado no Tártaro, região de completo caos. Zeus, após o evento, conquistou a sua imortalidade. Segundo Arantes (2015, p. 4), Chronos é representado pela figura de um homem idoso carregando uma foice. É a partir dessa história, e do nome de Chronos, que deriva toda a ideia do tempo cronológico, e também a conotação destrutiva. É impossível escapar do tempo.

A produção de Correa (2017) é atravessada pela questão temporal e isso fica claro em versos como os do poema *Se sei*, no qual, ao se tentar ir contra o sujeito lírico, “Quem dele tenta arrancar o tempo, / Caminha contra o relógio” (CORREA, 2017, p. 13). Preso ao tempo, os sujeitos são marcados por *Chronos*, como em *O bicho*, em que “A permanência traz marcas de tempo. / O travar dos dias, passos emperrados” (CORREA, 2017, p. 34). As horas de *O prostrar do pé de valsa* são distantes e tristes “De rosto rugado e cicatrizes na alma, um atrevido demente, / Cuspindo partes de coração, escarrando felizes horas distantes” (CORREA, 2017, p. 36). Em *Dúbio Relado*, a relação do tempo que se resvala na natureza é percebida quando “A tarde despenca ligeiro / A noite que se avizinha / Traz sombras selvagens / Tremidas e incontrolláveis / A noite maior noite da vida” (CORREA, 2017, p. 38). Na criação *Verdade sobre afins de*

noites meticulosas “Derrubando o tempo para sempre. / E para sempre o elo foi corrompido” (CORREA, 2017, p. 42), o sujeito tensiona contra o tempo em busca de cisão. Na atmosfera poética de Correa (2017), sabe-se que há tempo, há passagem, às vezes aberta, indefinida, propositalmente a favor de que os fatos possam acontecer em qualquer período, favorecendo a concepção universal de sua lírica. Nota-se isso em *Apostasia*, na qual “O céu parece congelado. / Antes de abrir a porta me pergunto: / Que hora é esta? / Em qualquer porto abandonado, / Sem hora nem dia certo” (CORREA, 2017, p. 49). Em *Páginas rabiscadas*, o sujeito expressa: “Quero nada. / Comi minutos com palitos, / À mesa do tempo revirada. / Garganta adentro, o mundo / Com a boca desdentada” (CORREA, 2017, p. 75). A relação nesse excerto, como se vê, não é positiva, os minutos foram comidos com palitos, ou seja, vagarosamente, tensionando a forçosa paciência. Sentado à mesa revirada, o sujeito nada quer, é como se tivesse aberto mão da resistência contra o tempo que passa. O tempo, ao ser comido, entra para a garganta que é o próprio mundo. A garganta significa profundidade, lugar que devora, que traga, a ausência de dentes faz com que o alimento desça sem sequer ser triturado, é engolido sólido, inteiro, violentamente.

Ainda na Antiguidade grega, agora acerca da memória, Adolfo Frota (2011, p. 13) explica que ela surgiu como divindade e, a partir daí, sofreu algumas transformações na sua representação. Ela já foi vista como um rio, como uma deusa e até mesmo o meio primordial pelo qual o conhecimento era construído no plano metafísico, retomando uma discussão platônica. Quem trouxe a memória simbolizada pela deusa Mnemósine foi Hesíodo – poeta grego que teria vivido por volta do século VIII a. C. –, na *Teogonia*. Filha de Urano e de Gaia, ela tinha o poder sobre o passado, sobre o presente e sobre o futuro. Além disso, possuía o domínio sobre o pensamento dos seres humanos fixando as relações entre o mundo invisível e visível para o equilíbrio dos pensamentos.

Outra tradição antiga é a de que Mnemósine era uma fonte. Nas palavras de Frota (2011, p. 15), ela fazia par com um outro rio do reino dos mortos, o Lete, fonte do esquecimento. Conforme o autor, no oráculo de Lebadeia, durante o ritual de iniciação, o iniciado descia ao Hades. Ele bebia da fonte do Lete e se esquecia do seu passado ao entrar no reino da noite. Se bebesse na fonte da deusa da memória, guardaria o que tinha ouvido no outro mundo.

No transcorrer do tempo, Mnemósine sofre mais uma alteração na sua representação. Segundo Frota (2011, p. 19), se antes ela influenciava a retomada de um passado coletivo, agora passa a se referir ao passado individual. A filosofia teria colaborado no desaparecimento dos deuses. Na Grécia de Platão, mesmo com a extinção da atuação deles entre os homens, Mnemósine continuou existindo como um conceito, e não mais como uma divindade. O autor,

recorrendo a Platão com seu *Fédon*, profere que a memória guardava as coisas superiores do espírito quando ele ainda habitava o mundo das ideias. Sendo assim, qualquer homem seria capaz de recordar do conhecimento adquirido no plano metafísico. Na visão platônica, o conhecimento seria construído no mundo das Ideias, no plano espiritual, e após um processo de metempsicose, os seres humanos seriam capazes de se recordar do conhecimento, quando necessário, construído na outra dimensão. Na reencarnação, o homem bebe do rio Lete e se esquece do conhecimento adquirido na espiritualidade. A filosofia, nesse sentido, teria auxiliado o ser humano a se esforçar para recordar.

Já para Santo Agostinho (2007, p. 97 - 98), em seu livro décimo das *Confissões*, as lembranças ficariam dispersas na memória e caberia aos homens coligá-las. Trazendo o conceito de cogitar (*cogitare*), o indivíduo deveria reunir as lembranças e o próprio conhecimento. Além disso, as lembranças conservariam os afetos da alma. O bispo elucida que as lembranças estariam armazenadas no palácio da memória, metáfora utilizada por ele para descrever o campo no qual são abrigadas as lembranças. O estudioso ilustra que no palácio estão armazenados pensamentos, sensações, sons, odores, sabores, tato; essa seria a memória sensitiva. Cabe ressaltar que não são as coisas em si que penetram a memória, e sim as impressões que se tem dos objetos. A memória seria o campo de abrigo para as lembranças, auxiliando o ser humano na recordação dos eventos. O bispo se lembra de que um dia se lembrou. A memória, impulsionada por uma força, manteria as imagens, impressões e sensações vivas, sendo reatualizadas no instante presente, que na fala do autor é colocada como “se mais tarde lembrar”.

Na poesia, os arquétipos do tempo e da memória poderão coexistir. Segundo Bosi (1977, p. 13), na criação lírica, essa junção dar-se-ia pelo presente do passado, a memória; pelo presente do presente, a percepção; e pelo presente do futuro, a esperança. Sobre o presente do presente, tempo que marca a retenção dos objetos, depois de absorvida, a imagem é “suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva, começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13). Ou seja, o fluxo da memória contribuirá na percepção presente. O presente do futuro é visto por quem se encontra no agora como um cenário de expectativa. Há o anseio pela esperança de um amanhã melhor, por conta do próprio presente que nem sempre oferece momentos agradáveis. Um dos denominadores que sustenta o imaginário profético é o eixo presente-futuro, isso porque “o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo sentimento como o reino da justiça e da liberdade” (BOSI, 1977, p. 161).

O passado também pode ser encontrado em outras criações poéticas de Hailton Correa, tais como em *Desterro pluvial*: “Quando chove / Escorro para longe / Com olhos torrentes, / Com boca torrente, / Torrente tudo. / Um banho de passado / Quando chove” (CORREA, 2017, p. 19). A chuva traz o passado de volta e inunda o sujeito, levando-o em seu fluxo. Os olhos torrentes, no poema *Miercôles*, serão de lágrimas, pois “A chuva faz brotar lágrimas, / Você me ensinou isso. / Encubramos o rosto para o passado. (CORREA, 2017, p. 40). Em *Manco mundo* a memória coletiva, usando o termo de Halbwachs (2006), aparece quando o sujeito rememora a cigana: “Ela manca, / Como mancam minhas lembranças. / Ela manca, / Como manca minha infância. / Ela manca, manca sim, / Como manca o mundo. / Mundo manco! Manco mundo!” (CORREA, 2017, p. 21). N’*O clarão*, “Se pela força, / Irredutível a lembrança coage, / Nas valas abertas, o tempo se fechou. / Despejado do alto, o clarão chegará. / Memórias de si, gestando e dinamitando, / Trazendo fragmentados esbaldes aos dias (CORREA, 2017, p. 58). Quando o passado é forçado a se abrir, o tempo se fecha. Esse tempo é o da natureza, como se escurecesse nas valas que estavam abertas. O clarão que descerá do céu trará as lembranças, a memória será a única iluminação preponderante; no entanto, as imagens que clarificam são fragmentos de destruição aos dias. É uma relação antitética. Em *Famigerado esquecido* o sujeito lírico assim se manifesta “Quando percebi que chorava, / Sorri para me esquecer de lembrar. / De lembrar que algo palpitante aqui, / Ali cessa... Um dia cessa... Há de cessar, / Cessará!” (CORREA, 2017, p. 67). Nota-se que o esquecimento é uma das saídas para as dores que o afligem. A troca sentimental, sorrir, chorar, lembrar de esquecer, esquecer de lembrar, amparadas teoricamente pelos estudos filosóficos de Santo Agostinho (2007), intensificam as inversões de efeito em cadeia. O que fora cessa, ainda incomoda dentro, pois o sujeito lírico traz latente em si, no seu coração – a sede da memória –, as experiências da vida.

Os próximos tópicos são dedicados ao entendimento de como o tempo e a memória são configurados na lírica de Hailton Correa (2017). Buscou-se organizar a subdivisão do texto, levando-se em consideração – por mais que cada poema trate de um universo singular –, o ciclo da vida, que começa com o nascimento, representado pelo poema *Gestação*, e se encerra com *Decrepitude*, a fatalidade da morte. Em meio a origem do ser e a sua finitude, encontra-se o duelar contra o tempo em busca da sobrevivência e da possibilidade de rememorar o passado.

3. 1 O ser no tempo: a gênese e a relação patológica de sujeitos líricos contra os ultrajes temporais

Os seres estão presos no ciclo inevitável da vida. Nascer e morrer será fatal na ordem das coisas. Mas poderá o ser humano prever o seu futuro? Santo Agostinho (2007, p. 119) afirma que o único que pode saber o que se sucederá no amanhã é Deus. O poema *Gestação*, de Hailton Correa, traz em seu título o presente se reatualizando a todo momento. Isso ocorre porque o seu conteúdo revela um sujeito que está nascendo prematuramente de uma gestação e tentando desvendar as inúmeras possibilidades daquilo que poderá fazer no presente do futuro. Abaixo, pode-se ver melhor o que ele expressa:

GESTAÇÃO

1. Entre, veja-me nascer!
 2. *Prematuro, com risco de morte.*
 3. Entre!

 4. Espere.
 5. Haverá promessas?
 6. Terá risos?
 7. Chorarei mimado?
 8. Subirei na goiabeira?
 9. Descerei na cisterna?
 10. Fingirei acreditar?
 11. Tentará duvidar?
 12. Espere aí.

 13. (Isp!)

 14. Entre, veja-me nascer
 15. Sem ouvidos e olhos.
 16. Entre!
- (CORREA, 2020, p. 43, grifos nossos)

No poema de quatro estrofes, de versos irregulares, o sujeito lírico desvela o seu nascimento: “Entre, veja-me nascer! / *Prematuro, com risco de morte.* Entre!” (CORREA, 2017, p. 43, grifos nossos). Ele vem ao mundo temendo a morte, devido a sua prematuridade, sente a sua finitude, inteira-se de sua não eternidade, como bem expressou Santo Agostinho (2007) acerca da finitude da criatura. No capítulo X, do livro décimo-primeiro de *Confissões*, Santo Agostinho (2007, p. 119) indaga que se Deus, desde a eternidade, quis que a criatura existisse, por que ela também não é eterna? Cheios de indagações, os seres humanos se esforçariam para compreender o eterno, mas apenas o espírito de Deus conseguiria pairar sobre o passado e sobre o futuro. A sucessão dos tempos é feita de uma sequência infinita de instantes que não podem ser simultâneos, ou seja, que se realiza ao mesmo tempo. Na eternidade, nada é sucessivo, tudo é presente. Já o tempo em si não pode ser o tempo todo presente. Como questionaria o sujeito lírico de *Matriarca que punge e suaviza* acerca da relação tempo *versus*

eternidade: “E o que é tempo ante a eternidade? / Tapem os ouvidos para a resposta. / Um vazio encurrala e dissipa os sonhos, / Mas as sementes brotarão” (CORREA, 2017, p. 113). O vazio é o próprio tempo que consome os sonhos, mas a eternidade fixará para sempre as sementes que germinarão, resistindo a Chronos.

O *pathos* nos trechos grifados “*Prematuro, com risco de morte*” deixa claro as fragilidades da voz enunciativa perante o mundo. Há um convite para que o leitor ou um outro que esteja na cena lírica do bebê prematuro, mas que não é anunciado, entre e o veja nascer. Sua gênese é provocadora. “Entre!”. Ao convidar e deixar clara a sua condição de que poderá morrer, cria uma atmosfera arrebatadora de como as forças da morte podem atingir qualquer ser. A inevitabilidade da morte é clara nessa estrofe. Em meio ao risco da partida, o convite ao interlocutor é uma garantia de vê-lo enquanto se está vivo, pois não se tem a certeza de que viverá e brincará como outra criança. Se no primeiro verso é nascimento e vida, no segundo, é incerteza e morte. O terceiro verso é um convite para que o interlocutor possa ver as limitações impostas pela própria existência.

O ser, incorporado aqui pelo sujeito lírico, vem ao mundo dentro do tempo, mas não no previsto. Há uma “quebra” da normalidade da gestação. Ao se pensar em *causalidade* e *destino*, tomando o sujeito lírico do poema em análise como mote para entender essas atribuições da existência, retoma-se o que aborda Comte-Sponville (2016, p. 109) ao afirmar que na causalidade, os eventos não podem ser precedidos, cada coisa acontece dentro do seu ponto de tangência. Para exemplificar sua abordagem, Comte-Sponville (2016) usa as causas e os efeitos da formação das chuvas. Ele esclarece que elas não caem antes das nuvens se formarem e nenhuma mulher dá a luz antes de ser fecundada, é uma sucessão em ato e que permanece sempre no presente, e é nisso que ele é necessário, pois o passado e o futuro não poderiam agir nesse processo. Ao falar de destino, Comte-Sponville (2016, p. 110) esclarece que se se for levado em consideração a noção de que ele é aquilo que não depende totalmente dos seres humanos, o presente seria fatal em partes. Afirma, também, que nenhuma liberdade pode ser absoluta. Dessa forma, é possível falar em *causalidade* da gestação do sujeito lírico do poema, além disso, que ele traz as marcas do *destino*, pois como se verá, ele não tem controle sobre as atrocidades do tempo que o acomete e o acometerá quando o presente do futuro chegar. O seu destino de prematuridade está relacionado à causalidade, pois ela se desvencilha do mês correto para o fechamento da gestação.

A segunda estrofe inicia com um alerta, antes de entrar, é necessário refletir sobre os questionamentos suscitados pelo sujeito lírico. “Espere”. Suas indagações projetam um futuro de incertezas. Poderia ele, apesar de suas limitações do parto prematuro, chorar, subir na

goiabeira e descer na cisterna? Poderá ele contar com promessas e com risos? O sujeito lírico instiga o interlocutor sobre as suas ações limitadas, esperando dele confirmações de sua atuação no mundo. Nessa estrofe, ao ativar a consciência futura, tem-se o despertar da temporalidade, que se diferiria do tempo sempre presente, aquela estaria marcada pela divisão deste, como bem explicou Santo Agostinho (2007, p. 123) ao desvelar que nem o passado e nem o futuro existiam, por isso, seria impróprio dizer que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Seria melhor afirmar que há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E esses três tempos existem na mente humana, não em outra parte. O presente do passado seria a memória, o presente do presente é a percepção direta, e o presente do futuro é a espera, esta última totalmente ausente no poema. Há futuro, mas não esperançoso. O sujeito lírico percebe o mundo a sua volta, tanto que faz um convite ao outro da cena lírica que é convidado para assistir a sua gênese. A percepção aqui deve acontecer pelo calor do tato e da atmosfera, pois ele não escuta e nem vê.

Comte-Sponville (2016, p. 30 - 31) recupera essa discussão proposta por Santo Agostinho (2007) e exprime que o tempo carece da alma não para ser o que é – o tempo presente –, mas para ser o que não é ou o que virá a ser – soma do passado e do futuro. De acordo com o filósofo francês, o tempo da alma, do espírito, seria melhor definido como *temporalidade*, isto é, a unidade na consciência do passado, do presente e do futuro. Portanto, neste trabalho, usa-se o termo *temporalidade* para se referir à divisão temporal da consciência e *tempo* para o eterno presente da natureza.

O sujeito lírico, ao trazer à sua consciência o futuro, cria uma lista de expectativas, um painel de expectativa sobre tudo o que poderá ou não fazer e também sobre o que poderá receber. Sobre as possibilidades futuras dos indivíduos, Comte-Sponville (2016, p. 118) elucida, a partir da “ética do futuro”, que a sorte das gerações posteriores se encontra no presente. Não seria o futuro que move os sujeitos, mas sim o desejo que eles nutrem pelas coisas futuras, como é o caso do sujeito lírico do poema em análise. A consciência de que está nascendo prematuro, com risco de morte e com uma deficiência, o preenche de preocupações no presente, pois sabe que o futuro chegará. Entre o anseio pelo futuro e a noção de que ele precisa ser construído no presente, fundamenta Comte-Sponville (2016, p. 120), o ser humano não permanece em completa passividade. Viver no presente seria habitar o lugar da ação, da potência e da responsabilidade. E todos esses atributos preocupam o sujeito lírico, que sequer saberá se poderá concretizar diversas coisas devido a sua deficiência.

Comte-Sponville argumenta (2016, p. 91 - 93) que existir, para muitos filósofos – Heidegger é o exemplo citado por Comte-Sponville –, é ser lançado no mundo, sempre adiante-

de-si, se projetando no futuro, transcendendo seu próprio ser. Todo ser, na consciência que tem de si, sempre é diferente do que se é, usando Sartre. O ser é preocupado, ansioso, atormentado pelo nada, voltado para a morte e teologicamente focado no futuro. E o sujeito lírico se vê assim, atormentado pela morte que poderá atingi-lo. Insistir seria próprio de todo ser. É *ser-em*, no presente, em tudo, é se esforçar. E isso no interior de algo no qual o *ser-em* esteja inserido, que seria o espaço, o tempo, o mundo, sempre imanente. A insistência é a verdade da existência para todo ser. Nenhum projeto escaparia do presente. Essa insistência já vem sendo discutida desde a Antiguidade. A insistência é o tonos dos estóicos, é a força de ação de Epicuro ou de Lucrecio (*energeia, vis*), é o *conatus* de Hobbes e Spinoza, é o querer viver de Schopenhauer, ou a vontade de poder, de Nietzsche. Não é o esforço para ser, e sim o ser que se esforça, não o ser em potência, mas a potência de ser, e esta em ato. Ser é se esforçar por ser, insistir, e também se opor, resistir. São relações de forças.

Para Michel Collot (2013), o sujeito lírico, ao perder o seu controle interno, é lançado para fora. Essa dialética do interior e exterior constitui para o teórico a ‘emoção lírica’ que afeta o sujeito em sua intimidade e o leva ao encontro do outro e do mundo. Nesse sentido, “[é] somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade” (COLLOT, 2013, p. 224). No poema, a gênese do sujeito é a sua saída, é a ativação da consciência não apenas de si, mas do convite para que o interlocutor compreenda que ele também é mortal.

O verso treze é uma interjeição, “(Isp!)” (CORREA, 2020, p. 43), que simula o barulho do corte do corpo no parto cesáreo. Na quarta estrofe, o sujeito expressa “Entre, veja-me nascer / Sem ouvidos e olhos. Entre! (CORREA, 2017, p. 43). A deficiência dos sentidos visuais e auditivos se manifesta. Essa imagem espantosa evoca a deformação da realidade e do próprio sujeito lírico. As imagens provocadas pelos excertos evidenciam como o *pathos* do poema é atroz. Na explicação de Jean Cohen (1974, p. 97) “o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas a expressão anormal de um universo comum”.

Na trajetória da vida, após o nascimento, crescendo o ser, a infância e a adolescência trarão para ele marcas decisivas em sua formação e em sua constituição identitária. À medida em que vão se relacionando com o mundo e com as pessoas, os indivíduos vão moldando quem são, criando os seus círculos sociais.

Comte-Sponville (2016, p. 89 - 90) esclarece que o tempo é o ser. Ele indaga: o que poderia mudar se nada existisse? Como o tempo seria outra coisa senão a duração do que existe? Ou o tempo não passa de um ser de razão, uma abstração que se forja comparando durações diferentes, ou ele é a duração mesma do que é e se modifica. Se há um ser do tempo, ele é o

próprio devir. Usando Spinoza, ressalta que com este autor é possível distinguir o tempo como ferramenta – o tempo matemático que se mede e adiciona –, e o tempo como abstração – o presente indivisível que só acrescenta a si mesmo. Do ponto de vista ontológico, o tempo não tem existência independente da duração, assim como a duração independe do que dura. Nada existe, exceto o ser, que muda, dura, nada existiria, a não ser o devir. O ser e o devir não seriam dois contrários. Ou esses contrários são um no real, isto é, na natureza, usando a ideia de Spinoza; ou na história, recorrendo a Hegel; ou na Presença, usando Parmênides; ou no perpétuo fluir de tudo, para Heráclito; assim como no eterno presente do “há”: há ser e devir.

Em busca de apreender um ser para o próprio tempo, e quem sabe, responder ao questionamento de Santo Agostinho (2007), Correa (2017) o metaforiza em forma de cachorro. Segundo Frota (2013), o quadro *Melancholia I* (1514), de Albrecht Dürer, apresenta a figura do cão, que “segundo a tradição antiga, era governado pelo baço, o mesmo organismo que produz a bile negra, que influencia o melancólico. Com a degenerescência do baço, o animal perde a alegria e sucumbe à raiva” (FROTA, 2013, p. 47). É o mesmo caso do cão do poema de Correa (2017) que tenta atacar o sujeito a todo o instante. Ainda nas palavras do autor, “[c]onforme a teoria dos humores, a bile negra estaria associada à capacidade de lembrar, apesar de que a ruminação há pouco destacada é de tristes pensamentos” (FROTA, 2013, p. 50). É importante salientar que tanto o tempo quanto a melancolia são representados pelo mesmo deus, *Chronos* ou Saturno, que no poema estão prefigurados no cão, que somente ao adormecer possibilita ao sujeito lírico se lembrar. Santo Agostinho (2007, p. 120) questiona: Que é pois o tempo? Se ninguém pergunta, é fácil refletir sobre o que ele seja, mas se alguém indaga, já não é possível dizê-lo. Apesar da complexidade em defini-lo, se ele não passasse, o passado não existiria. Da mesma forma, se não existissem os acontecimentos, o tempo futuro não existiria. E se nada existisse agora, não haveria o presente. Assim, outro questionamento se abre para o filósofo: como podem existir o passado e o futuro, se o passado não existe mais e o futuro ainda não aconteceu? No que concerne ao presente, se fosse presente o tempo todo e não mudasse, não seria tempo, mas eternidade. É esse o principal motivo para se falar na existência do tempo: a sua tendência em não existir.

A metaforização do tempo é vista no poema *Acerca do tempo* que se segue logo abaixo:

ACERCA DO TEMPO

1. O tempo abocanha raivoso nossos dias,
2. Numa ferocidade concatenada a nosso desespero.
3. Ao vê-lo morder e cuspir, fechamos os olhos,
4. Esperneamos, debatemos, gritamos.

5. Cena chocante!
 6. E é um erro isso.
 7. Não podemos reagir.
 8. O segredo é acariciá-lo,
 9. Falar no seu ouvido baixinho,
 10. Dizer o que ele quer ouvir.
 11. O tempo quer carinho
 12. Como um cão rabugento asqueroso.
 13. É preciso afagá-lo devagarinho,
 14. Beijá-lo os bernes entre remelas,
 15. Arrancar seus carrapatos,
 16. Sem demonstrar nojo ou pavor.
 17. Feito isso, ele começará a se sentir saciado,
 18. Depois de espreguiçar e bocejar,
 19. Dormirá um sono suave,
 20. Dando uma trégua nos ataques.
 21. Poderemos então olhar para trás com calma
 22. E perceber que o que fora arrancado brotou
 23. E crescem como lições em nossas lembranças.
- (CORREA, 2017, p. 30)

No poema, o sujeito lírico se relaciona com o tempo, e este é para aquele como um cão rabugento que precisa suportar. Segundo Cohen (1974, p. 110),

[a] metáfora ou mudança de sentido é uma transmutação do sistema ou paradigma. A figura é um conflito entre sintagma e o paradigma, entre o discurso e o sistema. O discurso normal inscreve-se na linha do sistema, de conformidade com suas leis. Nada mais faz que atualizar suas virtualidades. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita transformar-se.

No poema, a transformação do sistema acontece quando o cachorro deixa de ser um simples animal e assume o lugar arquetípico do tempo. O primeiro verso traz como metáfora o tempo que ataca raivosamente os dias que se passam. Percebe-se que é uma relação incômoda, feroz. O tempo, ao afrontar, não permite qualquer tipo de resistência por parte do sujeito. É a aniquilação sobre a qual se manifestou Comte-Sponville (2016, p. 19 - 21), ao revelar que a própria aniquilação supõe o ser, o nada não seria capaz de se autoaniquilar. Nesse sentido, a tentativa de metaforizar o tempo em forma de cão, e a presença do sujeito lírico ao lidar com o animal, denotam o esforço pela destruição do ser, e conseqüentemente, do próprio tempo que precisa do ser para devorá-lo. Além disso, a ideia da passagem do tempo é melancólica, e como visto, seu símbolo é o cachorro. Retomando a discussão em torno do tempo, no seu livro *O Ser-Tempo – Algumas reflexões sobre o tempo da consciência*, André Comte-Sponville (2006, p. 18) explica que Pascal notava as dificuldades em definir o tempo. Isso acontece porque ele é aporético, seu ser é fugir e o seu modo de ser é fuga. Comte-Sponville (2006) questiona o que

seria um ser que somente é quando deixa de ser? O tempo para a consciência é a sucessão do passado, do presente e do futuro, recobrando aquilo que já havia sido falado por Santo Agostinho. O tempo é a abolição de tudo, que libera a si mesmo. A fuga do tempo seria ele próprio. Esse pressuposto, conforme o autor, encontrou argumentação em Aristóteles ou nos estoicos, em Montaigne, bem como em estudiosos posteriores, parte deles, os modernos.

A cena do poema choca. A reação é apenas uma: acariciá-lo como forma de acalmá-lo. A imagem usada na segunda estrofe para representar a materialização do tempo é o cachorro rabugento. E o cachorro simboliza o próprio presente. A carniça, o asqueroso, o feio, contribuem para o repulsar da complexa relação entre o sujeito e o tempo. É a imagem arquetípica do deus *Chronos*, consumidor e destruidor, vinculada ao cachorro. As representações podem até ser diferentes, mas a ideia de tempo devorador não. É uma relação negativa, a do cão e do sujeito, e a escolha vocabular, a linguagem, deixam evidentes o *pathos* do sujeito.

Comte-Sponville (2006, p. 19 - 21) revela que a própria aniquilação supõe o ser, o nada não seria capaz de se autoaniquilar. Convocando outro autor, Marcel Conche, para falar sobre o niilismo do tempo, menciona que este autor encontrará uma fórmula em Hamelin, para quem o passado já não é, o futuro também não, e o presente não é nada. Contudo, se o presente não é nada, não haveria tempo, nem o ser. Ao tentar parar o tempo é impossível fazê-lo. Esse seria o ponto principal de escape do niilismo, o tempo não é nem um ser, muito menos um puro nada, ele é a passagem perpétua de um ao outro. Ser no tempo é ser em vias de não ser, mas ser, não sendo, ainda é ser. Alertando sobre os profetas fatigados, Comte-Sponville (2006) demonstra que não se pode deixar abalar pelas noções de que viver é morrer e de que durar é mudar, porque isso é óbvio, mas nada morre exceto o ser vivo e nada muda a não ser o real. O tempo é negação e confirmação do ser. Negação, pois o suprime, e confirmação, porque o supõe. É por essa razão que há movimento, história e mudanças. Nem ser puro, nem nada puro, existem duas abstrações: a primeira seria a de que somente é verdadeiro o devir, que os une e os separa. Tudo muda, tudo flui e balança, cita ele retomando a fala de Montaigne, e isso seria o mundo.

É importante ressaltar aqui, levando-se em consideração a figura do cachorro rabugento, cheio de remelas, bernes e larvas que causam doenças, a retomada de uma tendência moderna: o feio, o bizarro, o grotesco, que já vinha sendo desencadeada por grandes escritores tais como Baudelaire, Victor Hugo e até mesmo Ferreira Gullar, poeta brasileiro contemporâneo, o qual lançou em 1976, o livro *O Poema Sujo*. De acordo com Cohen (1974,

p. 36-37), ao falar sobre a criação poética que se abre ao feio, retoma o que enfatizou Etienne Souriau, ao condenar

a exigência de um universo de jardins, florestas, lagos, belos rostos femininos, luar terno ou melancólico ou neblinas matinais, rosas ou rouxinóis, mitologias gregas ou bretãs; sobretudo nada de avião, automóvel ou chaminés da fábrica. [...] Enganam-se aqueles que pensam poder classificar as coisas uma por uma, como próximas ou distantes do poético.

Sobre isso, Cohen (1974, p. 37) afirma que a história literária teria ignorado essa exigência. A poesia teria prosseguido juntamente à evolução da sociedade, não deixando se democratizar. Antes, reservada aos deuses e às deusas, a poesia, em uma abertura às novas possibilidades, teria englobado os plebeus. Dessa forma, menciona o autor, da carniça de Baudelaire ao metrô de Prévert, os seres e as coisas antes excluídos da poesia foram dignos dela, pois as palavras forçavam a sua entrada.

A terceira estrofe aponta a calma do cachorro depois de receber as carícias. “Feito isso, ele começará a se sentir saciado, / Depois de espreguiçar e bocejar, / “Dormirá um sono suave,” / “Dando uma trégua nos ataques”. Há um detalhe importante no poema que é o da forma de lidar com o tempo, apesar de sua agressividade. O sujeito lírico precisou entendê-lo para que não fosse destruído. Precisou ser mais forte do que ele ao usar da sabedoria, por mais que o contato com a rabuja lhe fosse desagradável. O cão, ao cair no sono, deu sossego aos ataques e na última estrofe, a voz lírica pôde olhar para trás com calma, ou seja, para o seu próprio passado. “Poderemos então olhar para trás com calma / E perceber que o que fora arrancado brotou / E crescem como lições em nossas lembranças”. Há uma dualidade entre o tempo que passa enfurecido e a necessidade da parada para a reflexão. Nesse sentido, há também uma ativação da *temporalidade* por parte do sujeito lírico ao se recordar do passado. Essa ideia de trégua resgata o que disse Comte-Sponville (2016, p. 18) ao explicar que o tempo é a abolição de tudo, que libera a si mesmo, a fuga do tempo seria ele próprio. Ao abolir o sujeito lírico para que se recorde, libera a si mesmo para que caia no sono. Somente assim o sujeito é capaz de perceber que algumas coisas que foram arrancadas em seu passado, brotaram e cresceram em forma de lições. O verbo “arrancar” não expressa uma colheita pacífica, mas vivências que transparecem uma árdua aprendizagem.

As experiências da vida, após as reflexões na sua parada para o retorno, poderão auxiliá-lo na compreensão das coisas, de si e da própria maneira como lida com o tempo. E é sobre essa volta ao passado por meio das lembranças que o poema a seguir se dedica.

O poema *Versos à infância* evidencia o afeto do sujeito lírico em relação à primeira fase de sua vida, para tanto, dedica a ela versos. Para que se possa clarificar o conceito e a importância da infância, têm-se o que citam Andréia Lustig *et al.* (2014, p. 3), ao afirmarem que há uma diferença entre o conceito de infância e de criança, sendo “a primeira compreendida, em síntese, como uma etapa da vida da pessoa e, a segunda, como sujeito histórico, social e cultural”. O pensamento desses autores serve como base para a discussão do poema de Correa (2017), pois como se verá, há um sujeito adulto que recorda do tempo em que era criança.

José Paulo Paes (1998) começa o seu texto *Infância e Poesia* explicando a visão que a sociedade sempre teve em relação à criança: a de um pequeno adulto. Essa concepção iria se romper com Jean-Jacques Rousseau em *Émile ou de l'Education* (1762), o qual iria conceder aberturas a estudos futuros, tais como os de Freud, ao tratar do desenvolvimento libidinal, e os de Piaget, ao falar sobre o desenvolvimento cognitivo. Ambos dariam melhores explicações sobre a psique e o seu papel no processo de compreensão do mundo por parte da criança.

Rousseau, ao propor um modelo de infância idealizada e feliz, colaboraria para que poetas como Casimiro de Abreu, ao compor *Meus oito anos*, pudesse recriar uma infância romantizada, que contrastaria com a fase adulta. A vida triste e complexa do adulto poderia ser amenizada pela nostalgia de uma infância plena e feliz. Segundo Paes (1998), há no poema de Casimiro mais do que sentimentalidade, há a revelação poética por natureza. No que diz respeito a essa natureza poética, ainda nas argumentações de Paes (1998), Baudelaire afirmava que o gênio é a infância redescoberta, isso porque no gênio se manifesta a capacidade de liberdade mental e criativa tal como a de uma criança.

Ao analisar o conto de Edgar Allan Poe, *O homem das multidões*, o poeta de *As flores do mal*, expõe Paes (1998), avaliou que a personagem principal, ao sair vitoriosa de uma doença, ficava na vidraça de um café contemplando a multidão que passava. Isso se deve ao fato dela ter reconvertido o seu olhar na percepção infantil, como se ele tivesse nascido novamente e rejuvenescido as suas impressões sobre o universo que o cercava. Isso também pode ser percebido no poema de Correa (2017), *Versos à infância*. Há uma liberdade poética e temporal quando a criança ressurgue como rejuvenescedora do olhar que o sujeito lírico tem sobre si, para que ele suporte as adversidades da vida adulta. Essa liberdade é concedida pelo impulso do próprio tempo presente, ao transparecer o passado que está oculto, fazendo com que este retorne à consciência, remediando o momento atual, triste e cansativo, do sujeito.

VERSOS À INFÂNCIA

1. Lá fora o mundo gargalha aqui dentro.

2. Dentro do velho esbugalha o novo
 3. Em latejos constantes, dignos de lembrar:
 4. O mundo menino jogando beto, bola de gude,
 5. Pique-esconde, salve-cadeia, garrafão,
 6. Golzinho e pique-pega.
 7. Lá gargalha aqui.

 8. Aqui dentro o mundo emudece lá fora.
 9. Silêncio corroído pelo tempo,
 10. Em dias que nunca passaram de vez,
 11. Fazendo beijos pelos cantos, procurando palavras,
 12. Resmungando para não ir para escola,
 13. Implorando para ir brincar na rua.
 14. Aqui silencia lá.

 15. Lá fora e aqui dentro, todos os lugares e épocas,
 16. Ampliando-se e reduzindo-se lentamente,
 17. Em cristalinas gotas caindo amiúde,
 18. As primaveras transcorreram fáceis,
 19. Galgadas por pernas molecas pelas ruas cascalhadas.
 20. Íngremes ruas que não cansaram a infância.

 21. Lá dentro, aqui dentro, lá se foi, aqui se vai:
 22. O que gargalha é mudo
 23. E o que é mudo gargalha.
 24. E não há choros ou lamentos,
 25. Pois lá fora o mundo brinca aqui dentro
 26. E aqui dentro o mundo trabalha lá fora.
- (CORREA, 2017, p. 62)

No primeiro verso do poema, o sujeito lírico expressa a relação sentimental do mundo que o atravessa. As atitudes exteriores do universo ressoam dentro dele, isso mostra como ele não está alheio às suas coisas, mas é atravessado por elas. “Lá fora e Aqui dentro” não são posições dialetais, mas se intersectam quando o mundo lança dentro do sujeito lírico as suas emoções, o que evidencia a perspectiva do *um-no-outro*, proposta por Staiger (1977). Nesse sentido, o *um-no-outro* acontece quando “o poeta lírico, certamente imbuído do generalizado modo de expressão épico, fala de mundo interior e mundo exterior” (STAIGER, 1977, p. 31, grifos no original). Essa ideia de interior e exterior, ou dentro e fora, seria como uma câmara escura, ou a alma, na qual as imagens exteriores do mundo se ingressariam. Para Staiger (1977, p. 28), “a alma habita o corpo e permite entrar o mundo exterior através dos sentidos, principalmente através dos olhos por onde penetram as imagens”. A alma, que para ele também é corpórea, por conseguinte, será o local no qual o mundo será retido com a sua espacialidade e sua temporalidade. Sobre o retorno à infância, Arrigucci Júnior (2009, p. 203), em *Humildade, paixão e morte*, ao analisar o poema *A festa interrompida*, de Manuel Bandeira, expressa que

[d]e alguma forma [...] o poético pode brotar dessas raízes fundas da infância, de uma terra encantada da memória, pois por vezes as imagens aí sedimentadas se revelam carregadas de uma emoção distinta das emoções comuns, uma emoção imantada, cuja

força de atração se traduz em sua capacidade de instaurar um mundo, articulando os elementos mais heterogêneos em torno de seu pólo essencial.

A poesia que há na infância faz com que o sujeito lírico a busque, como uma tentativa de reviver aqueles momentos agradáveis, mas que exteriormente ele sabe que não voltará.

Retomando o primeiro verso do poema, “Lá fora o mundo gargalha aqui dentro”, percebe-se que o mundo não sorri, ele gargalha. A escolha vocabular evidencia a intensidade do ato e da temporalidade, o mundo não gargalhou, nem gargalhará, mas gargalha, ou seja, um tempo presente que serve de ponto de partida para que o sujeito recorde a infância. Esse ponto de retorno pode ser visto em Aleida Assmann (2016), para quem o presente exterior atuará como um instante que permite a volta ao passado. Também para Bergson⁶:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (1999, p. 179)

Após ser resgatado, o passado conflui na coexistência dos tempos. Essa junção se dá mediante a ausência de fronteiras que a alma permite às emoções e ao ser absorvido exteriormente. Nessa perspectiva, Alfredo Bosi (1977, p. 13, grifos do autor) explica que “[a] Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória”. Os tempos coexistem, pois, a imagem percebida no ato presente se juntará aos fragmentos do passado. Essa é também a mesma ideia de Santo Agostinho (2007). Segundo Bergson (1999, p. 92) “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente,

⁶Segundo Henri Bergson (1999, p. 9) em seu livro *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, ao discutir a importância do corpo no ato perceptivo e principalmente da lembrança como atuante na visão que se tem do espaço exterior, profere que tanto Idealistas quanto Materialistas não conseguiram encontrar o ponto em comum entre a consciência daquilo que o indivíduo vê na matéria e o ponto de intersecção que há nesse processo para que a matéria pudesse se ligar ao espírito. Para o filósofo, a lembrança seria o ponto principal para superar essa dicotomia. O cérebro e o próprio corpo contribuirão naquilo que o pensador chamará de memória-hábito, responsável pela repetição, desenvolvida pelo mecanismo motor que permite o ser humano andar e falar. É um passado que se conserva no corpo, favorecendo a ação. Além da memória-hábito, Bergson (1999, p. 86) sugere uma memória espiritual, na qual estariam conservadas as lembranças do passado. Elas pertenceriam ao espírito. Na memória espiritual, menciona o autor (1999, p. 281 - 285), estariam conservadas as lembranças puras, formadas pelas imagens percebidas, mas que não foram ativadas pela consciência para que saia do plano da virtualidade espiritual e desça em forma de lembrança-imagem que servirá na atuação sobre o presente e até mesmo nas decisões de ações a serem desempenhadas no mundo exterior e que carecem de uma reflexão. Ao contrário do que pensa a neurociência, as lembranças não são conservadas no cérebro. Este seria apenas o meio pelo qual os indivíduos tornam as lembranças conscientes. Armazenadas na virtualidade, o passado sofreria uma pressão para que possa ser articulado à ação, isso graças a um estímulo presente.

é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. É o devanear do espírito. Segundo Bosi (1977, p. 65), “[a] fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos”.

No segundo verso, “Dentro do velho esbugalha o novo”, novamente a escolha das palavras revela as marcas temporais: velho e novo. Ao expressar a intensidade da ação com que o novo invade o velho, o sujeito lírico evidencia como as lembranças daquele menino da primeira etapa de sua vida o arrebatam agora, no presente, já adulto. De acordo com Bosi (1977, p. 112), a instância poética extrai da memória e do passado o direito de existir, porém, “não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente, cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente”. As lembranças pulsam no terceiro verso, “Em latejos constantes, dignos de lembrar:”, e esse pulsar ativo projeta, para um fora que é dentro do próprio interior do sujeito, as imagens do passado, vistas nos quarto, quinto e sexto versos: “O mundo menino jogando beto, bola de gude, / Pique-esconde, salve-cadeia, garrafão, / Golzinho e pique-pega. / Lá gargalha aqui”.

O ato de olhar é o responsável por essa absorção da realidade exterior e carrega em si a subjetividade própria de cada sujeito, ou seja, cada um notará algo segundo as suas intenções, os seus sentimentos, prestando atenção às coisas que o marcam. É o recorte necessário do qual fala Bergson (1999). De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 104), “[v]er um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o”. Nesse sentido, fixar o objeto é imbricar-se nele. O corpo é essencial no processo perceptivo, ele é o *medium* da percepção. Ainda para ele “ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). A importância do médium receptivo dos estímulos se confirma, também, nos estudos de Bergson (1999), pois para ele, sendo o ser humano um centro de indeterminação, captará e devolverá ao mundo os estímulos.

As lembranças também são dotadas desse componente subjetivo. Ao citar o corpo e os olhos como os mediadores por meio do qual penetram as imagens exteriores, as reflexões de Staiger (1977), as de Bosi (1977) e as de Bergson (1999) receberão corroborações em estudos como os de Idmar Moreira (2018, p. 271), para quem “uma imagem não é só aquilo que vemos; é também tudo que vimos, e semente de tudo que possamos vir a ver”. Nesse sentido, o corpo e a visão, ao ligarem o exterior e o interior, formam, por meio da percepção subjetiva, imagens permeadas por substâncias temporais. Essas substâncias são extraídas de um exterior também marcado pelo tempo, visto que, conforme a fala de Moreira (2018), na imagem há uma confluência temporal. A força da imagem estaria na evocação, e o passado é resgatado por ela. O passado atuará o tempo todo na base da percepção, pois a lembrança traz à tona os seus

resquícios imagéticos, fazendo com que estes tenham uma funcionalidade no presente. Nas palavras de Bergson (1999, p. 70):

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se, portanto, sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose.

Também para Staiger (1977), o poeta intersecta presente e pretérito como se não houvesse separação temporal entre eles. Ele afirma que o passado, enquanto objeto de narração pertence à memória, mas quando é tema do lírico, será vinculado às recordações. Staiger (1977) ilustra a sua perspectiva a partir dos aromas que são absorvidos pela recordação e não pela memória, pois aquela não confere formas nítidas e objetivas aos aromas, enquanto esta, sim.

Os estudos de Bosi (1977, p. 120) revalidam a ideia de Staiger (1977), pois segundo o autor, “[n]a poesia cumpre-se o presente sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”. Santo Agostinho como já se sabe, está querendo dizer que há uma participação entre a memória, a percepção e a esperança que se tem do futuro. Essa é a coexistência. É a colaboração. Bergson (1999), em seus ensinamentos, também manifesta algo semelhante. Para ele:

[a] memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p. 77)

A explicação de Bergson (1999) conota a mesma proposição de Staiger (1977) sobre o *um-no-outro*, quando expõe a abertura do interior na aproximação com o exterior. Além disso, a coexistência temporal é coligada, usando Santo Agostinho (2007) no sentimento único que a alma tem a partir da cogitação de sua consciência.

Ao dizer que, dentro do velho, a latência das lembranças faz emergir o novo, a voz lírica desvela o quanto o passado se atualiza em si a partir de anseios vivos, tais como os de retornar e reviver o que se passou. As lembranças/velho se renovam/novo, o passado é presentificado nas imagens de brincadeiras que o marcaram. O mundo menino, é assim que o sujeito lírico se caracteriza ao se autoprojetar nas lembranças, abre margem, no quarto verso “O mundo menino jogando beto, bola de gude”, para os seguintes entendimentos: primeiro, o

espaço exterior (mundo), que ora dualiza com o interior, ora o penetra, provocando uma tensão; e segundo, a caracterização do sujeito (menino) enquanto ser no devir.

Segundo Joaquim Rosa (2016, p. 94), “[n]ão sabemos (talvez nunca saibamos) o que é o mundo, mas sabemos que tem mundo aí, pois acontece vida, acontecem coisas e até nós próprios acontecemos”. Nesse sentido, além da vida acontecer, o sujeito lírico acontece nesse espaço, que é o seu próprio universo. As palavras “mundo” e “menino” se apresentam juntas nessa conceptualização como uma espécie de oxímoro, pois o mundo é tão vasto, tão amplo, em oposição ao significado que se tem a partir do signo menino: pequeno, inocente, simples e que não possui a maturidade exigida para lidar com a complexidade do mundo. Porém, em uma conversão, esse mundo se reconfigura com o olhar infantil, faz-se criança e ao mesmo tempo em que vive, recorda: jogava bete, bola de gude, brincava de pique-esconde, de salve cadeia, de garrafão, de pique-pega e jogava bola. Talvez como uma forma de fuga do presente que o faz silenciar para reviver, em sua introspecção, o tempo primevo. Segundo Rosa (2016, p. 94, grifo do autor), “‘Mundo’ é do latim *mundus*, adjetivo que significava ‘limpo’, ‘lavado’, ‘claro’, ‘aberto’”. Essa concepção primeira de mundo, atrelada à infância, intensifica a ideia de pureza, além de adquirir significação própria: a da caracterização do sujeito lírico na infância.

No seu livro *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard (1988, p. 119), afirma que o devaneio poético dá ao ser humano o mundo dos mundos. Para ele, o devaneio poético é o devaneio cósmico, que possibilita a abertura para um mundo belo. Concede ao eu, um não-eu, que é o bem do eu. No caso do poema *Versos à Infância*, quando o sujeito lírico se autoprojeta e se funde no mundo-menino, esse mundo idealizado é o bem do eu do próprio sujeito que se desdobra para reviver a infância feliz. Usando a concepção do próprio Bachelard (1988, p. 119), “Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo”. Essa confiança se dá no retorno do mundo de brincadeiras como foi no passado do sujeito, hoje, esse mundo apresenta outros dilemas, que o fazem retornar ao passado para viver sua liberdade. Para o autor (1988, p. 70) “Uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida”. E o sujeito consegue viver a sua liberdade, ao estimular as nuances da temporalidade. É essa liberdade que o tempo não tornará a conceder, o fato de ele brincar novamente, apenas pela lembrança e pela imaginação. Sabendo-se das imagens das brincadeiras nas ruas cascalhadas, evoca-se aquilo que Bachelard (1988, p. 20, grifos no original) expressa a respeito das imagens no processo recordativo e imaginativo:

Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra.

Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma *sinceridade de poeta*.

E essa sinceridade é perceptível no poema acima, Correa (2017) faz dela um material primordial para a sua criação que busca se esvaír do peso da realidade melancólica do sujeito lírico solitário. Ainda para Bachelard (1988, p. 94) “Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária”. No poema em análise, esse menino que ainda se mantém vivo por meio das lembranças, brinca solitário nos fragmentos dos devaneios que compõe imagens terapêuticas de liberdade.

No sétimo verso, “Lá gargalha aqui”, o exterior continua lançando dentro do sujeito as suas emoções. A sequência provocada entre os advérbios de lugar, lá e aqui, mediados pelo verbo gargalha, evidencia no mesmo verso o distanciamento, a proximidade e a interligação entre o sujeito lírico, o mundo e o sentimento de alegria.

Percebe-se a inversão de ideias no oitavo verso: “Aqui dentro o mundo emudece lá fora”. Nele, já não é o mundo que lança dentro do sujeito as suas emoções, mas é do sujeito que parte a atitude do mundo. Uma relação profunda. Enquanto no primeiro verso, da primeira estrofe, “Lá fora o mundo gargalha aqui dentro”, o mundo lança no sujeito gargalhadas, no oitavo verso, da segunda estrofe, o sujeito lança no mundo um emudecimento.

No oitavo verso, a voz lírica novamente expressa a relação exterior-interior, porém, de maneira contrária à desse último verso, da primeira estrofe. A intersecção de dualidades mostra que, na primeira estrofe, a escolha dos verbos gargalhar, esbugalhar e latejar expressa a vivacidade da memória e do mundo no sujeito no momento presente. De acordo com Paz (1982, p. 15), a poesia é “[r]egresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo”. Nas brincadeiras, há diversão e risos, o que confirma a agitação presente na primeira estrofe. Já na segunda estrofe, o verbo emudecer abrirá imagens transpassadas pelo silêncio.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico não vibra com a intensidade da primeira, pois as lembranças já emergiram. Após o esbugalhar de lembranças, o mundo fica calado no instante em que o sujeito lírico recorda. Isso pode ser visto no nono verso, “Silêncio corroído pelo tempo”, no qual o tempo corrói o silêncio, deixando neste as suas marcas. É o tempo que para Comte-Sponville (2016) tudo destrói, é Chronos, que se liga ao passado, corroendo o silêncio presente, fazendo com que este emudeça. Isso se confirma no décimo verso, “Em dias que nunca passaram de vez”, em que nele se expressa a permanência do passado no presente “dias que nunca passaram de vez” (CORREA, 2017, p. 62). Como já dito, o mundo exterior, e que

também é o próprio adulto-mundo-menino, silencia-se, e o emudecimento é para abrir margem para as vozes do passado proferidas pelo sujeito na rememoração.

Nos versos onze, doze e treze, “Fazendo beijos pelos cantos, procurando palavras, / Resmungando para não ir para escola, / Implorando para ir brincar na rua”, as imagens do passado serão as do sujeito resmungando. Seu desejo de não ir à escola se dá pelo anseio em ir brincar na rua. O aqui presente silencia o lá passado. Isso ocorre, pois, o sujeito lírico retoma a consciência de sua vivência presente, abrindo espaço para a enunciação da terceira estrofe com o seu ato sintético de tudo o que viveu e está vivendo “Aqui silencia lá. / Lá fora e aqui dentro, todos os lugares e épocas”. Por fim, o verso quatorze será fechado, assim como o último da primeira estrofe, com a intersecção da dualidade entre o Aqui/interior e Lá/exterior/mundo, reforçando o pressuposto de Staiger (1977) e de Gaston Bachelard (1978, p. 336, grifos no original), para quem ao se confrontar “o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. [sic] Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *lá*”.

Na terceira estrofe, novamente as oposições espaciais e temporais serão vislumbradas. Há uma junção, como um súbito rompante da invasão do presente e do passado no sujeito lírico. Nota-se, no verso quinze, “Lá fora e aqui dentro, todos os lugares e épocas”, uma dissolução. O tempo aqui é representado pela palavra “época” e junto dele os lugares também se fundem, tanto no interior do sujeito, quanto no exterior do mundo em que vive. Conforme Ernst Cassirer (2012, p. 72), “[o] espaço e o tempo são a estrutura em que toda a realidade está contida”. Esses são pontos estruturantes que serão convertidos, no campo poético.

No verso dezesseis, “Em cristalinas gotas caindo amiúde”, / As primaveras transcorreram fáceis”, a temporalização, representada pela primavera, amplia-se e se reduz no formato de gotas cristalinas que caem com frequência e escorrem facilmente. As gotas representam a sensibilidade com que a vida se esvai. Todos os lugares e épocas, demarcados pelos advérbios aqui e lá, vão se juntando nas gotas que caem, dando a elas o impulso e as substâncias necessárias para a ampliação e para a redução, são elas o tempo e o espaço. As primaveras são os anos que passaram, isto é, a própria idade do sujeito lírico que, adulto, recorda dos acontecimentos passados. Nesse sentido, tanto a palavra primavera, quanto gotas, são metáforas para o tempo da natureza que se confunde com o tempo social do sujeito. A respeito desse tempo da natureza, João Verges (2014, p. 254) explica que “a compreensão temporal da natureza, pelo viés da sociedade, se dá através do trabalho, sendo que a natureza se modifica ao mesmo tempo em que modifica o homem numa simbiose, ou seja, no relacionamento metabólico”. Além disso, a fragilidade das gotas que caem e se desmancham, evidencia a

fragilidade da infância que passou formando o sujeito adulto. Este, no último verso, da última estrofe do poema, mergulha no mundo do trabalho. O trabalho representa para o sujeito o compromisso que tem na constituição de quem é enquanto adulto.

As primaveras/idade, no verso dezenove, “Galgadas por pernas molecas pelas ruas cascalhadas. / Íngremes ruas que não cansaram a infância”, fundem-se nas pernas do menino mundo ao atravessar as ruas cascalhadas, construindo aquilo que, posteriormente, tornar-se-ia o seu passado. Conforme Bachelard (1978, p. 202) “[e]m seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso”. Nesse sentido, no verso vinte, o tempo materializado nas primaveras, e retido pelo espaço, fez com que as ruas inclinadas não cansassem a infância do sujeito lírico. As palavras primavera/cristalino/cascalho/íngreme criam contrastes de significações que mostram ao mesmo tempo a felicidade e a beleza com que o mundo menino lidou com a vida, porém, com espaços que já exigiam dele um esforço, energia sublimada nas palavras íngreme e cascalho.

Na última estrofe do poema, há uma retomada da dualidade “dentro e fora”. O verso vinte e um, “Lá dentro, aqui dentro, lá se foi, aqui se vai:”, começa com a junção de dois advérbios de lugar “Lá” e “Dentro”, o que confirma esse contraste provocado por ideias que ora são opostas, ora se complementam. Lá dentro do mundo exterior ou dentro do mundo menino? “Lá dentro”, oxímoro de proximidade ambígua. Para qual lugar esses advérbios, que se complementam, mas são opostos, apontam?

Há uma oposição, pois, na sequência, outros advérbios surgem e indicam claramente a posição interior do sujeito lírico “aqui dentro”, opondo-se à primeira ideia de “Lá dentro” como se o sujeito lírico tivesse apontado para um lugar que é fora de si, mas esse local exterior também possui uma interioridade, e que acaba sendo a dele, pois ele é o mundo menino. Segundo Bachelard (1978, p. 339), “[o] exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”.

Ainda na última estrofe, a fugacidade do tempo e da vida pode ser percebida em “lá se foi, / aqui se vai” (CORREA, 2017, p. 62). As brincadeiras nas ruas se foram, e o presente, evidenciado pelo advérbio “aqui”, também se torna passado, pois se vai como tudo o que pertenceu a sua infância. De acordo com Bachelard (1978, p. 207), “[é] no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado”. Isso acontece devido a liberdade poética com que a infância ilustra a vida, em toda a sua potencialidade de sonhar, de confabular.

No final do verso vinte e um, há o uso dos dois pontos, abrindo espaço para imagens que retomarão a dualidade, a fim de encerrar as reflexões do sujeito lírico e abrir questionamentos para os leitores. O verso vinte e dois, “O que gargalha é mudo”, retoma a ideia do emudecimento, porém, dessa vez, o que é mudo gargalha. Mas como alguém que é mudo pode gargalhar? Novamente um oxímoro – mudo gargalha. Uma figura de linguagem que evoca as emoções do sujeito lírico ao expressar que do silêncio, do emudecimento, sai a estrondosa gargalhada. Uma figura que provoca uma sensação misteriosa de incompreensibilidade, de alogicidade, mas que intensifica um encantamento por meio das oposições da linguagem.

Segundo Bachelard (1978, p. 234): “Gostaríamos, além das lembranças esmiuçadas, de reviver nossas impressões apagadas e os sonhos que nos faziam crer na felicidade”. As lembranças das brincadeiras soam como sinônimo do tempo feliz da infância do sujeito lírico do poema, que sai do presente, o qual dualiza com o riso e com o silêncio, para esse passado reatualizado.

O verso vinte e seis do poema, seguindo a oposição “aqui dentro” e “lá fora”, “brinca” e “trabalha”, encerra-se com uma acentuada antítese. Se no penúltimo verso, “Pois lá fora o mundo brinca aqui dentro”, o mundo brinca dentro do sujeito, no último verso, “E aqui dentro o mundo trabalha lá fora”, ele trabalha lá fora. Entrelaçando os versos dezessete e oito – quando se fala em primavera e em gotas, ou seja, o tempo da natureza e social do sujeito –, ao último verso do poema, tem-se a passagem da infância para a vida adulta, marcada pelo contraste entre as brincadeiras da infância e o mergulhar do sujeito adulto no mundo do trabalho. As brincadeiras, o aspecto lúdico da infância, denotam a liberdade da criança que se foi e volta. O trabalho, reafirmado pelo compromisso, lança-o à rotina que precisa ser quebrada pelo suscitador das lembranças.

Ao recordar a infância, o sujeito prova que, desde tenro, já se via imerso entre as brincadeiras que enriqueceram a infância, fazendo com que hoje elas fossem motivos da recordação enquanto refúgio para um presente que se dualiza entre o emudecimento e as gargalhadas. No momento atual, da vida adulta, as brincadeiras se mantêm apenas nas lembranças latentes; se antes tinha o compromisso de estudar, hoje há outro que colabora em sua formação enquanto ser, o trabalho.

Versos à infância exhibe a memória de um vivido do próprio sujeito lírico. O material memorialístico foi lapidado por Correa (2017), a fim de conceber vida própria à sua instância poética que abriga o menino que se une ao mundo, formando com este um ser singular. O poeta, ao criar o seu poema, manifesta uma sensibilidade que parte da esfera individual para o campo do universal, aquele das mesmas possibilidades da existência humana, as que os leitores

carregam em si nas inúmeras experiências frente ao que a vida os propõe atravessá-las. No caso dos versos analisados, a identificação consiste na saudade das experiências da primeira etapa da vida e, mais do que delas, se resvala na noção da atuação do presente enquanto estágio temporal reflexivo para que se volte ao passado. Este retorno visa ilustrar momentos felizes como alívio para um presente de vida adulta que se diferencia do ser criança, daí a carência afetiva nessa retomada.

Permeado por substâncias poéticas e imaginárias, o poema foi construído mediante uma complexa relação entre o sujeito, o tempo, a recordação e o espaço. Os fios tecidos pelas lembranças interligaram o presente, o passado e o futuro, o mundo interior e o exterior, além do sentimento de nostalgia envolvido nesse processo. Ao final, tudo isso é metaforizado pela autorrepresentação que o sujeito lírico faz de si enquanto o mundo menino. As profundas imagens ultrapassam os sentidos, saltando os versos e indo ao encontro da alma humana.

Ao lidar com a exterioridade, a voz enunciativa do poema imergiu em si mesmo na confluência da espacialidade-temporalizada. As épocas, as primaveras, o velho e o novo romperam com as margens da existência, formando o *um-no-outro* proposto por Staiger (1977). A aproximação dos componentes temporais e espaciais, do sujeito lírico e do mundo, do passado e do presente, revela o quanto o sujeito faz parte do universo em que vive. Ele não se encontra distante daquilo que o constitui, mas forma, a partir dos elementos do mundo, a sua própria unidade, compartilhada com quem o lê.

A temporalidade que há na consciência do ser auxilia-o a recordar-se do passado. Mas para que haja consciência, é necessário que exista um corpo. E esse corpo sendo matéria em devir, sempre em mudança, em construção, modelará a sua própria essência, a sua singularidade e a sua identidade. Se o poema *Gestação* trata da gênese do sujeito lírico no mundo, *Versos à infância* mostra, por meio do sujeito adulto, a fase primeva da vida. Em constante modificação, no próximo poema a ser analisado, *Umas vontades*, o sujeito lírico lembra-se do adolecer de sua vida, ou seja, da passagem da infância para a adolescência. Por meio dos fragmentos de lembranças-imagens, pode-se apreender a identidade do sujeito lírico, construída dentro de uma coletividade que é a de seus familiares e amigos.

3.2 A consciência da finitude: o movimento poente de sujeitos líricos em direção à morte

Para Comte-Sponville (2016, p. 101- 104), quando se questiona “Quem é você?”, a essa pergunta não se responde mostrando o corpo, se for com o nome, pode não alterar em nada quando se é desconhecido e até mesmo célebre. A melhor forma seria expressando o que já foi

na vida, ou seja, evocando o passado, expressando o que já foi, o que já fez, o que se tornou e tem sido. Convocando Sartre, o autor discorre que seria melhor enunciar “eu sou sido”. Isso esclarece que o sujeito é o seu passado, em determinados aspectos, muito mais do que o seu presente. Expõe ser esta uma verdade para o psiquismo e para a consciência, inclusive para Santo Agostinho (2007), que afirmava ser a memória o espírito, antes mesmo de Bergson. É entender que o indivíduo é o seu passado, na medida em que esse passado ainda “é”. O “ser sido” não é a mesma coisa de ter sido e não ser mais. Se esse passado é, e na medida em que é, submete-se às condições do sendo. Ele só poderia ser ocupando um espaço e um tempo.

Tratando-se de quem é a partir do conceito de identidade, e esta dependente da memória, ou do passado, articulando enfaticamente com o “ser sido”, tem-se aquilo que Joël Candau (2019, p. 9 - 110) esclarece em *Memória e Identidade*, ao afirmar que há um consenso entre os pesquisadores quando admitem que a identidade é um constructo social, sempre em uma relação dialógica que preveja um *Outro*. Há também uma concordância quando o campo de estudos é a memória. Ela é uma reconstrução contínua e sempre atualizada do passado. Mais do que uma reconstituição fidelizada, ela seria um enquadramento do conteúdo. O autor não acredita que a memória seja capaz de reter todo o passado em sua integridade, assim como acreditava Bergson. A recuperação memorial é uma resposta às identidades sofredoras que apoiam seus futuros a um passado reconhecível. Nesse sentido, memória e identidade encontram-se ligadas.

De acordo com o autor (2019, p. 15 - 16), os seres humanos estão condenados ao tempo, do qual não conseguem escapar, o tempo é voraz que devora como um inseto, mecanicamente a vida, levando-a a decomposição. É o tempo presente, agonizante, que desaparece no passado ao se anunciar o futuro, retomando a discussão de Santo Agostinho (2007) e a de Comte-Sponville (2016). Nesse sentido, o fluxo do tempo ameaçaria os indivíduos, é o poder de Chronos instaurado na humanidade. Como parar o tempo? Como fugir dele? A memória concede a ilusão de que o passado não está totalmente inacessível, mas que é possível fazer reconstruí-lo por meio da lembrança. É por intermédio da lembrança que os sujeitos conseguem suportar a duração do tempo, formando com os pedaços de imagens um novo painel que poderá auxiliá-los a enfrentar a vida presente. A memória, ao mesmo tempo em que modela as pessoas, é por elas modelada. Essa dialética possibilita aos seres humanos criarem as suas trajetórias de vida. É a memória que alimenta a identidade, quando se restitui a memória de alguém, a identidade também é restabelecida.

O estudioso acima, ao retomar a discussão de Halbwachs (2006, p. 17 - 27), exemplifica como a memória individual depende da coletiva, para isso Candau (2019) conta o

mito da esquimó, descoberto no século XVIII, que isolada e sem qualquer quadro coletivo da memória que a ligasse ao seu grupo de origem estaria sem lembranças, e assim, conseqüentemente, sem identidade individual e social. Sem qualquer lembrança, os indivíduos são destruídos. A memória é a identidade em ação. Cabe ressaltar que ela é capaz de abalar as identidades quando se trata de um trauma herdado por tragédias. A memória, ao moldar a identidade, faz com que esta incorpore traços do passado no presente. É evidente para Candau (2019) que a memória é anterior à identidade. Esta é uma representação, um estado adquirido, ao passo que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento. A conceituação do que venha a ser identidade é mais complexa, pois quando se trata de uma pessoa, pode ser um estado resultante de uma instância administrativa, isto é, o documento de identidade, as relações de altura, idade, endereço, ou uma representação, a ideia de quem se é. As identidades são construídas e modificadas no quadro das relações socio-situacionais que englobam as circunstâncias e o contexto de onde surgem os sentimentos de pertença.

Candau (2019, p. 31 - 49) chama a atenção para questões minuciosas não tratadas por Halbwachs (2006). Esse autor, ao usar a definição de memória coletiva para as lembranças em comum compartilhadas por um grupo, se esquece de que um fato nunca é totalmente público. As lembranças manifestadas não terão a mesma dimensão quando verbalizadas, assim, muitos detalhes podem deixar de ser compartilhados. A existência de atos de memória coletiva não é suficiente para atestar a sua coletividade total, pois um grupo pode ter as mesmas lembranças de um fato, no entanto, não compartilham das mesmas representações. É a singularidade de cada lembrança, de cada indivíduo, que definirá o compartilhar/confirmar a lembrança do outro, ou não. As interpretações dos acontecimentos por pessoas que presenciaram um fato serão diferentes, por mais que testemunharam o mesmo evento. A memória coletiva segue as leis da memória individual.

Em se tratando de quem se é a partir do conceito de identidade e de memória, vê-se em Assmann (2011) esses mesmos denotadores de construção do Eu, no entanto, relacionados à poesia, de modo que o termo subjetividade corresponderá à singularidade identitária de um sujeito. O Romantismo, discute Assmann (2011, p. 105 - 108), aponta para duas direções contrárias quando o assunto é a recordação e os seus desdobramentos na constituição da subjetividade lírica. De um lado há a *recollection* manipuladora, que se trata da subjetividade e da disponibilidade, e do outro, a *anamnesis* mística, da indisponibilidade e da ausência de subjetividade. A *recollection* se associa à recordação, à subjetividade, à imaginação poética, à criatividade e à edificação do Eu. A *anamnesis* abala essa ideia. John Locke, segundo a autora, a partir do enfraquecimento da cultura da memória, toma a recordação no seu vínculo com a

identidade individual e não puramente genealógica das famílias. Por ser um filósofo da era moderna burguesa, situa o conceito de identidade ao espaço do sujeito. Dessa forma, ele se junta às concepções das autobiografias. O filósofo segue os pressupostos de Santo Agostinho sobre a recordação e sobre o esquecimento, não como opostos, mas como um trazendo vestígios do outro. A memória para ele, ao se tratar do tempo, mensura-o, e não se serve contra o tempo. Se o sujeito cartesiano é enquanto pensa, o de Locke é enquanto se recorda. Quando o indivíduo se recorda, junta os fragmentos das lembranças na construção de seu *self*.

A recordação romântica, nas palavras de Assmann (2011, p. 113-117), não é apenas reconstituição, mas substituição, ela se junta à imaginação poética. A *imaginatio* é o canal de força sensorial que leva e retoma os dados extraídos pela percepção dos fragmentos da recordação. A *memoria* é a força armazenadora. Os poetas combinam ambas. A recordação é um procedimento poético. O modelo trifásico que vigora até hoje na psicologia da memória – o de Wordsworth também se encaixa aqui –, é dividido em *take in*, a primeira fase, da percepção sensorial; a *storage*, segunda fase, a da recordação destemporalizada que fica guardada na memória, e a *retrieval*, que seria a terceira fase do resgate e da presentificação. A percepção retorna como uma recordação ressensorializada. Esse modelo dialoga com o de Bergson (1999) para quem a percepção é permeada pelas lembranças do passado que descem da virtualidade, a lembrança pura, em forma de lembrança-imagem que auxiliará na atuação sobre o mundo.

Levando-se em consideração a exposição acima sobre a relação entre a memória e a identidade, e principalmente a atuação do tempo nesse processo, analisa-se agora o poema *Umas vontades*, de Correa:

UMAS VONTADES

1. Enquanto não chega a hora de dormir
2. quero brincar na chuva e me deitar na enxurrada
3. escrever êzito e falar sastifeito sem ninguém me corrigir
4. soltar pipa com uma lanterna presa na rabiola
5. comer farinha com açúcar até empanturrar
6. fazer loção de lama para deixar a gente bonito
7. bombardear formigas com plástico derretendo
8. pingar de lêndeadas e piolhos para mamãe catar
9. comer batom e quebrar bobes
10. apertar todas as teclas da caneta de quatro cores
11. e ver que cor vai dar
12. quero adoecer para ganhar roupa nova

13. antes do sono quero ainda mais
14. quero fazer bolhas de cuspe
15. prender o fôlego até ficar zonzozinho
16. apertar a bolota do olho até a vista escurecer
17. me esconder nas grimpinhas do pé de manga
18. e ouvir calado todo mundo me procurar lá embaixo

19. ser paraquedista usando o guarda-chuvão do seu Nicésar
20. comer ração de cachorro até lambar os beiços
21. desenhar um bilau na lousa antes da aula mais chata
22. beijar Silvinha no rosto e Sandrinha na boca
23. brincar de fogueira e mijar na cama
24. apertar campainhas e sair correndo
25. estourar bombinha dentro de tijolos
26. jogar *Street Fighter* até os dedos cansarem
27. amarrar uma linha na perna do besouro e soltá-lo
28. chegar a chama do maçarico na água para ver o que dá
29. chupar manga-abacaxi até não poder mais caber
30. me perder pelas ruas cascalhadas de Itauçu

31. pegar batata de bicho-de-pé e furá-la com agulha
32. beber leite com colher igualzinho o Lenilton
33. dar nó falso na rede para meu irmão se deitar
34. ligar e desligar a lâmpada a bel-prazer
35. pôr asas de pardal num sapo
36. pular de ponta do lugar mais alto do poço
37. ter um tênis Bamba azul igual ao do namorado da minha irmã
38. estalar o sutiã da menina mais bonita da escola
39. cortar o pé de amora de onde as varas doídas são tiradas
40. ver revista de mulher pelada até arder os olhos
41. quero

42. nas passadas lerdas de um passado não passadiço
43. corre o tempo desliza em labirintos guardados
44. e traz consigo o que ainda consigo lembrar

45. o dia cumprido foi cumprido?

46. antes que chegue a noitona implacável
47. antes do sol se amoitar entre as serras
48. das cigarras sonorizarem o fim do dia
49. dos pássaros se amuarem nas árvores
50. antes da bacia se encher para o banho
51. da janta e dos cochilos sobre o prato
52. enquanto não chegar a hora de dormir
53. queria (que desse para) fazer tudo isso.

(CORREA, 2017, p. 17-18)

O poema em prosa, *Umas vontades*, expressa o desejo do sujeito lírico adulto em retornar ao seu passado, principalmente acontecimentos que povoaram a sua adolescência. Escrito em versos irregulares, desvela um sujeito tensionado entre as lembranças, o desejo de revivê-las e o tempo presente que passa. Além disso, ele sabe que o passado não existe mais. Há a presença do tempo subjetivo e o tempo do mundo. No poema, há a atuação da *storage* e da *retrieve* da qual fala Assmann (2011), pois as imagens descem da virtualidade da memória ao serem recordadas e se presentificam. A consciência é pressionada por um agora que o ameaça. A tensão poderá ser verificada no uso dos verbos “quero” e “queria”, e em “Enquanto não chega a hora de dormir”, “antes do sono quero ainda mais”, “o dia cumprido foi cumprido?” / “antes que chegue a noitona implacável” e queria (que desse para) fazer tudo isso”. O dia é a parte do tempo em que ele poderá realizar o que deseja, porém, a noite e o sono impedirão esse

prodígio. É importante destacar que no poema, o sujeito lírico busca organizar as lembranças-imagens dispersas em uma narrativa coerente. O tempo na criação, para além do cronológico, segue a ordem dos eventos. Candau (2019, p. 92 - 97), sobre isso, justifica:

O ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou autobiográficas coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, como supunha Maget, mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa. [...] O ato narrativo não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da experiência pessoal, o que Françoise Zonabend chama de ‘momentos articuladores do ciclo individual’ ou o que Marc Augé qualifica de ‘formas elementares de acontecimento’: nascimento, doença, morte, casamento assim como outros mais banais (viagens e destinos distantes, comunhão, mudança de casa, episódios da vida profissional). [...] As datas são estabelecidas na maior parte do tempo, em relação a uma cronologia familiar.

O conjunto da personalidade de um indivíduo, manifesta Candau (2019, p. 61 - 63), surgiria da memória, o centro irradiador do sentimento de continuidade temporal, meio por qual se pode representar o Eu. A consciência de si acontece dentro da duração do tempo. É através da influência da memória que o ser humano capta, compreende e estrutura o mundo ao seu redor. A recordação impulsiona as emoções e a razão de ser. A lembrança não conteria a consciência, mas a evidencia.

A memória atua como uma incentivadora de sua prática no presente. Dormir é para o sujeito perder o controle sobre as suas lembranças e conseqüentemente sobre a materialização das ações. A coexistência simultânea do tempo no poema analisado se dá a partir da sustentação de lembranças, convertidas em forma de desejos no presente, e na luta contra o tempo futuro que os consumirá. É a passagem do tempo que devora, como o inseto exposto por Candau (2018), transformando o presente em um passado que não se realizará novamente. É importante salientar que a passagem do dia para a noite no poema evoca a aura mitológica da história de Hypnos e Thánatos. De acordo com Marina Palmieri (2010, p. 229), em *O mito do sono na Grécia antiga*:

Em sua Teogonia [de Hesíodo], o Sono figura-se como filho de Nu/c (Nýx) a Noite, gerada a partir do Xa/ov (Cháos), o Caos, aquele que primeiro existiu. Unindo-se com amor ao Érebo, seu irmão, a Noite deu à luz o Éter e o Dia. O Sono, por sua vez, não veio a ser a partir de uniões amorosas, nem tanto seus irmãos Qa/natov (Thánatos), a Morte, e a raça dos Sonhos, fu~lon Onei/rwn (phílon Oneíroon) [...] que inclusive nos dá a conhecer todos os outros irmãos de Hýpnosos quais também nasceram partenogeneticamente [...] Há inclusive, na *Ilíada*, uma fórmula que ocupa dois versos na qual Sono e Morte são qualificados pelo adjetivo di/dumoi (dídymoi), isto é, irmãos gêmeos.

Há no poema a representação da metáfora da infância enquanto o dia que se passa, representada pela claridade que se confrontará com a escuridão da noite da vida adulta. É a transição para a morte, pois como visto, o Sono, filho da Noite, é irmão gêmeo de Thânatos, personificação da finitude do ser. E o sujeito lírico, à medida em que o dia passa, teme que a noite chegue, trazendo a dormência e a não realização das brincadeiras e vivências da infância e da adolescência. Segundo Candau (2019, p. 72), a memória é “dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adjetivos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos”.

Os lados sombrio e ensolarado manifestam-se no sujeito lírico do poema. O sono é o lado sombrio do apagamento tanto da voz lírica ao cair no sono quanto do esquecimento. Ele traz consigo o que ainda consegue se lembrar. É a atuação de Lete⁷, que pertence à mesma família da Noite, nas explicações de Weinrich (2001).

Antes de dormir, já no segundo verso, esse sujeito quer brincar na chuva e se deitar na enxurrada. No terceiro, a escolha da linguagem utilizada abre espaço para um confronto entre a gramática normativa e a fala coloquial, optando o sujeito lírico por esta última, tanto no momento de conversar, “sastifeito”, quanto no de escrever, “êzito” isso sem que ninguém o corrija. Isso se deve ao próprio ser criança, etapa em que ainda está aprendendo a escrever e a falar “corretamente”. O uso da linguagem coloquial na produção poética faz parte do repertório de poetas do Modernismo brasileiro, tais como Mário de Andrade, Drummond, Manuel Bandeira e até mesmo nos pós-modernos, como Manoel de Barros. Em seu poema, Correa (2017) retoma escolhas linguísticas de escritores que já vinham sendo utilizadas antes dele. Essa desobediência às regras oscila entre a consciência do código linguístico por parte do sujeito lírico e a retomada de estéticas como as do movimento Modernista, por parte do próprio eu empírico. Isso reforça a perspectiva de T. S. Eliot (1989, p. 40) quando aborda a retomada das tradições literárias. Além disso, o escritor abole o uso de vírgulas no decorrer do poema, escolha estética iniciada com os Futuristas e que viria impactar a produção de diversos poetas.

⁷ As palavras memória e esquecimento, na língua grega antiga, são retomadas por Harald Weinrich (2001, p. 24) em seu livro *Lete: arte e crítica do esquecimento*, de acordo com o autor, nos gregos, *Letes* é uma divindade feminina que compõe um par com Mnemósine, deusa da memória e mãe das musas. Em sua abordagem, o autor expressa que com a teogonia, tendo como referência o aspecto genealógico, Lete vem da família da Noite, do grego *Nyx*, *Nox* em latim e da Discórdia, sua mãe, do grego *Eris*. O esquecimento, dessa forma, funde-se ao elemento líquido: “Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são liquidados” (WEINRICH, 2001, p. 24). Na visão dos antigos, as almas que bebem das águas do rio Lete se esquecem de sua existência anterior e renascem em um novo corpo.

Do quarto ao verso doze, as imagens expressadas serão as de brincadeiras e travessuras: soltar pipa com uma lanterna na rabiola, devaneio do sujeito lírico, pois pela racionalidade, a leveza da pipa não sustentaria a lanterna. Porém, o sentido criado por esse paradoxo é encantador: em meio à sensibilidade, à fragilidade, a imaginação alça voo, uma pipa-imaginação. É a *imaginatio* de Assmann (2011) e o devanear, que para Bachelard (1978) é a instância psíquica que se confunde com o sonho. O sonhar do sujeito lírico do poema de Correa (2017) é um sonhar acordado. Segundo Bachelard (1988, p. 99), ao tratar do papel do devaneio enquanto liberdade, expressa:

Como não falar de beleza psicológica diante de um acontecimento sedutor da nossa vida íntima? Essa beleza está em nós, no fundo de nossa memória. Ela é a beleza de um impulso que nos reanima, que põe em nós o dinamismo de uma beleza de vida. Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Aprender essa liberdade quando ela intervém num devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres.

E é esse sentido de abertura ao passado e de liberdade que o excerto do verso quarto ao doze trará. Sabendo-se que o presente impossibilita o retorno, assim como no poema *Versos à infância*, a temporalidade, pelo viés do passado, possibilitará esse reviver, essa sensação de liberdade que apenas a lembrança pode conceder. Pode-se pensar em liberdade, no que diz respeito à vivência do sujeito, quando o devaneio vem à tona e invade o seu psicológico. Ainda na visão de Bachelard (1988, p. 102 - 103):

é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. E aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade.

O sujeito segue com os seus desejos, quer comer farinha com açúcar, quer passar lama no rosto, evidenciando suas diversas travessuras. Almeja, no sétimo verso, cometer travessuras tais como as de atear plástico derretido no formigueiro. No oitavo verso, se lembra da mãe como aquela que cata de seus cabelos os piolhos e as lêndeas, e em troca, aqui infere-se, tem os seus batons devorados por ele e os seus bobes quebrados. Infere-se que esses objetos sejam dela, pois é o espaço de proximidade que o sujeito expressa nessa sequência, o vínculo mãe e filho. Se há uma relação familiar, que pressupõe um *outro*, a teoria de Candau (2019) auxilia na interpretação da relação dialógica da formação da identidade.

Uma criança que ousa e experimenta ao apertar todos os botões da caneta, é curioso e quer descobrir os pequenos detalhes, não tendo medo, quer se aventurar. Compreende que adoecer lhe garantirá algo bom, como ganhar presentes. No verso treze, reafirma o que gostaria de fazer antes da chegada do sono. A segunda estrofe é marcada por uma nova sequência de travessuras as quais são almeçadas por ele antes de dormir: fazer bolhas de cuspe, prender o fôlego até ficar tonto, pressionar o olho até ficar tudo escuro, se esconder no alto de um pé de manga. Nesse caso, a escolha vocabular do poeta evidencia mais uma vez a sua liberdade criativa por intermédio do neologismo “grimpinha”, ou seja, na parte mais alta e frágil do pé de manga. Esconde-se e permanece calado, para que as pessoas o procurem. Quer pular de algum lugar, como se fosse um paraquedista, usando um “guarda-chuvão”. Faz do simples, motivos grandes. Sua imaginação fértil é capaz de devanear com a pipa, dar um novo sentido para o guarda-chuva, que aliás tem dono, o seu Nicésar, personagem que compõe o seu círculo de amizades. De farinha com açúcar, o sujeito lírico agora quer comer ração de cachorro, gosta de experimentar, e não teme. Candau (2019, p. 68) clarifica que “[t]odo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar a sua existência”. Durante o poema, o sujeito lírico vai revelando os nomes de várias pessoas que fizeram parte do seu círculo social.

São vários os espaços percorridos por ele, desde o exterior, no qual a chuva cai, até o interior, a sala de aula. Cabe ressaltar que em todos eles as suas travessuras se configuram em distintas formas. O impacto do “bilau” desenhado na lousa por ele assume o tom de “protesto” contra a aula.

O verso vinte e um expressa a percepção da própria sexualidade do sujeito lírico. O órgão íntimo é um símbolo que representa, indica e mexe com as emoções, usando as conclusões de Marshal Urban, ao ser citado por Paz (1982). É utilizado para impactar uma aula considerada por ele como chata. A adolescência é um período de descoberta de si, do corpo, da sexualidade, do mundo, e esse sujeito transita por essas instâncias.

No verso vinte e dois, o sujeito lírico segue expressando os seus desejos, quer “beijar Silvinha no rosto e Sandrinha na boca”. Ao se relacionar com as duas ao mesmo tempo, ele trai Silvinha, pois é um beijo intencional, não de amizade, por mais que seja no rosto, há uma malícia e um desejo maior quando ele beija Sandrinha na boca. O pênis no quadro, o beijo no rosto, na boca, o relacionamento com as duas adolescentes faz com que esse sujeito tenha um posicionamento no mundo, evidenciando traços de como a sua identidade se forma desde cedo. Os fragmentos das lembranças, como se manifestou Assmann (2011) irão colaborar na construção do *self*, que nesse caso é o do sujeito lírico.

O verso vinte e três retoma as brincadeiras: pular fogueira e depois mijar na cama, ele crê no dito popular. Ao mesmo tempo em que mantém relações amorosas, ainda mijar na cama, brinca feito uma criança, é uma fase de transição. Quer apertar campainha e sair correndo, soltar bombinha no tijolo, jogar *Street Fighter* – jogo criado pela indústria japonesa, no qual personagens lutam, estimulando o espírito de competitividade. Não poupa nem as formigas e muito menos os besouros, amarrando-os. Extravasa em suas experimentações, pega o maçarico e quer ver o resultado do contato entre o fogo e a água. Aspira a liberdade em todos os sentidos, nos relacionamentos, nos experimentos, nas vivências. Quer chupar manga, e não uma qualquer, mas a abacaxi, a de seu gosto.

No verso trinta, o lugar no qual fala o sujeito lírico, marca o seu espaço de vivência e do próprio poeta, ao não negar as suas origens “me perder pelas ruas cascalhadas de Itauçu”. Nascido e criado em Itauçu, estado de Goiás, Correa (2017) insere as ruas cascalhadas de sua cidade em seus versos, fazendo daquilo que pertence ao seu eu empírico, morada para o seu sujeito lírico. Essa relação de lugar de vivência resgata as assertivas de Combe (2010, p. 128): “Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe”. Esse autor completa a sua discussão afirmando que o sujeito lírico se constitui a partir do texto e no texto. Além disso, traz uma visão sobre a relação de extratos autobiográficos do autor em relação à vida do sujeito lírico. O estudioso chega à conclusão de que o vínculo entre ambos se dá a partir das mesmas possibilidades do vivido: a dor, o amor, as paixões, o medo, os desejos, a possibilidade de recordar e de querer reviver.

A terceira estrofe apresenta novas artimanhas. Já no verso trinta e um, ele não medirá consequências, acha comum pegar bicho-de-pé – um inseto que penetra na pele, podendo até causar sérios problemas de saúde. É observador e quer repetir ações, provavelmente a de seu amigo Lenilton, outro membro do seu grupo de amigos. No decorrer do poema, vai deixando evidências dos seus laços familiares: a presença da mãe, do irmão no verso trinta e três, quando deseja dar um nó falso na rede para que ele caia. Em relação ao aproveitamento do material épico na descrição de imagens poéticas do poema de Bandeira, *A festa interrompida*, e que dialogam com a proposta de Correa (2017), Arrigucci Jr. (2009, p. 205) explica que

são poemas intimamente dependentes da memória épica, a faculdade mestra do narrador, e ao mesmo tempo muitas vezes visuais, evocando, com efeitos plásticos marcantes, eventos e figuras humanas, e tendendo à configuração pictórica ou à imitação da visualidade própria da pintura, como se contassem uma história, de teor profundamente subjetivo, por meio de quadros imagéticos. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 205)

Essas personagens comparecem na produção de Hailton, as lembranças do sujeito na infância e na adolescência se parecem com quadros imagéticos, com pinturas abstratas contornadas por nuances reais, as da vida do sujeito.

Agindo pelas agitações instantâneas, no verso trinta e quatro, quer ficar ligando e desligando a luz, sem se importar com o que aquilo poderá provocar. No verso trinta e cinco, o devaneio atuará por meio de um desejo surreal: colocar asas de pardal em um sapo. Não há barreiras para a elasticidade da memória, para os devaneios, e as lembranças daquilo que aconteceu, agora retomadas, entrelaçando-se aos desejos e às inventividades. A força da *recollection* da qual fala Assmann (2011) atua na subjetividade lírica do poema ao associar a recordação, a imaginação poética, à criatividade na edificação do Eu.

No verso trinta e seis, a enunciação lírica se debruça novamente na natureza. Seu espírito de ousadia o faz querer pular do local mais alto do “poço”, neologismo usado para nomear parte de um rio que geograficamente atravessa Itauçu e que no poema recebe uma dimensão universal ao se relacionar a qualquer poço d’água, aplicando a transcendência exposta por Combe (2010) em sua *Referência desdobrada*. O verso trinta e sete apresenta anseio desse sujeito lírico em adquirir um tênis de marca, no caso Bamba, cor azul, igual ao do namorado de sua irmã. Novamente, a presença de mais membros da família reforça a coletividade da memória. Pela vontade de ter esse estilo de tênis, depreende-se parte de sua identidade desvelada a partir dos componentes da vestimenta. O pertencimento ao grupo reforça a sua singularidade, tornando-o diferente dos demais familiares. Esse verso revela, também, os entes de sua família, agora, a irmã e o cunhado. O sujeito lírico do poema está inserido em um contexto familiar e social. De acordo com Ecléa Bosi (2015, p. 425) em *Memória e sociedade*,

a comunidade diferencia o indivíduo, nenhuma comunidade consegue como a família valorizar tanto a diferença de pessoa a pessoa. Examinamos criticamente, longamente, nossos parentes. Vai-se formando de cada um, em nós, uma imagem complexa e rica de nuances, capaz de abranger mudanças de comportamento que parecem inexplicáveis aos de fora. [...] Temos de um parente a imagem prescrita pela sociedade com seus respectivos papéis: o irmão, a mãe, o pai, com regras de desempenho que devem ser seguidas. E outra imagem mais espontânea e sensível, sempre em reconstrução. Não é raro que as duas concepções se confrontem e uma faça ver deficiências da outra. A imagem social já fixada pode ser minada pela escavação de uma experiência pessoal mais rica e profunda. Os parentes se afastando e morrendo, as testemunhas desaparecendo, a imagem empalidece, as lacunas crescem. Em cada fase da vida vão se alterando de leve os traços do parente em nossa lembrança.

As relações com as quais o sujeito lírico do poema estabeleceu com o passado ficaram guardadas em sua memória que agora no presente é reativada e trazida à consciência por meio das imagens-lembranças. São os quadros sociais da memória do sujeito, usando a perspectiva de Halbwachs (2006). O verso trinta e oito retoma a maneira como esse adolescente lida com

as outras adolescentes. Dessa vez, escolhe a menina mais bonita da escola, conforme a sua percepção, para estalar o seu sutiã. Esse sujeito quer, no verso trinta e nove, cortar o pé de amora de onde saem as varas utilizadas, supostamente pela mãe, que lhe bate: “as varas doídas”, exprime ele. O verso quarenta expressa a ebulição dos instintos sexuais, pois quer ver revista pornográfica de mulher à vontade. No decorrer do poema, resquícios de sua identidade vão sendo revelados por meio de suas lembranças e de seus desejos. No caso desse verso, um desses resquícios é a sexualidade. O verso quarenta e um está isolado, “quero” é o verbo que conduz as vontades do sujeito no decorrer do poema. E assim isolado, o querer é para ele, a satisfação de suas próprias aspirações.

A quarta estrofe expressa, por meio do ritmo, a passagem do tempo, como se o sujeito lírico caminhasse vagarosamente. Percebe-se isso na sonoridade rítmica provocada pelo intercalar fonético das rimas da sequência “nas *passadas/ lerdas/ de um passado/ não/ passadiço*”. Acerca desses efeitos sonoros na poesia, Bosi (1977, p. 33) explica que “[a] expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste”. A escolha vocabular feita pelo poeta, vista nas iniciais de *passadas / passado / passadiço* denotam a plosividade da letra *p*, que nada mais é do que os passos dados.

O passado, dentro dele, segue vagaroso, pois é lembrado pelo sujeito lírico lentamente, tentando retomar uma série de eventos. Para Candau (2019, p. 59) “Somente Mnemosyne, divindade da memória, permite unir aquilo que fomos ao que somos e ao que seremos”. O tempo corre, deslizando nos labirintos guardados, atravessando as recordações e moldando a identidade. Se em Santo Agostinho (2019), o palácio da memória abriga os quartos-memorialísticos, no verso quarenta e três de Correa (2017), “corre o tempo desliza em labirintos guardados”, o labirinto será a metáfora para os caminhos percorridos pelas lembranças no campo da memória. Labirintos esses com passagens que ora permitem às lembranças chegarem à margem da consciência ora as bloqueiam, pois no verso quarenta e quatro o sujeito lírico assim se expressa: “e traz consigo o que ainda consigo lembrar” (CORREA, 2017, p. 18). O advérbio de tempo “ainda”, reforça a quantidade de coisas que ele consegue se lembrar, manifestando que algumas coisas estão ocultas em sua memória ou até mesmo esquecidas. Conforme palavras de Yamamoto (2016, p. 94), “a memória utiliza ou metáforas ou analogias ou verossimilhanças (daí seu aspecto cultural, aprendido) para dar corpo às ideias originais”.

Essas metáforas para a memória estão embutidas no poema na imagem representada pelo labirinto. A quinta estrofe, marcada pelo verso quarenta e cinco, é um questionamento apresentado ritmicamente. “o dia cumprido foi cumprido?”. Ou, tudo aquilo que foi almejado,

foi colocado em prática? Novamente cumprido rima com cumprido, há uma escolha minimamente pensada para o poema. Pensando-se no passado não passado e no dia cumprido cumprido, tem-se o que explica Bosi (1977, p. 59) ao falar que “a dinâmica do ritmo qualifica-se não só com os adjetivos forte/fraco, mas também com os adjetivos lento/rápido”. O tempo exterior à consciência do sujeito segue a ordem dos eventos da natureza – o anoitecer inevitável –, que o sujeito sabe que chegará, trazendo consigo o sono, impedindo-o de recordar. Segundo Bachelard (1978, p. 234), “[g]ostaríamos, além das lembranças esmiuçadas, de reviver nossas impressões apagadas e os sonhos que nos faziam crer na felicidade”. No entanto, o sujeito lírico gostaria de reviver os instantes da infância e da adolescência. Mas a força do Sono da mitologia grega o impedirá e consecutivamente a morte.

Findando o poema, a alta e dura noite, a qual é incontrolável, ameaça o sujeito lírico, ele pode até ter o poder de trazer algumas lembranças do passado e controlá-las, mas o tempo exterior à sua consciência, camuflado no sol que se põe, no canto das cigarras anunciando o fim do dia, nos pássaros que já se aninham nas árvores, isso ele não pode conter. No que concerne a esse tipo de tempo, o da natureza, visto também no poema passado, evoca-se Verges (2014, p. 254) quando afirma que “a compreensão temporal da natureza, pelo viés da sociedade, se dá através do trabalho, sendo que a natureza se modifica ao mesmo tempo em que modifica o homem numa simbiose, ou seja, no relacionamento metabólico”. O advérbio de tempo “antes” marca a luta do sujeito lírico contra a passagem desse tempo, dessa virada de dia. Dia escolhido por ele para a realização de todas as suas vontades. No quinquagésimo primeiro e segundo versos, antes da bacia se encher e da janta ser posta, marcas de sua rotina, as quais identificam o final do dia, ele queria fazer tudo o que reconstruiu em sua memória. E enquanto não chega a hora de dormir, o sujeito lírico gostaria, em um único dia, de fazer tudo aquilo que ele um dia fez, ou tentou fazer.

Por meio das lembranças do sujeito lírico do poema de Correa (2017), pôde-se traçar algumas características de sua identidade e de seus espaços de vivências: sua sexualidade, sua relação com o contexto familiar, o ambiente escolar, os amigos, os relacionamentos amorosos, as fantasias mais profundas. As lembranças do passado, estabelecendo uma atuação no presente revelam o “ser sido”. Asas de pardal no sapo, lanterna na rabiola da pipa. A realidade do próprio sujeito lírico misturada nas lembranças e nos devaneios contribui para o entendimento de um sujeito em transição. Dentro do sujeito adulto vive uma criança, um adolescente, e dentro destes, a partir de suas recordações, uma tensão entre mijar na cama e ver revista de mulher pelada. É a descoberta de si, do mundo, do entendimento dos laços afetivos que compõem o cenário no qual ele vive. A noite no poema também pode ser compreendida como a velhice que caminha

para a morte, sofrendo a interferência do tempo do mundo na própria memória que abala a identidade e a consciência do ser no espaço.

A caminhada para a morte, é intensificada, também, em outro poema, em *Efemeridade*. O sujeito lírico desse poema passa no tempo e é arrastado por ele. Efêmero é tudo aquilo que é transitório. O poema é um prenúncio de morte, é a confirmação da mortalidade do sujeito lírico que se aproxima a cada passo que ele dá. Veja a seguir a construção poética:

EFEMERIDADE

1. Sou eu passando,
 2. Alimentando o caminho com os pés
 3. Ou dando-lhes o alimento do caminho.
 4. Ah, acho que tanto faz.

 5. Sou eu em movimento.
 6. Vez em quando vou,
 7. Vez em quando venho.
 8. Bom é não parar.
 9. E quando paro,
 10. É para me lembrar do rumo,
 11. Ou tentar esquecê-lo

 12. Eu passando,
 13. O tempo me arrastando,
 14. A vida acabando...
 15. Sou
 16. Eu
 17. Passando:
 18. O sussurro do fim
 19. É um sim assoviado fininho.
- (CORREA, 2017, p. 73)

No primeiro verso, o sujeito lírico expressa a sua passagem: “Sou eu passando”. O segundo verso vem como complemento do corpo que se movimenta no espaço⁸ e deixa as suas

⁸No artigo *A Evolução das concepções sobre Força e Movimento*, Arden Zylberstajn (2020, p. 1 - 5) explica que “toda nossa experiência cotidiana parece mostrar que um movimento só pode subsistir sob a ação de uma força”. Historicamente, as discussões sobre as relações entre força e movimento provocaram diversas controvérsias. Aristóteles (384 - 322 A.C.), na Antiguidade, postulou as bases para que se pudesse compreender o movimento, ou, a mudança de posição dos corpos no espaço. Para ele, era impossível que pudesse existir qualquer movimento sem a aplicação necessária de uma força. Na sua concepção, existiam dois movimentos, o *natural* e o *violento*. O primeiro corresponderia à procura do corpo pelo seu espaço de origem, e o segundo necessitaria de uma força estimuladora para retornar ao seu local de origem. O corpo pararia, caso essa força deixasse de impulsioná-lo. Segundo Zylberstajn (2020, p. 10 - 15), na visão de Copérnico, em *As Revoluções das Orbes Celestes de Copérnico*, de 1543, os corpos na superfície terrestre acompanhavam o seu movimento. Para ele, também, a Terra girava em torno do Sol, essa teoria foi chamada de *heliocêntrica*. Já Galileu Galilei (1564 - 1642) acreditava que o objeto em movimento, recebendo uma força, apenas pararia caso houvesse a ação de uma força externa, como o atrito. Caso o atrito fosse eliminado, o corpo continuaria em uma ação constante, sem a necessidade de que uma força pudesse agir sobre ele. Além disso, as forças para o físico estariam relacionadas à variação da força. René Descartes (1596 - 1650) sistematizou a concepção inercial do movimento, em *Princípios de Filosofia*, de 1644, em suas Leis da Natureza dizia que na primeira lei, qualquer coisa em movimento continua sempre a se mover; e

marcas no chão em que pisa: “Alimentando o caminho com os pés”. A estrada percorrida é alimentada pelas pegadas; ao contrário do terceiro verso, que recebe o alimento: “Ou dando-lhes o alimento do caminho”. Há uma metáfora por meio da palavra *alimento*, que é a do vigor para o percurso e a aquisição de experiências. O quarto verso expõe o desabafo do sujeito em não se importar com a inversão de possibilidades entre as potencialidades da força que o impulsiona a caminhar: o alimento do caminho. Ele expressa: “Ah, acho que tanto faz”.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico se manifesta novamente afirmando estar em movimento: “Sou eu em movimento”. O sexto e sétimo versos são demarcadores temporais, isso pode ser percebido na construção “*Ve*z em quando vou, / *Ve*z em quando venho” (CORREA, 2017, p. 73). Aqui, o tempo está relacionado ao movimento do corpo. Formalmente, as palavras *vez / vou* e *vez / venho*, iniciada por um “v” fricativo sonoro, criam foneticamente o som de um vento, como elemento efêmero, típico do sujeito lírico. Segundo Bosi (1977, p. 41), “[o] som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado”. Não há uma marcação certa de tempo, o sujeito lírico não expressa qual o mês, o dia, ou quantos anos. Essa é uma marca preponderante nas produções de Correa (2017), sabe-se que há tempo, mas não um específico; com exceção do poema *Sobre a coisa toda*, por meio do verso “Século vinte e um, de fossas enfeitadas” (CORREA, 2017, p. 94). Outro aspecto fonético é o do assovio da morte, presente nas letras “s”, uma fricativa sonora alveolar: “Sou / passando / sussurro / sim / assoviado”. Ele enuncia que o importante é não parar, a vida não permite isso. Em constante movimento, apenas para quando quer se lembrar da direção ou então tentar se esquecer.

Comte-Sponville (2016, p. 33) afirma que a consciência que absorve a temporalidade passa como tudo, e é por isso que é temporal. Porém, não é uma relação pacífica, a consciência a nega e resiste ao movimento que a leva. E isso é o que faz com que ela seja temporalizante sem deixar de ser temporal. A temporalidade existe em nós e nós existimos no tempo. A pausa que o sujeito lírico faz no nono verso “E quando paro” permite a reflexão desempenhada por sua consciência. Há uma oposição aqui entre o movimento e a reflexão. Se ele está em ação, não consegue buscar em sua memória o trajeto, seja para segui-lo ou abandoná-lo. Ele precisa da pausa, mas não por muito tempo, sabe que deverá continuar no rumo. Comte-Sponville

na segunda, esclarecia que todo movimento por si só é retilíneo. Descartes acreditava que Deus teria concedido à matéria um movimento indestrutível e eterno, porém, as suas ideias teológicas não conseguiram explicar o movimento planetário. Será em *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, ou também conhecida como *Principia*, com Isaac Newton, de 1687, que o conceito de inércia será melhor inserido na discussão sobre força e movimento. Sua primeira lei, a do *Princípio da Inércia*, assevera que um corpo em repouso permanece em repouso e um corpo em movimento continua em movimento; a segunda lei, a do *Princípio fundamental da dinâmica*, esclarece que corpos de massas diferentes, ao receberem a mesma força, não produzirão a mesma aceleração; a terceira *Lei de Newton*, a da ação e reação, expõe que as forças atuam em pares, isto é, para cada ação há uma reação.

(2016, p. 99) evidencia que a imobilidade e o próprio movimento dos corpos, sem o tempo, é impossível. Se o tempo parasse não haveria mais movimento, nem imobilidade, não haveria nada. O rumo aponta para onde se quer chegar, e há um estado de desinteresse por parte dele, que ao refletir sobre o alimento na primeira estrofe, chega à conclusão de que tanto faz. Na segunda estrofe, saber ou não a direção certa também parece não ter muita importância.

Ao explicar o movimento, Comte-Sponville (2016, p. 125-127) menciona que ele não seria a passagem da potência ao ato, mas é o ato inteiramente que delimita o tempo, ou seja, a relação tempo e movimento, já que o ato é sair da passividade, e é isso o que o sujeito lírico do poema faz, movimenta-se e apenas deixa de fazê-lo para a ativação de uma consciência reflexiva, no entanto continua caminhando. A vontade não é a ação em potência, mas a potência de querer, de agir. Se só há vontade, mas ela não é colocada em prática, ela permanece apenas no campo de uma virtualidade, nos desejos da consciência. Ser é um ato. Para o materialismo, ser, seria a matéria, a força atual, a potência em ato. O autor nota que para os gregos, potência em ato era *energeia*. Para um materialista contemporâneo, explica o filósofo, que teria lido Aristóteles, a matéria é potência, *dunamis*, a matéria é ato, *energeia*.

O teórico chama a atenção para a distinção entre o conceito de matéria para um físico e para um filósofo. Segundo ele (2016, p. 127), para a física, toda matéria é energia, mas nem toda energia é matéria. Para a filosofia, a energia é tão material quanto o resto, é sem espírito, e existe independentemente de qualquer espírito. O conceito de energia adotado na discussão, clarifica Comte-Sponville (2016, p. 128), graças à física contemporânea, contribuiu no entendimento de que ela se conserva, permanecendo uma substância, se transformando e agindo, deixando de ser inerte. Não refutando o materialismo, desde Aristóteles, reforça o autor, a matéria era vista como indeterminada, passiva e dotada de potencialidade. No entanto, indaga: como o mármore conseguiria fazer uma estátua? É preciso que haja um *Primeiro Motor* ou um *Ato puro*, que é Deus. A matéria, desde Descartes, era pura figura e pura inércia. Como explicar o movimento e a vida? Seria necessária uma intervenção externa, e que não seria material. Descartes, segundo Comte-Sponville (2016, p. 128), chama essa força de Deus. Já que a matéria é energia, o materialismo não poderia mais fundar o mundo em um ser inerte ou apenas em potência, o que tornaria a sua história e a própria história ininteligível, pois precisaria existir uma força criadora. A energia e a história bastariam, uma vez que só existem no presente, potência (*dunamis*) e o ato (*energeia*) bastam. Se tudo é presente, potência e ato se coincidem.

Conforme Comte-Sponville (2016, p. 80), é por absorver o passado que a consciência acredita resistir ao tempo, superá-lo e transcendê-lo. A consciência faz parte do presente e a memória integra o devir. A memória passa, o eu passa, menos o presente. O tempo permanece

e o eu vai. O sujeito lírico, ao buscar por um rumo, ou tentar esquecê-lo, permite que a sua própria consciência o impulsione, daí a importância dela enquanto uma das forças motivadoras do seu caminhar. A existência do ser importa, pois sem ele não há o devir. Segundo Comte-Sponville (2016, p. 22), sem tempo não há mudança. Esses dois aspectos negariam o niilismo ontológico e cronológico. O tempo não se limita a passar, ele foge, é inapreensível, mas sempre permanece. Como o tempo não poderia existir se ele resiste a tudo? Como não poderia existir ele que tudo contém? Além disso, ser é ser no tempo, o tempo tem de ser. O tempo contém, envolve e carrega tudo. Tudo o que acontece é no tempo, e nada pode ser nem devir sem ele. Ele seria a condição do real.

O sujeito lírico, na terceira estrofe, “Eu passando”, ao expressar que está passando, intensifica o seu ato de movimentar. A passagem denota o transitório. O tempo passa por ele, não de modo tranquilo, mas arrastando-o, há uma violência contra o seu corpo que o leva à morte. No seu capítulo intitulado *A consagração do instante*, Octávio Paz (1982, p. 69) explana que o tempo não está fora dos indivíduos, muito menos é aquilo que passa em seus olhos, tais como os ponteiros do relógio. São os próprios sujeitos o tempo, e não são os anos que passam, mas os próprios seres humanos. A direção do tempo é o próprio ser. O tempo é contínuo jorrar, perpétuo andar adiante e permanente transcender. A sua essência é o “mais” e a negação deste. É capaz de se destruir e de mudar assim que se destrói. O verso quatorze expressa bem isso, a vida que acaba é posta ao fim com as reticências: “O tempo me arrastando, / A vida acabando...”. O verso quinze, solitário, enaltece o ser, “Sou”, o verso dezesseis, o indivíduo, “Eu”, o eu que passa. O “ser sido”, individual, que ativa a sua consciência do passado, pois precisa se lembrar da direção, e da sua condição de efêmero perante o presente que passa. Se se dividir a palavra “Passando”, ter-se-á: pass-ando. Passividade em relação ao tempo que o arrasta e “ando” em direção a decisão da reflexão e do percurso da vida que leva ao fim. E esse fim é marcado pelo assovio fino, como uma canção de ninar, que ao invés de um breve adormecimento, conduz à morte.

Na finalização desse desfecho da própria natureza humana, o poema *Decrepitude* expressa o fim da vida e mais do que isso, as conclusões a que chegam o sujeito lírico perante tudo aquilo que a vida exige em sua caminhada. Independentemente de quem seja, homem ou mulher, ninguém conseguirá escapar de sua própria finitude. Ele tem a consciência de que irá morrer, de sua não-eternidade. Abaixo segue o poema:

DECREPITUDE

1. Com o passar do tempo,

2. Com as auroras rompidas,
 3. Nas curvas leais do tempo,
 4. Não importará tanto a afinação do canto,
 5. Muito mais o que diz a letra.
 6. Não interessará saber o pincel usado na pintura
 7. Ou as técnicas de mistura de tintas,
 8. E sim o que está detrás da paisagem representada.
 9. Nem vogará a disposição dos pratos sobre a mesa,
 10. Tampouco o lençol bonito cobrindo a cama manca.
 11. Não virá ao caso os espartilhos de rendas finas.
 12. Desinteressará os cílios postiços do mesmo modo.
 13. O terno de brim, o chapéu pendido,
 14. Nada disso será decisivo ante os olhos velhos.
 15. Nenhuma nuance vernizada pesará para si,
 16. Porque no toque profundo do âmago, asperezas,
 17. Só inutilidades, coisas vencidas, postas de lado,
 18. E no paladar o ressaibo sintético de química.
 19. Nisso, buscar-se-á tocar a terra, sentir seu cheiro,
 20. Caminhar sobre ela, quem sabe comê-la,
 21. Talvez se preparando para dela fazer parte.
- (CORREA, 2017, p. 59)

O poema, após trazer o processo de envelhecimento em seu título, realça no primeiro verso a ação do tempo na vida do sujeito lírico. Com a sua passagem, com as auroras rompidas, ou seja, após o amanhecer, a juventude sendo deixada para trás, o tempo com sua lealdade trará a velhice sem qualquer hesitação ou nada que o impeça, é a atuação de Chronos que destruirá de qualquer forma o ser. Na mitologia grega, segundo Georges Hacquard (1996, p. 60) em seu *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, a aurora era representada por

Eos, filha dos Titãs Hipérion e Teia, é a deusa da aurora (a palavra latina aurora vem do grego auôs, que é uma outra forma de éôs). Ela é irmã de Hélio, o Sol, e de Selene, a Lua. Eos desposou o vento do crepúsculo, Astreu, filho do Titã Crio, e deu à luz os ventos Bóreas, Noto e Zéfiro assim como os astros Fósforo, a estreia da manhã (literalmente: o portador do archote; igualmente chamado Eósforo) e Héspero, a estreia da tarde. Todas as manhãs, antes da alvorada, Eos abandonava o leito de seu marido, a fim de se elevar no horizonte e anunciar a vinda do astro do dia, seu irmão. Encontramo-la sentada num carro de luz, puxado por cavalos de ouro ou montada sobre um cavalo (Pégaso), agitando uma tocha acesa ou ainda voando no horizonte com as suas próprias asas, e espalhando o orvalho nos campos.

Quando as auroras do poema de Correa (2017) são rompidas, o Sol que assume e encaminha para o poente a juventude que se tornará velhice, ocupa o seu posto. O trabalho técnico para o aprimoramento da voz no momento do cântico não importará mais com a chegada da velhice, nem tampouco a letra. Se uma vida toda foi construída mediante as aprendizagens, representadas pela aquisição do conhecimento, pela afinação do canto, pelo tipo de pincel usado na pintura, além das técnicas de misturas de tintas, a chegada da velhice no poema requererá um olhar para além da aprendizagem técnica, carecerá de uma introspecção na busca daquilo que possa ter passado despercebido aos olhos. Ao tratar da velhice na sociedade industrial, Bosi

(2015, p. 77-78) argumenta que além de um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social. A sociedade industrial trata mal a velhice. As mudanças históricas, à medida que rompem no passar do tempo, intensificam e absorvem as divisões de classes, fortalecendo o rompimento do homem com o próprio homem e deste com a própria natureza. O sentimento de continuidade seria retirado do trabalho. Se o velho já não consegue produzir, não possui qualquer importância. A sociedade rejeita o velho e destrói hoje tudo aquilo que ele construiu um dia.

Se nos afazeres técnicos e na execução do fazer artístico do poema, o processo de construção do conhecimento já não importa tanto, nos nono e décimo versos, “Nem vogará a disposição dos pratos sobre a mesa, / Tampouco o lençol bonito cobrindo a cama manca”, o que não interessarão serão a organização da casa, o cuidado ao dispor os pratos, o primor em arrumar a cama colocando um lençol para disfarçar a perna manca, ou a ocultação de problemas, mascarando-os com aquilo que é considerado belo: o lençol. Tudo isso não valerá. Chega um tempo em que não importa mais aprender, ou disfarçar, ou se ludibriar com o canto, com a pintura para não se entregar às vicissitudes da vida, pois ela chegará ao fim e ao ponto culminante de encará-la como é. No poema, ela é representada pelo esforço humano nas rotinas diárias do trabalho, pela visão aparente de si ao usar um espartilho de tecido fino que realça o corpo, pelo terno de brim e pelo chapéu pendido. No seu livro *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1997, p. 46 - 51) explica que o observador, ao contemplar alguém que esteja a sua frente, seus horizontes não se coincidirão, por mais próximos que eles estiverem. O observador, poderá, em diversos instantes, saber mais sobre o observado do que ele mesmo. Isso porque ele não consegue ver a própria cabeça, sua expressão facial, bem como o mundo que está por detrás dele. Nesse sentido, a identificação com o outro, segundo o teórico, é fundamental. Ver, por meio dos olhos do outro, o mundo. Por meio dos seus sistemas de valores, projetando ao mundo o seu tom emotivo-volitivo em um tom bastante empático. A expressividade do corpo também é vivenciadas internamente e é a partir de fragmentos da realidade, que, conectados à percepção, a exterioridade do corpo será absorvida. Essa observação é notada no poema quando o sujeito lírico descreve as vestimentas de um outro corpo, o espartilho, os cílios, o chapéu, entre outros elementos.

O verso quatorze, “Nada disso será decisivo ante os olhos velhos”, usa do órgão perceptivo visual para confirmar que as vaidades e todo o esforço feito pelos seres humanos não terão o mesmo efeito com a chegada da velhice. A nuance vernizada dos versos quinze, dezesseis e dezessete é a aparência exterior que não pesará, ou alterará nos impactos provocados pelo interior, nas asperezas do íntimo do sujeito. O verniz não funcionará para ocultar tantas

feridas internas. Para Bakhtin (1997, p. 81), “[p]erceber esteticamente o corpo significa vivenciar os estados interiores do corpo e da alma a partir de uma expressividade exterior”. O verso dezoito apresenta o sabor químico da morte. Comte-Sponville (2017, p. 80-87) esclarece que os sujeitos são contemporâneos ao eterno, mas não para sempre. Isso porque, se para Santo Agostinho (2007), a eternidade é o eterno presente de Deus, sem sucessão, para Comte-Sponville (2016) é possível pensar em uma eternidade da própria natureza. Não é o presente que passa nos indivíduos, relata este autor, mas são eles que passam no tempo, como em *Efemeridade*. O passado e o futuro são como sombras projetadas do verdadeiro ou do imaginário em um presente do pensamento ou do desejo. O que Comte-Sponville (2016, p. 83-87) entende por eternidade não é um tempo que dura para sempre, mas o sempre presente da duração, não uma infinidade em potência, mas a perenidade em ato. Os sujeitos não seriam eternos porque duram para sempre, e sim porque nunca deixam o presente, são aqui e agora contemporâneos do eterno. Isso não seria viver em uma intemporalidade, viver no presente não é impedir ninguém de envelhecer e nem de se lembrar. No poema *Decrepitude* isso fica bastante claro, pois o sujeito lírico sabe que irá morrer e que se preparará para a morte mediante a entrega do corpo a terra.

Do verso dezenove ao vinte e um, “Nisso, buscar-se-á tocar a terra, sentir seu cheiro, / Caminhar sobre ela, quem sabe comê-la, / Talvez se preparando para dela fazer parte”, a aproximação do sujeito em relação à terra, expressa a sua última etapa. Os versos desvelam que a voz lírica prepara o seu próprio túmulo. Ao estimular o paladar, o olfato e o tato, provando da terra, a enunciação poética retoma para si a concepção bíblica de que “[n]o suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 19).

Esse último poema analisado mostra que a morte integra a vida dos seres. Do poema *Gestação* à *Decrepitude*, viu-se como o tempo corrói a existência humana, forçando-o a se debater contra a sua própria existência para que sobreviva. Mas o fechamento do ciclo vital é interruptivo. Não se pode parar e nem controlar o tempo. Retomando Comte-Sponville (2016, p. 141), não é porque existe tempo que o ser continua e se modifica, mas sim porque o ser muda e prossegue que há tempo. Além disso, no ato da mudança, ativando a sua consciência, modelará a sua identidade, a sua singularidade, a sua subjetividade. O ser, ou o sujeito lírico dos poemas, continuam e mudam, é isso que se chama de tempo. O tempo é a presença do ser, do sujeito lírico, na proporção em que muda, já o presente é o ser do tempo ao permanecer. Somente muda o que é, apenas permanece o que muda. Ser e devir, no presente, são um: o próprio presente. É a realidade, visto que não há nada além dela. A *ousia* (o ser) e a *parousia*

(presença) se incorporam à realidade, ao universo, à natureza, que contém e impulsiona os sujeitos. Ser é mudar, durar e devir, é não ser mais, se desgastar e também morrer.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção literária nos últimos anos vem provocando uma alteração nos modos de pensar canonizados. A inserção de autores no cenário literário, oriundos de locais periféricos, vem fazendo com que críticos literários repensem a qualidade estética elaboradas nesses espaços e por essas pessoas. Hailton Correa surge nessa cena criativa no interior do Estado de Goiás, região em que a produção literária vem deslanchando, após as dificuldades impostas por diversos fatores: políticos, geográficos e econômicos. Em meio às peripécias da vida, o autor traçou um percurso de escrita mobilizado pelo contato com as estéticas Românticas e Parnasianas, além das modernas, com as quais se deu o seu amadurecimento enquanto escritor ao receber a caixa com a produção de Drummond. Esse crescimento somente foi assimilado anos depois, quando o autor, já trazendo consigo todo o conhecimento acerca dos importantes autores da nossa literatura e também da estrangeira, pode, com o amparo das aulas na Universidade, lapidar ainda mais o seu, ou os seus estilos. A modificação estética da produção literária de Correa é totalmente perceptível na virada da adolescência para a fase adulta. Antes, o jovem rapaz construía os seus poemas com as rebuscadas palavras tão bem quistas pelos movimentos citados anteriormente. Já na juventude, as suas criações dialogam bastante com os modernos e com escritores de tendências contemporâneas. Sempre por um viés crítico, consegue tecer, usando os artifícios da linguagem, mundos que chamarão as atenções dos leitores para os modos de existências neles expressados.

A poesia da vida possibilita ao poeta criar o seu mundo. Um mundo que através do texto se materializa e pode ser comunicado, resguardado, servindo como testemunho de um sentimento maior que é o das agruras da existência dos seres humanos. O poema, esta junção de palavras tão anônimas, mas que ao se juntarem, se tornam tão familiares e que conjugam entre si as possibilidades da vida é a espada de luta do poeta Hailton Correa, que entoia um canto representativo daquilo e daqueles que vivem nos cantos do mundo. Servindo-se de jornais espalhados pelas casas que ajudava a construir, as palavras, com suas janelas e portas abertas, abriam-lhe a possibilidade de penetrar os esconderijos da alma humana. Pois elas, conjugadas em todo um lirismo, em uma imagem, em um espaço, em formas tão íntimas, concediam-lhe esse potencial criativo do seu cosmo poético.

Esse poeta contemporâneo, que contribui com a cena literária goiana, compõe para *Senda incomum* poemas que ultrapassam as fronteiras do regional. Em suas criações, há a presença de figuras e cenários interiores conjugados aos cosmopolitas, no entanto, sem se fixar neles, mas transcendendo-os. O mundo – lugar e palavra tão usados por ele –, é um dos

elementos que concedem o potencial de universalização de sua lírica. Do curral ao cerco, da enxada e da binga ao computador, o poeta consegue articular os dramas humanos. A sua *inflectopoética* expressa uma atmosfera contaminada pelas vicissitudes da vida. Sujeitos sem rostos, suicidas, perambulantes, cansados, machucados pelas lutas diárias, em relacionamentos conflituos. O livro contém poemas que exalam o *pathos* de uma sociedade podre, desmascarada por intermédio dos versos. Uma sociedade que festeja, que se enterra à medida em que se diverte. Repleta de fossas, esgotos, enxurradas, de lixos, de heranças malditas, de dor, de gritos, de larvas e de destroços, essas criações atestam o mal que assola a humanidade do século XXI.

Entre as inovações de suas produções, podem ser mencionadas o trato com a linguagem, quando o autor preserva e faz questão de inserir no seu vocabulário poético a linguagem coloquial tão presente nos meios interioranos, além desse aspecto, pode-se citar a criação de neologismos. É importante ressaltar que a concepção de inovação aqui dita, refere-se ao potencial do escritor em ressignificar as tendências já existentes e apreendidas por ele, mas que receberam, após as suas impressões, um estilo próprio. O autor, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição, constrói um universo seu. Recorrendo à linguagem e às imagens expressadas nos poemas – as da natureza e as da urbe –, elabora, nesse hibridismo de referências locais, populares e tecnológicas, a sua poética *trans-regiocosmopolita*. O escritor universaliza, quando, um elemento que parece pertencer a um *lócus* tão mínimo, o de suas raízes, dialoga com várias esferas da sociedade, trazendo reflexões, aconselhamentos, diretos ou indiretos, sobre os modos de permanência em estados que muitas vezes precisam de reviravolta, como é o caso das mazelas sociais que afetam o homem do campo e o da cidade.

E é com essas vozes líricas, que em suas singularidades compõem um todo social, que o poeta traz as vibrações que irradiam das disposições líricas, demonstrando uma esfera de marcas profundas, seja na pele ou na alma, dos indivíduos do século XXI, período histórico no qual se inscreve e produz. O *pathos* deles, os sujeitos líricos, são dilacerantes, pois, por mais que tragam os vieses de felicidade e resistência, eles ainda assim carecem desse outro lado, o do tédio, das sombras e do pútrido, como forma de expurgação e de regeneração de suas condições no mundo. *Senda incomum*, ao trazer esse percurso de sujeitos que perambulam pelos campos e pelas cidades demonstra como, independente da condição social, da pessoa, da postura que assume, sempre enfrentará os desafios da vida. Essa elevação espiritual que os sujeitos líricos passam por esse mundo de expiação colabora para um entendimento maior de quem eles são e para onde estão indo, se para uma caminhada de inevitabilidade da morte, ou da vida, que mesmo nas asperezas da consciência de finitude propõe instantes felizes, nem que sejam recordados.

O tempo rege a vida dos seres humanos, e como visto, é ele quem controla todas as atividades dos indivíduos. Desde a gestação de um bebê até a morte, é o tempo que concede as coordenadas para que os sujeitos se organizem na sociedade na qual estão inseridos. A memória, ou Mnemósine, enquanto campo de atuação das lembranças, será uma retenção de fragmentos passados que sempre auxiliam os sujeitos no presente. O tempo, sempre presente, como visto em Comte-Sponville (2016), reatualizará a cada dia não o mesmo presente, mas um presente diferente, visto que as ações praticadas pelos sujeitos são diferentes, e são elas que são absorvidas pela consciência que percebe o mundo. O tempo que possibilita ao sujeito semear, ver crescer, desabrochar e morrer. Dele, nada e nem ninguém poderá escapar. Coerente naquilo que se propõe, não possibilita, nos presentes que não retornam, a vivência daquilo que passou.

O passado pertence à temporalidade, a exposta por Santo Agostinho (2007), existente apenas para a alma. E esta é que dividirá a sua concepção temporal em três eixos, o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. O primeiro responsável pela formação daquilo que o sujeito é e de como ele se porta no mundo, que escolhe a sua maneira de vestir, e forma os seus círculos sociais a partir daquilo que sabe sobre o universo em que vive, como ilustrado por Candau (2019) e Assmann (2016). Após o ato perceptivo, a memória atuará na conservação do passado, que emergirá à consciência na organização que o próprio indivíduo fará quando necessitar; outrossim, ficarão submersas, flutuando no fluxo da memória até que algum lapso evidente possa servir para alguma atuação eficaz no mundo. Responsável também pela mobilidade no espaço, pois é capaz de oferecer ao corpo os comandos para que atue e, transforme e mude tudo ao seu redor, a memória é essa metáfora agostiniana do palácio, com seus compartimentos que se interagem nas trocas colaborativas de imagens que darão vazão à existência do ser. E este no devir constrói o seu cosmo, escreve a história de si e dos outros à medida em que se relaciona.

O mundo contemporâneo atesta uma nova maneira de lidar com o tempo, esse modo de se relacionar advém desde o século XIX, passando pelo XX quando a relação espaço e tempo passou a ser pensada conjuntamente, e, além disso, os aspectos psicológicos também se propagaram, tanto nos estudos psicanalíticos quanto nas próprias produções literárias. Poetas como Charles Baudelaire, que já manifestavam uma crítica em relação à ação destruidora do tempo advinda do capitalismo selvagem, o que impulsionava os trabalhadores aos comandos automáticos de produção, deixou uma herança aos poetas hodiernos, como é o caso de Hailton Correa, que absorvendo os sinais da realidade pós-moderna, leva adiante em sua expressão lírica o negativismo no que concerne ao tempo sempre presente, mas que ao mesmo traz uma positividade e uma liberdade quando o assunto é a temporalidade, desvelada nos interstícios da

memória. A lembrança, com os traços poéticos do devaneio, criará a percepção romântica de uma infância feliz e que poderá servir como um ponto terapêutico. Somente por meio da memória, os sujeitos líricos poderão reconstruir com os fragmentos do passado – os reais, os ficcionalizados pelo devaneio e pela imaginação –, uma imagem feliz, isso quando, no momento presente, eles estiverem cansados e entristecidos pelas vicissitudes da vida.

Nessas relações entre o tempo e a temporalidade, o tempo do mundo e o da consciência, o sujeito se vê imerso em si, naquilo que poderá afetá-lo. Sabe que nasceu, que poderá ou não crescer e vivenciar diversas coisas, como visto no poema *Gestação*. A morte, desde tenro, já começa a ameaçá-lo, e Chronos, o tempo, participa do processo intensivo que o pressiona. Na vivência melancólica do sujeito com o próprio tempo, metaforizado na produção de Correa (2017) como um cachorro, arquétipo do tempo, o sujeito lírico buscou olhar para o passado, no entanto, Chronos, devorador, o impedia a todo instante até que caiu no sono, possibilitando esse retorno. Em *Versos à infância*, o sujeito lírico já adulto, recordou do seu passado, de momentos de quando era uma criança. O passado ainda se mantém vivo dentro dele, do mundo-menino, fazendo com que o presente e o próprio futuro se reatualizassem em si, pois todas as épocas e todos os lugares escorreram por entre o seu ser. As marcas do tempo que o sujeito lírico desse poema traz em si, no que diz respeito ao tempo sempre presente, são as das necessidades correntes do dia a dia que o impulsiona a recordar. Já as marcas que ele traz no que concerne a temporalidade, são as da infância feliz. O trabalho é inserido em sua vida, demarcando o espaço de transição da infância para a vida adulta. Por meio do devaneio que invade a sua consciência, o sujeito lírico pode ter a liberdade que exteriormente, com o tempo sempre presente, não poderá ter.

No poema *Umas vontades*, a passagem da infância para a adolescência, evocada pelo sujeito também adulto, deixa rastros de sua personalidade, dos seus gostos, dos seus membros familiares, demonstrando como a memória contribui na formação do próprio ser. Ele também não deixou de ser ameaçado pela noite, ou pela morte, na corrida em querer reviver o que se passou e pareceu ser tão feliz. O presente é visto como ameaça por ele, pois a “noitona” implacável chega sem cessar. Por meio desse poema, as questões envoltas em Britto (2000) e Combe (2010), acerca da memória do vivido e dos traços autobiográficos, levando-se em consideração o sujeito lírico dessa criação, puderam ser solucionadas. Há em Correa (2017) uma memória do vivido, há nele as possibilidades do vivido, as mesmas do próprio poeta que migra para a sua lírica. O poeta concede ao sujeito lírico os mesmos potenciais que possa ter presenciado. Em *Efemeridade*, o tempo e a memória, implicados na consciência e no corpo do sujeito, contribuirão na sua movimentação no espaço em direção ao rumo que nada mais é do

que a própria morte, concretizada por um outro sujeito lírico, o do poema *Decrepitude*, que prepara a terra, após a chegada da velhice, para ser sepultado.

A inter-relação entre o tempo e memória nas produções de Correa (2017) são evidentes. Essa relação poderia ser resumida em: tensão, nostalgia, formação identitária e medo. O ciclo da vida é irrefreável, ninguém consegue parar o tempo, dominar os relógios. A memória pode ser favorável ou não ao próprio indivíduo, desde que ele consiga resgatar, por meio de suas recordações, as coisas positivas que passaram. Ela, a memória, ainda serve de consolo para os momentos de nostalgia que os seres humanos tanto gostariam de reviver.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-90.
- ALVES, C. J.; LIMA, H. C.; SILVA, Williomar B. *Brados perenes*. Itauçu: Colégio Estadual de Itauçu, 1996.
- ANDRADE, C. D. de. *Alguma poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. 2007. Disponível em: <encurtador.com.br/xGOR2> Acesso em: 18/01/2020.
- ARANTES, P. C. Kairós e Chronos: origem, significado e uso. *Revista Pandora Brasil*, nº 69, Dezembro de 2015.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. 2001. Disponível em: <encurtador.com.br/giotE>. Acesso em: 24/12/ 2019.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2016.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. *Os pensadores*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.
- BARROS, M. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, v. 1, 1986.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins e Fontes, 1999.
- BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: PEDROSA, C. (Org.). *Mais poesia hoje*. 1ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000, v. 1, p. 113-123.
- BORGES, F. J. de P. *Floreando o mundo*. In: CORREA, H. *A Rosa Anilada*. Goiânia: Kelps, 2020. p. 9 - 10.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, E. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Msantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BUARQUE, J. *et al.* Poesia goiana ou em Goiás?. In: SANTOS, G (Org.). *Considerações sobre poesia goiana*. 1ª ed. Goiânia: Cãnone Editorial, 2018. p. 69 - 97.

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 01/08/2020.

CAMARGO, G. *et al.* Presença da historiografia literária em Goiás. In: SANTOS, G (Org.). *Considerações sobre poesia goiana*. 1ª ed. Goiânia: Cãnone Editorial, 2018. p. 40 - 68.

CAMARGO, G. O. de. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, 2011, Curitiba, Brasil. Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba: UFPR, 2011. p. 1 – 10.

CAMPOS, A. Ode Triunfal. 1944. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2459>>. Acessado em: 12/04/2019.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CARPEAUX, O. M. *História concisa da literatura Alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

COLLOT, M. O canto do mundo. Tradução de Goiandira Ortiz de Camargo. In: *Signótica*, Goiânia, v. 27, nº 1, p. 221-224, jan./jun. 2015. p. 221-244.

COLLOT, M. O sujeito fora de si. Trad. Zênia de Faria, Cesaro, Patrícia Souza Silva. *Revista Signótica*. v. 25, n. 1, p. 221 - 241. Janeiro/junho, 2013.

COMBE, D. *A referência desdobrada*. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p.112-128. Dezembro/fevereiro, 2009-2010.

COMTE-SPONVILLE, A. *O Ser-Tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução Eduardo Brandão. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

CORRÊA, A. L. dos R.; COSTA, D. M. F. de C. e.; *Literatura, trabalho e reificação em A enxada, de Bernardo Élis*. São Paulo: Unicamp. 2017. p. 1 – 11.

CORREA, H. A destemida dona Doca In: ALBUQUERQUE, W. *et al.* (Org.). *Nemephile*. 1ª Edição. Curitiba: Coverge, 2019.

CORREA, H. *Aluir a palha, Ruir a Pilha*. Goiânia, Kelps, 2015.

CORREA, H. Gocho da Silva. In: PAGANINI, V. L. A. M. *Navegando em prosa e poesia*. Anápolis: Editora UEG. 2015. p. 45 - 46.

CORREA, H. O cheiro de cada lembrança. *Diário da Manhã*. Goiânia, 2014, p. 3, 24 de março de 2015.

CORREA, H. Ouro pra todos, todos sem ouro. In: PAGANINI, V. L. A. M. *Navegando em prosa e poesia*. Anápolis: Editora UEG. 2015. p. 97.

CORREA, H. Por quem os sinos às vezes silenciam. In: VÁRIOS AUTORES. *X CLIPP – Concurso Literário de Presidente Ruth Campos*, 2016. p. 137 - 138.

CORREA, H. *Senda Incomum*. Goiânia: Editora Kelps, 2017. p. 67.

CORREA, H. *Tempo: somos servos ou cúmplices*. *Diário da Manhã*. Goiânia, 2014, p. 8, 6 de dezembro de 2014.

COSTA, M. M. da; OLIVEIRA, Silvana. *Concepções, Estruturas e Fundamentos do Texto Literário*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

ÉLIS, B. *Veranico de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In. ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FERREIRA, C. É. O. Anacronismo ou ressignificação? Galileia e o regionalismo. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

FERRO, L. C. e S. Poesia: este rastro entre a memória e o esquecimento. In: CAMARGO, G. O.; BUARQUE, J. (Org.). *Fronteiras de Paragens Líricas – Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016. p. 91 - 100.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FROTA, A. J. de S. *O espaço da melancolia na Trilogia da Fronteira, de Cormac McCarthy*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013.

FROTA, A. J. de S. *Poe lírico: uma análise da poesia da memória e do esquecimento*. *Raído*, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 11-25, jul./dez. 2011.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUADAGNIN, M. F. *O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido*. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GRAVINA, P. O. B. Morte mais não há e nenhum homem é uma Ilha: duas traduções de John Donne. *A Ordem*, v. 101, n.1, 2017.

HACQUARD, G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Ângelo Abrantes (Dig), Maria Helena Trindade (Trad). Lisboa: Divisão Gráfica das edições Asa. 1996

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Edição. DP&A Editora. 2006. p. 102.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

LIMA, H. C. A Enxada. In: PACHECO, A. (Org.). *100 poemas 100 poetas*. 3 vol. Belém: LetraCidade, 2013. p. 28.

LIMA, E. V. D. *A visão romântica e o pathos da existência em Goethe*. *Letras & Ideias*, v. 1, n. 1, p. 133-153, 4 maio 2016.

LIMA, H. C. O fim da ciranda. In: VÁRIOS AUTORES. *Antologia do 3º Prêmio Literário de Poesia Portal Amigos do Livro*. São Paulo: Scortecci, 2014. p. 59.

LIMA, H. C. A tosse. In: VÁRIOS AUTORES. *Antologia do II Concurso de Poesia – Amigos do livro / Flipoços*. São Paulo: Scortecci, 2011. p. 28.

LUSTIG, A. L. de. *et al.* Criança e infância: contexto histórico social. In: *IV Seminário de grupos de pesquisa sobre crianças e infâncias: ética e diversidade na pesquisa*. Criança e infância: contexto histórico social. Goiás: UFG, 2014.

MARTINS, F. O que é phatos?. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.* [online]. 1999, v.2, n.4, p.62 - 80.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAES, F. C. de. *As razões do coração: um estudo sobre a centralidade do coração em Pascal*. 2016. 410f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2016.

MOREIRA, I. B. A golpes de martelo: a poesia como imagem dialética. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.2, p. 177-324, setembro-dezembro, 2018. p. 270 – 281.

PAES, J. P. *Infância e poesia*. Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 9 de agosto de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs09089806.htm>. Acesso em: 26/10/2020.

PALMIERI, M. L. O Mito do sono na Grécia Antiga. In: *I Congresso Internacional de religião, mito e magia no mundo antigo e IX Fórum de debates em História antiga*, Rio de Janeiro: 2010. p. 227 - 244.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.

PEDROSA, C. Traços de Memória na Poesia Brasileira Contemporânea. In: PEDROSA, C. (Org.). *Mais poesia hoje*. 1ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000, v. 1, p. 113-123.

PERIUS, C. Três faces de um poema. Leitura do “Poema de Sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 40, n. 1, p. 109-126, Jan./Mar., 2017.

RIBEIRO, M. L. M. *A Poesia Pastoral: As Bucólicas de Virgílio*. São Paulo. USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.123 fls. mimeo. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Latinas.

ROSA, J. C. A poesia como forma de leitura do mundo. In: CAMARGO, G. O.; BUARQUE, J. (Org.). *Fronteiras de Paragens Líricas – Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016. p. 91 - 100.

SANTOS, G. B. F. dos. *Incursões sobre o lirismo*. In: CAMARGO, G. O.; BUARQUE, J. (Org.). *Fronteiras de Paragens Líricas – Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016. p. 29 - 43.

SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

STAIGER, E. *Estilo dramático: a tensão*. In: STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. São Paulo: Cultrix, 1997.

STAIGER, E. O estilo lírico: a recordação. In: STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. São Paulo: Cultrix, 1997.

TSVIETAIEVA, M. *O Poeta e o Tempo*. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Caderno de Leituras, nº66, Chão da Feira, 2017.

TUAN, Y. *Espaço e lugar. A perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VERGES, J. V. G. A Construção Histórica do tempo e seus Rebatimentos sobre a Compreensão da Natureza. *Boletim Gaúcho de Geografia*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Geógrafos, jan, 2014. p. 241-259.

WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YAMAMOTO, C. R. S. *Memória e identidade na poética de Manoel de Barros*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado, Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, UPM.

YOKOZAWA, S. F. C. Reconfigurações da Memória na poesia brasileira contemporânea. In: YOKOZAWA, S. F. C.; BONAFIM, A. (Org.). *Poesia Brasileira Contemporânea e Tradição*. São Paulo: Nankin Editorial, 2015.

ZYLBERSZTAJN, A. *A Evolução das concepções sobre Força e Movimento*. Disponível em: < encurtador.com.br/bcDG3 >. Acesso em: 28/07/2020.

APÊNDICE – ENTREVISTA COM HAILTON CORREA

Realizada no dia 29 de julho de 2020

Entrevistador: Fábio Júlio de Paula Borges

Local: Casa do autor da dissertação

01) Hailton, boa noite, eu gostaria de agradecê-lo pela oportunidade de entrevistá-lo para a elaboração deste trabalho. E a primeira pergunta é qual o seu local de origem? Conte-me sobre a sua infância e principalmente a sua relação com os livros e a vida escolar.

Eu quem agradeço... Bem... Nasci em Inhumas no dia 08 de janeiro de 1979. Só nasci, que fique bem claro (risos). Depois que a amiga escritora Rúbia Garcia danou comigo porque eu andava escrevendo e pondo em biografia que nasci em Itauçu, acabei tendo que endireitar a informação, dando razão a ela. Embora goste muito de Inhumas, queria muito poder dizer que nasci aqui em Itauçu. A mamãe, Margarida Sebastiana, foi levada às pressas de Itauçu para Inhumas porque o parto era de risco, ela tinha quase quarenta anos, e por aqui não fazia cesariana. Sou o caçula de quatro irmãos, na ordem: Zuleica, Eris e Aparecida e eu. Sou a rapa de tacho, como se diz por aí. Mamãe contava que não esperava mais ter filhos àquela altura da vida quando se engravidou de mim. Dizia ela, aos risos, que nem sabia como se engravidou porque ela e o papai, Ilton Correa, era um pra lá e outro pra cá. Chegando de forma tão inesperada, fato é que causou certo revertério na rotina da família. Meus irmãos eram quase adolescentes já, e mamãe e papai não eram jovens mais. Papai quem me pôs o nome. Há versões sobre o que o motivou a escolher. Uns dizem que por causa do piloto Ayrton Senna, outros que em razão de um goleiro do Botafogo do Rio de Janeiro. Como papai não está mais entre nós para contar a verdade, tampouco tenho lembrança de ele dizer, fico com a segunda versão. Portanto minha origem familiar foi essa. Numa casinha de adobes da Rua São Luis, em Itauçu, a família vivia. Na infância, não me lembro de passar fome no sentido mais cruel da palavra, mas vontade comer isso a aquilo e não ter condições de comprar, não tenha dúvida. Mamãe trabalhava como ceramista. Papai era lavrador, diarista. Era uma vida humilde, mas muito honrada. Acerca dos primeiros contatos com literatura, lembro-me das ilustrações dos livros das minhas irmãs. Não sabendo ainda ler, passava horas e horas sentando no chão batido, folheando. Os desenhos que não me saem da cabeça são os do Sítio do Pica-pau Amarelo, de Monteiro Lobato. Até hoje quando vejo alguma ilustração da Cuca ou da Emília, por exemplo, me recordo direitinho desses primeiros contatos com os desenhos. É maravilhoso como isso fica guardado na cachola da

gente! Então essas foram as primeiras leituras que tenho lembrança na vida. Agora com relação às primeiras letras, eu era danado pra rabiscar as costas de um guarda-roupas que servia de divisória do quarto. Eram desenhos e letras desordenados. Ao terminar algum escrito, chamava minha irmã para ler. Sapo, ela lia. Eu ria, todo si todo, pensando ter escrito mesmo a palavra. Nessa época eu tinha uns três anos, se muito. Logo, já maiorzinho, comecei a me apaixonar pelos quadrinhos. Gostava tanto de ir à casa da vódrasta dona Élia de Souza Lino, a Fiinha, por causa dos gibis de um tio, que ficavam sempre debaixo dos colchões. Era o prazo de chegar na casa dela com a mamãe, eu já corria até o quarto para ver se tinha gibi novo. Isso por volta de sete anos de idade. Esse apego com gibis fazia crescer a vontade de desenhar. Comecei a esboçar alguns traços. Chegando da escola, só queria saber de ficar desenhando nos papéis de embrulhar pães. Demorou um pouco, mas consegui que mamãe me comprasse um caderno para desenhos. Foi supimpa, folhas branquinhas. Até que um dia, por estar desenhando gente mutilada, cemitérios, cruzeiros e caveiras, minha irmã Aparecida, analisando preocupada meus desenhos, falou que se eu não parasse de desenhar aquilo, ia me levar a um psicólogo. Como eu não sabia direito o que era psicólogo, fiquei com medo e nunca mais quis saber de desenhar. A leitura em si, nesse tempo, era incentivada pelas minhas irmãs, principalmente a Aparecida. Mamãe, dentro do possível, fazia a maior questão que eu estudasse. A duras penas, viúva, conseguiu dar sustentação para que nunca pensasse em parar.

02) Como se dava o seu acesso aos livros?

Os primeiros não eram fáceis. A exemplo de antes de começar a estudar, os primeiros contatos com conteúdos puramente literários foram por meio dos livros didáticos das minhas irmãs. Não tenho lembrança de ter disponibilidade de literatura na escola onde estudei. Para se ter ideia, basta pensar que os primeiros anos de minha vida escolar aconteceu num estabelecimento afastado das outras duas escolas mais centralizadas, Escola Estadual Alfredo Nasser. Ou seja, diante disso, é possível calcular o nível de estruturação do estabelecimento de ensino concernente a isso. Nada havia disponível para se ler além dos compêndios, em sua maioria voltado à alfabetização. Não me lembro de ter biblioteca lá... É... Posso estar enganado... Se tinha, era muito escondida... Em casa mesmo se deu os primeiros contatos com literatura verbal, embora não tivesse também acervos, mas havia os livros das minhas irmãs, que já traziam nas séries em que estavam ... contos e outros textos voltados à literatura. Com doze anos de idade foi que aconteceu o que seria determinante para o meu futuro. Minha irmã Aparecida, que era doméstica à época, chega em casa com uma caixona de papelão cheia de livros que seria jogada fora lá onde trabalhava. Fiquei em tempo de endoidecer. No meio daquele tanto de livros tinha

um que tanto me chamou a atenção. Lembro como se fosse ontem, que veio, com capa branca e título em azul, a *Antologia Poética*, de Carlos Drummond de Andrade. Folheando o livro, correndo os olhos nessa e naquela página, meus olhos brilhavam. Não tinha nenhum desenho, mas isso não seria nenhum problema, uma vez que tinham palavras e versos que muito me falavam. Um dos primeiros textos lidos foi *A morte do leiteiro*. Voltei, li de novo. Algo chamava a atenção do menino de doze anos, o cenário, o leiteiro, o dia amanhecendo, não sei exatamente. Também tinha outro que gostei à primeira vista, *Poema de sete faces*. Cada palavra e cada verso faziam acender algo dentro de mim. Esse passou a ser o meu primeiro livro de cabeceira, no qual, virava e mexia, quando não estava estudando nem brincando, eu recorria para ler e reler. Outros acessos mais plenos à literatura se deram no antigo Colégio Estadual de Itauçu. Um dos primeiros livros clássicos de prosa que li foi *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, passado como leitura obrigatória para atividade. Do sétimo, oitavo e primeiro ano, guardo lembranças tão fortes e boas da professora Ana Garcia, a Donana. *Ismália*, de Alphonsus Guimaraens, está grudado na minha cabeça até agora. Se fechar os olhos, sem grande esforço, vejo a Donana vozeando tal poema, caminhando devagarzinho de um lado a outro frente da turma. Momentos assim no colégio acabaram sem dúvida contribuindo para que eu escrevesse os primeiros versos. Tendo um número tal de poemas, não titubeei, juntei tudo, datilografei lá nas irmãs e grampeei, para parecer um livro. Minha primeira obra tinha um título dos mais pretensiosos, *Brados perenes*. Já pensou? Até hoje tenho guardada.

03) Com quais escritores você desempenhou um vínculo mais profícuo na adolescência?

Carlos de Drummond de Andrade, sem dúvida, foi o primeiro que me cochichou no ouvido e acabou me fazendo estreitar o laço com a arte da escrita. Parecia um avô dos mais sabidos. Era a impressão que eu tinha. Lembro também, agora mais vagamente, de ler algo do Orígenes Lessa. Não consigo precisar onde nem quando, chutaria apenas que foi em compêndios. Continuando... em seguida vieram outros, não exatamente da área da literatura, mas que, sem dúvida, exerceram forte influência na minha vida. Posso falar primeiro da Legião Urbana. Renato Russo foi um conselheiro e tanto para as inseguranças e estranhezas de minha adolescência. É uma esquisitice só, não é? A gente não é adulto e nem criança. Nortes são necessários. Pois então... No início dos anos 90, mamãe estava comprando fitas cassete evangélicas. Eu observava ali, de olho, como quem não quer nada, quando vi na maleta do vendedor uma fita da banda de Renato Russo. Peguei a fita disfarçando, como quem não quer nada. Antes de mamãe fechar o negócio das três ou quatro fitas dela, a convenci que comprasse para mim a da Legião Urbana. Sabendo como era mamãe, tão apegada aos princípios

protestantes da linha pentecostal, tive de dizer-lhe que em *Monte Castelo* tinha uma parte com citação da bíblia. Só assim ela resolveu deixar a fita no pacote. E que bom! Além de *Monte Castelo*, tinha *Eu Era um Lobisomem Juvenil*, *Pais e Filhos*, e outros tantos. Estava rico! Danei a ouvir a fita várias vezes, por horas e horas, em um toca-fitas prata da Gradiente. Além de Renato Russo e sua Legião Urbana, também criei forte vínculo com Engenheiros do Hawaí, Paralamas do Sucesso, Titãs e outras bandas com boas letras, que tinham uma linguagem com a qual me identificava. Por exemplo, a *Eu Era um Lobisomem Juvenil* da Legião Urbana diz: *Se o mundo é mesmo/ Parecido com que vejo/ Prefiro acreditar/ No mundo do meu jeito (...)* Essa visão das coisas, singularizando a percepção do redor, me levava, enquanto adolescente, a um reconhecimento de minha condição. De alguma maneira clareava o caminho. De grosso modo, são essas minhas influências, além do grande Drummond, bandas e letras que acabaram servindo como bússolas para eu encontrar o rumo. Não se trata tão somente de gosto, preferências... É muito maior e bem mais nobre... Creio que a arte, associada, claro, a uma boa educação, são capazes de dar uma viravolta no destino da gente, principalmente em fase tão decisiva quanto a adolescência.

04) Quais os espaços que lhe serviam de estímulo para a escrita? Biblioteca, na penitenciária em que trabalhou?

Qualquer lugar era e é lugar, se tiver condições de anotar... Houve vezes de anotar coisas em papel de cigarro, por não ter à mão no momento nem um bloquinho ou caderno. Várias vezes aconteceu, principalmente estando de serviço, à noite, nas guaritas da Penitenciária Odenir Guimarães, antigo Cebaigo, sabe. Não sei se você se lembra do Cebaigo... Aliás, naquelas guaritas, enquanto vigiava presos, não era raro me ocorrer alguns estalos poéticos. Para não esquecer, o jeito era usar o que tinha. Desmontava rapidinho a carteira de cigarros e anotava tudo. Tais anotações são tão importantes, pois, em momento oportuno, com mais calma, no conforto de casa, passo tudo para o computador, a partir do cerne dos lembretes. Com relação aos anos mais remotos, eu escrevia no verso da capa e nas derradeiras folhas dos cadernos de matérias, naqueles momentos hiatos das aulas ou em casa mesmo. Um pouco adiante, no tempo de cobrador de ônibus, em viagens longas, vindo alguma inspiração e não tendo papel para escrever, sabe o que eu fazia? Pegava o celular, escrevia o texto e enviava em SMS para mim mesmo. Chegando de viagem, passava a limpo para um caderno brochura mesmo, sempre dando um cheio no embrião da ideia. Até hoje tenho um desses cadernos guardados. E se deixar para anotar depois, não lembro, não tem santo que me faça lembrar. O jeito foi sempre improvisar. Atualmente, semelhante ao SMS, uso o WhatsApp. Bateu aquela ideia, estando

longe do computador e de algum caderno, escrevo a mensagem e envio para mim mesmo. Sei que qualquer aparelho tem aqueles aplicativos de bloquinhos de anotações, mas nunca dei conta de usar. Acredita? O famoso Zap é mais fácil para mim.

05) De onde surgiam os motivos para que você criasse os seus textos?

A necessidade de expressar veio desde muito pequeno. Algo sempre me incomodou. E tal desconforto me levava a buscar meios de pôr para fora o que eu sentia. Penso que a primeira manifestação mais clara foi quando danei a desenhar adoidado e me minha irmã, com a razão dela, se preocupou com isso. Naquela fase, latejava já dentro do peito alguma coisa. Era preciso expurgar de alguma maneira. Não sendo possível ir pelos desenhos por causa do medo de ser levado ao psicólogo, por um tempo sonhei ter banda de rock. Esqueci de citar isso. Mas ainda há tempo. Aprendi um tiquinho de violão e tudo mais. Mas não vingou em razão de dificuldades de toda ordem. A principal delas é que os amigos e eu não tínhamos condição de comprar os instrumentos e as caixas necessárias. O sonho de ter uma banda, por esse e outros motivos, não vingou. Sobre isso, tenho umas ideias de usar a literatura para continuar minha banda, de modo fictício. Está na fila. Talvez saia uma novela. Vamos ver. Com relação a fontes de inspiração, é bastante variável. O que é sutil, como um barbante carcomido jogado pelo chão é bem capaz de despertar mais inspiração do que um reluzente fio de aço esticado acima de nós, entende?

06) A sua relação com o trabalho te atrapalhou em algum momento da sua vida, ou pelo contrário, te impulsionou a produzir?

Não há bloqueio em relação à produção de maneira geral. No entanto, sobre o que vejo e vivo todos os dias lá, não consigo escrever, pelo menos de maneira direta e consciente. Não sei se inconscientemente, e isso seria perfeitamente possível, há nos meus textos fragmentos do que passo no trabalho. Arriscaria dizer que sim, porque não se trata de um lugar qualquer. Mas não consigo pontuar com precisão o que seja. Não gosto de escrever no trabalho. Quando muito, havendo algum estalo, anoto a ideia e deixo para desenvolver em casa. Se eu fizesse isso lá, bem capaz de tirar o foco das obrigações. Isso está cristalizado em mim. Mesmo havendo no trabalho alguns instantes de calma, prefiro deixar para me debruçar mais efusivamente quando chego em casa.

07) Você chegou a morar fora de Itauçu? Como foi essa experiência?

Morei em Trindade de 2000 a 2005. Quando mamãe foi levada para lá por causa do tratamento na capital porque era mais perto, tive de ir também. Passei uns tempos desempregado até entrar

na empresa Moreira, onde trabalhei como cobrador de ônibus por um tempo. Antes disso, ainda morando em Itauçu, tinha passado no concurso da Polícia Militar, mas não deu certo porque apontaram que eu tinha um desvio na coluna. Não quis entrar com ação judicial. Preferi deixar como estava, continuar tentando e tals. Referente a isso, há algo curioso. No dia em que eu ajeitava a mochila para ir a Goiânia fazer os exames da Polícia Militar, mamãe, já doente, meio chorosa, organizava as roupas que eu iria levar. Quando terminou, zipou a mochila, olhou para mim e disse assim: *Desta vez não vai dar certo, mas não desacorçoa não! Pode ir, fazer tudo que precisa, faz certinho, mas o que vai dar certo mesmo é o outro concurso. Você vai ser polícia, meu filho, mas não agora. Vai com Deus!* Fiz o que ela pediu, fui para Goiânia para no outro dia ser submetido a exames... E foi batata... Dias depois, fui considerado como inapto por escoliose. Como a mamãe era evangélica, vez em quando ela tinha esses momentos de profecia. Acabou como ela falou. O próximo concurso que prestei, no final de 2002, para a Polícia Penal de Goiás, foi que deu certo. Antes disso, foi um tempo muito difícil. Pensei que não conseguiria atravessar não. Após a perda da mamãe, fiquei na casa da minha irmã Zuleica, onde recebi todo apoio. Ela e meu cunhado, João Batista, são pessoas para as quais devo muito. Sempre que posso, lembro e lhes agradeço por me acolher em tão delicado momento. A pior fase vivi foi quando fiquei desempregado e sem a mamãe. Passavam dias, semanas e meses procurando emprego, deixando currículos em empresas. É tão angustiante acordar cedo e não ter o que fazer. Pois então, mas acabou dando tudo certo. Com o ingresso no serviço público no princípio de 2003, me casei com a Margareth, Margareth Pedroso. Logo em seguida... Em meados desse mesmo ano, veio a Isabelle Christine, minha primogênita. Ainda morávamos em Trindade. Sem a mamãe, com a vida perdendo quase mais e mais o sentido, Margareth foi quem primeiro me devolveu razão de existir. Em seguida os filhos fortaleceram essa condição. Ian Carlo nasceu quando morávamos já novamente em Itauçu. Margareth é responsável por ainda estar neste mundo. Ela sabe do que digo, e sabe bem.

08) Para a publicação do seu livro *Senda Incomum* houve algum impulsionamento? Como foi o processo de criação e publicação?

Sim. Tem um nome, a quem o livro é dedicado em razão da força dada. Jiuliano Souza é também policial penal. Por volta de 2004 ele, que tinha já publicado um livro, me falava o quanto era bacana, eu precisava publicar logo. Eu relutava dizendo que estava fadado mesmo era a ser um autor de obras póstumas. Não sei explicar a razão de afirmar isso. E nisso, o Jiuliano, lendo alguns dos meus escritos, danava a insistir que eu publicasse e parasse de dizer besteira. O tempo foi passando. Em 2005, mudei-me para Itauçu quase ao mesmo tempo que vim trabalhar

em Inhumas. Nunca parei de escrever... E eram apenas versos. Costumo dizer que os versos me ajudaram a aprender a empunhar o lápis. Nunca pensei que ia em algum momento escrever prosa. Já sendo homem meio erado, entrei no curso de Letras na UEG de Inhumas graças a uma colega, Lilian Isaías, gosto sempre de lembrar disso, e fui tomado também pela prosa, tanto para ler quanto para escrever. Por isso o primeiro livro, *Aluir a Palha, Ruir a Pilha – Contos*, de 2016, tem uma grande influência dos textos que me deparei na universidade. Porém, havia uma urgência de realizar o que o colega Giuliano e eu conversamos lá atrás, que era sobre publicar os versos. Para tanto, comecei a reunir os textos. No primeiro momento, iria se chamar *Sendas Incomuns e Sobras Tortuosas*. Mas achei que seria um título muito longo, tal qual o do primeiro. Enxuguei. Ficaria *Sendas Incomuns*. Pensei melhor. Tirei as palavras do plural e assim ficou, *Senda Incomum*. Hei de nunca esquecer que Rubia Garcia foi determinante para seleção dos textos que entrariam no livro. Havia mais de cem. Pedi-lhe pra enumerar os que ela mais gostava. Assim foi feito. Os textos que compõe o *Senda Incomum* são de quase todas as fases desde que comecei a escrever até a data de enviar o original para editora. Rubia também ajudou muito na estruturação geral, a disposição dos poemas, capas, orelhas e etc. O que seria da gente se não fossem os amigos, não é mesmo?

09) Você considera que a sua passagem pela Universidade deixou marcas importantes na sua carreira pessoal e profissional?

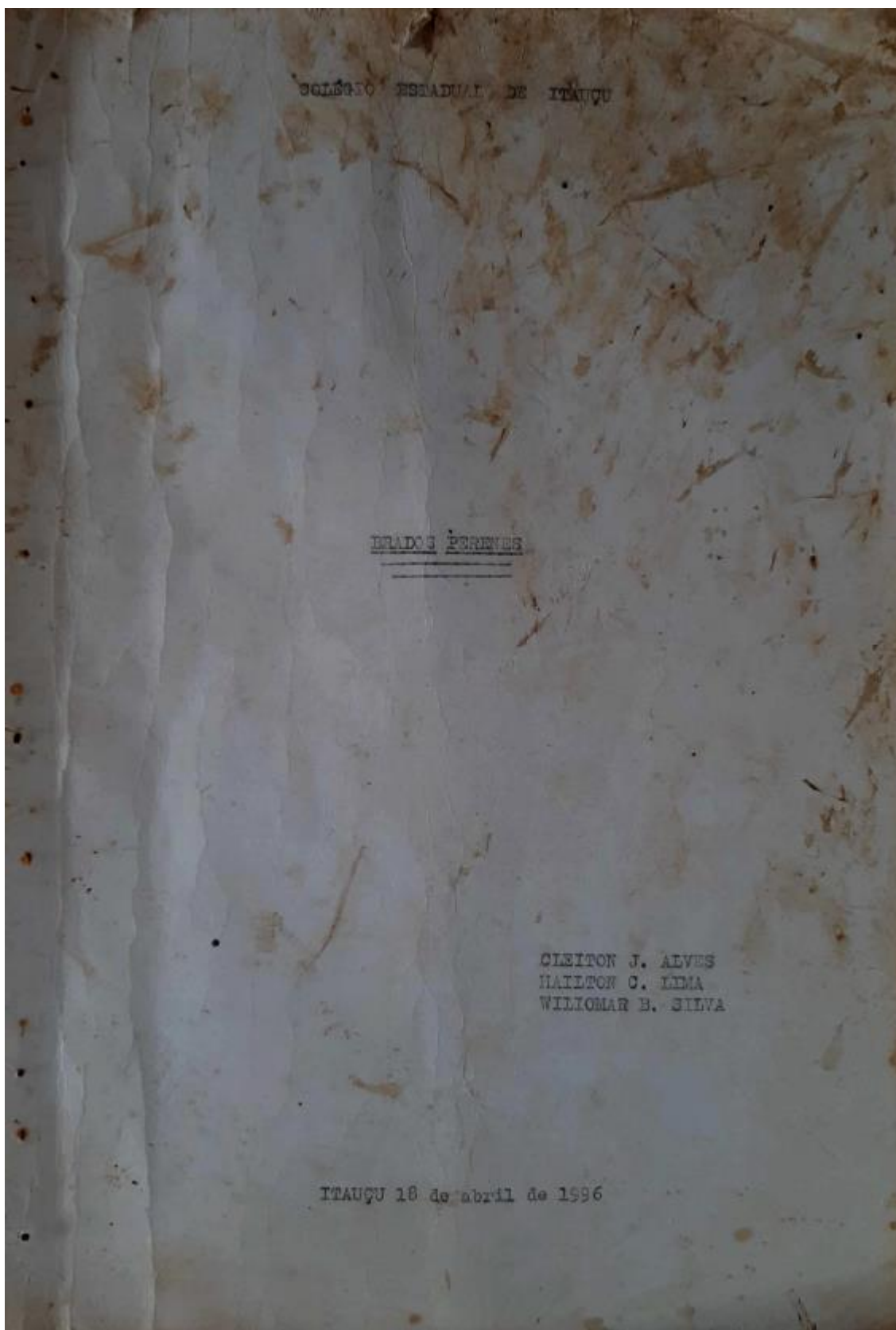
Totalmente. Lá pude ter condições de conhecer mais a literatura. Por trabalhar na área de segurança pública, poderia, por lógica, ter tentado um curso superior na área do Direito. Aliás, muita gente, colegas principalmente, ficou abismada quando comecei o curso de Letras. Tenho comigo que um curso superior é para se buscar peças que complete a gente dentro daquilo que sabemos que seja necessário para servirmos à sociedade. Nunca fiquei em dúvida que o curso que sempre quis era o de Letras, por causa principalmente da literatura. Além do acesso a cânones, estudos teóricos diversos, conheci pessoas, grandes professores e inesquecíveis colegas. Sinceramente? No princípio pensei que não conseguiria terminar o curso, pois cheguei meio entestado demais. Tive de apanhar um pouco nos primeiros meses para poder aprender. No primeiro ano, recebi, acho, a nota mais baixa de todo o curso. Foi em Teoria Literária. Nesta disciplina, a primeira prova foi feita por mim apenas com metáforas, desprezando por inteiro a necessária linguagem objetiva, científica. Dei uma cabeçada. Aos poucos, tive de aprender que o estudo sério requeria linguagem teórica. Uma professora chegou a me passar numa prova o recadinho de que a universidade não era oficina literária e me aconselhando a procurar uma. Diante disso, cheguei a escrever um poema ironizando a afirmação. Esse texto

por pouco não entra no *Senda Incomum*. Para a vida pessoal e profissional, ter entrado no curso de Letras foi profundamente importante. Saí da universidade diferente, melhor como ser humano, mais sensível, menos cheio de certeza. Porque certeza demais acaba cegando a gente, entende? Pois então. No quarto ano, estando já alinhadinho com a proposta do curso, era hora de labutar para terminar finalizar o Trabalho de Conclusão de Curso. Como foi? Acabou por apontar a minha identidade e aflorá-la. Intitulada *As histórias de assombração em Inhumas e cidades vizinhas*, tendo como orientadora a professora Vera... Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, o trabalho visou reconhecer, catalogar e preservar histórias populares contadas em Itauçu, Inhumas, Nova Veneza, é... Santa Rosa. Histórias de ouro enterrado, de porteiras que se abrem e se fecham sozinhas, de panelas que caem na madrugada sem que não haja presença física de alguém, além de outras. A literatura oral é parte de minhas melhores lembranças de infância. As pesquisas de campo e bibliografias, além da escrita, acabou sendo tão árduo quanto prazeroso. Até suspiro quando me lembro.

10) Essas são as perguntas que organizei, e eu gostaria de agradecê-lo mais uma vez pela oportunidade antes de finalizarmos.

Pode contar comigo no que precisar.

ANEXOS

ANEXO A – CAPA DE *BRADOS PERENES*

ANEXO B – DEDICATÓRIA AOS LEITORES

" Aos que trilham caminhos de pedras e espinhos, o futuro de júbilos é tão promissor, quanto o pôr do sol no final de cada dia."

(Hamilton C. Lima)

ANEXO C – SUMÁRIO DE *BRADOS PERENES*

<u>SUMÁRIO</u>	
Destino Desvaivado.....	01
Estrela.....	02
Luz-Esperança.....	03
Tragicomédia.....	04
Remorso à Beira Sêvera.....	05
Volúpia.....	06
Amparo Respeitado.....	07
Tributo à Professora Laura Martins.....	08
Lua Amante.....	09
Trovoada Opressora.....	10
Ensino de Chuva.....	11
O Calendária	12
Sonho Alado.....	13
Além do Fimal.....	14
No Mundo Poético.....	15
Meados de abril.....	16
O Eu Secreto.....	17
Simpatia Veemente.....	18
Conclusão.....	19

ANEXO D – POEMA *DESTINO DESVAIRADO*DESTINO DESVAIRADO

Como seria o destino?
O que seria o destino?
De um infinito ferido,
angustiado e malgrado,
absolvo minhas indagações
de dúvidas com rasões,
ressentidas ao luar.
Relembro degenerado
de outrora num passado,
rumores a trepidar
num impacto engendrado.
O futuro foi esperança
de minha noite orfança
que me trouxe ternura
e também muita lembrança;
lembrança ofuscada,
abalsada e camuflada,
que não me sucedeu.
E o sol ainda rebelado,
em seu universo padeceu.
E meu ego esgaranhado
no revocar da prosperidade,
consome o meu receio,
e o novo sonho veio
sem falar da felicidade.
Louco Destino,
bravo Destino,
Destino sem tino.