



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**GABRIELA DE SANTANA OLIVEIRA**

**A PRESENÇA DE DIONISO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DE  
ALEXEI BUENO**

São Luís  
2021

GABRIELA DE SANTANA OLIVEIRA

**A PRESENÇA DE DIONISO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DE  
ALEXEI BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Trabalho vinculado à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.  
Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

São Luís  
2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Oliveira, Gabriela de Santana.

A presença de Dioniso na poesia brasileira contemporânea de Alexei Bueno / Gabriela de Santana Oliveira. - 2021.

145 f.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

1. Alexei Bueno. 2. Dioniso. 3. Poesia brasileira contemporânea. I. Oliveira, Gabriela de. II. Quevedo, Rafael Campos. III. Título.

GABRIELA DE SANTANA OLIVEIRA

**A PRESENÇA DE DIONISO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DE  
ALEXEI BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Trabalho vinculado à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo**

PGLetras/ UFMA

Orientador

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Manir Miguel Feitosa**

PGLetras/UFMA

---

**Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**

Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara

Para Fabio, Hugo e Bruna.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que nesses tempos sombrios, me garantiu o dom da vida.

Aos meus pais, Jucey e Santana, que me ensinaram a amar os livros.

À minha família, pela compreensão das demandas, e, especialmente, das ausências, nos momentos de escrita deste trabalho. A certeza do amor, do suporte e da paciência, tornou tudo possível.

Ao professor Rafael Campos Quevedo, pela orientação, confiança e encorajamento que me ajudaram a seguir em frente. Também pelas observações, sugestões e correções das quais este trabalho se beneficiou.

Aos professores da banca de qualificação, Giuliana Ragusa e Wandelson Silva de Miranda, pela arguição criteriosa e pelas sugestões certeiras.

Ao professor Edson Reis Meira, pela generosidade e solicitude de sempre.

Aos professores do PGLetras – UFMA, por contribuírem para minha formação.

Aos colegas tanto do Grupo de Pesquisa em Lírica, quanto da pós-graduação, pelas trocas que só quem está no mesmo barco é capaz de compartilhar.

À FAPEMA, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Quem sonda o verso escapa ao ser como certeza,  
reencontra os deuses ausentes, vive na intimidade  
dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-  
lhe o risco e sustenta-lhe o favor.

Maurice Blanchot

## RESUMO

Este trabalho propõe-se a investigar como as representações míticas e poéticas de Dioniso, de matriz arcaica, encontram eco na poesia contemporânea de Língua Portuguesa, tendo por base a obra do poeta carioca Alexei Bueno (1963-). Estranho e paradoxal, deus de muitos nomes, a potência de Dioniso espraia-se por muitas esferas de atuação. Divindade que recusa qualquer definição simplista, ele causa horror e fascínio e é considerado uma das entidades gregas da Antiguidade mais sedutoras de todos os tempos. Procurando compreender principalmente os aspectos que cercam o Dioniso clássico, esse trabalho baseia-se tanto na análise de fontes primárias (primeiros testemunhos), isto é, as obras dos próprios poetas da Antiguidade, como também em estudos de consagrados helenistas, entre eles, Marcel Detienne (1988), Henri Jeanmaire (1970), Richard Seaford (2006), Cornelia Isler-Kerényi (2015) e Jean-Pierre Vernant (1990; 2000; 2006). Nosso objetivo é compreender como um poeta contemporâneo se apropria desse acervo da tradição antiga e articula novos sentidos à figura mítica de Dioniso e aos elementos a ele relacionados. Para esse propósito, a leitura analítica-interpretativa de poemas buenianos que tocam nessa temática, será orientada pela noção do anacronismo enquanto forma de mediação sincrônica do passado com o presente. A esse respeito, parte-se dos contributos de T. S. Eliot (1989), Hannah Arendt (2011), Giorgio Agamben (2009) e Hans Magnus Enzensberger (2003). Sendo Dioniso uma divindade do panteão grego, investigar como é construída a relação entre a literatura e os deuses na produção poética de Bueno é parte importante desta pesquisa. Ao observar os deslocamentos e variações das matrizes mitológicas expressos na lírica bueniana, algumas categorias de análise serão articuladas, como o sagrado, o dionisíaco, a embriaguez, o entusiasmo e o êxtase. Por fim, é ressaltado que a poesia de Bueno, ao dialogar com os antigos mitos e com as divindades da cultura helênica, mais que utilizar tais imagens como meras convenções literárias, vale-se delas como recurso para tecer suas reflexões sobre a crise do sujeito contemporâneo.

**Palavras-chave:** Alexei Bueno. Poesia Brasileira Contemporânea. Dioniso.



## ABSTRACT

This work aims to investigate how the mythical and poetic representations of Dionysus, from ancient times, resonate in the contemporary Portuguese language poetry, especially in the work of the Rio de Janeiro-based poet Alexei Bueno (1963-). Strange and paradoxical, god with many names, Dionysus' power is widespread across many scopes. A deity apart from any simplistic definition, he causes horror, fascination and is considered one of the Ancient Greek entities most seductive from all times. Aiming to understand mainly the aspects related to the classic Dionysus, this research is based on primary sources analysis (the first testimonies), the Ancient poets works, as well as on the established hellenistic studies, such as Marcel Detienne (1988), Henri Jeanmaire (1970), Richard Seaford (2006), Cornelia Isler-Kerényi (2015) and Jean-Pierre Vernant (1990; 2000; 2006). Our goal is to understand how a contemporary poet makes use of this old tradition heritage and articulates new meanings to the mythical figure of Dionysus and its elements. For this purpose, the analytical-interpretative reading of Bueno's poems related to the topic will be guided by the anachronism notion of a synchronic mediation of past and present, based on the contributions to this matter of the following authors: T. S. Eliot (1989), Hannah Arendt (2011), Giorgio Agamben (2009) and Hans Magnus Enzensberger (2003). As Dionysus is a Greek pantheon divinity, to investigate the relation between literature and the gods in Bueno's poetic work is a significant part of this research. To observe the mythological shifts and variations expressed in Bueno's lyric, some analysis categories will be articulated, like the sacredness, the Dionysiac, the drunkenness, the enthusiasm and the ecstasy. At last, it is highlighted that Bueno's poetry, as it dialogues with old myths and divinities from the Hellenic culture, more than using these images as mere literary conventions, it makes use of them as a way to comment on the contemporary individual crisis.

**KEYWORDS:** Alexei Bueno. Contemporary Brazilian poetry. Dionysus.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Exéquias. Dioniso em um barco. Kylix ático (prato). 540 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Munique. ....	31
Figura 2. Pintor de Brygos. Mênade furiosa. Kylix ático (taça). 490-480 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Munique. ....	37
Figura 3. Pintor de Cleofrades. Retorno de Hefesto ao Olimpo. Cálice-cratera. 505 - 480 a.C. Harvard Art Museum, Cambridge, EUA.....	51
Figura 4. Clítias (pintor) e Ergótimo (oleiro). Dioniso em um cortejo nupcial. Cópia em desenho por Reichhold de uma pintura do vaso François (cratera). 570-560 a.C. Museu Arqueológico de Florença. ....	109

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 O MÚLTIPLO DIONISO .....</b>	<b>24</b>
<b>3 O ANACRONISMO DA POESIA DE ALEXEI BUENO .....</b>	<b>54</b>
<b>3.1 De coevis .....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 A fortuna de Bueno .....</b>	<b>63</b>
<b>3.3 O anacronismo possível.....</b>	<b>68</b>
<b>4 SOB O PATROCÍNIO DE DIONISO .....</b>	<b>75</b>
<b>4.1 Os deuses querem passar por aqui.....</b>	<b>75</b>
<b>4.2 Em louvor de Dioniso, um novo ditirambo. ....</b>	<b>89</b>
<b>4.3 Embriaguez de quê? .....</b>	<b>99</b>
<b>4.4 Êxtase e entusiasmo .....</b>	<b>113</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>136</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A escolha da obra poética de Alexei Bueno (1963-) para compor o *corpus* deste estudo deve-se, em primeiro lugar, ao interesse que essa poesia sempre nos despertou desde as primeiras leituras, ainda na graduação. Durante a iniciação científica, desenvolvemos as primeiras pesquisas relacionadas à lírica de Bueno que resultaram no artigo *A experiência estética como terceira via: verdade e fingimento em Dante Alighieri e Alexei Bueno*, publicado em 2018, na Revista *Littera*.

Esse primeiro contato descortinou a amplitude de formas, temas e motivos visitados pelo autor e instigou-nos a seguir estudando sua obra. Entrementes, percebemos que apesar de Bueno possuir uma produção considerável, os estudos críticos acerca de sua obra ainda são insuficientes. Considerando que o fenômeno literário é uma manifestação artística e, em função disso, seu caráter é forçosamente polissêmico, isto é, abre-se a várias possibilidades de leituras, julgamos as pesquisas já realizadas insuficientes pois estão longe de abarcar o leque de interpretações e significações que o texto bueniano oferece. A função da crítica literária é oferecer ao leitor novas perspectivas de compreensão do texto, enriquecendo sua visão sobre a obra ao passo que revela sua complexidade. Destarte, nossa investigação se justifica na medida em que pretende contribuir para a compreensão da produção de um poeta que há mais de três décadas atua no plural e hodierno cenário cultural brasileiro.

Alexei Bueno Finato é poeta, ensaísta, crítico, editor e tradutor carioca. Autor laureado, vem acumulando importantes prêmios: Biblioteca Nacional, ABL, Associação Paulista de Críticos de Arte, Fernando Pessoa e Jabuti (duas vezes). Bastante produtivo, além da atuação no campo da literatura, interessa-se e escreve sobre arquitetura, patrimônio, arte, cinema e história. Entre outros livros, publicou: *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livro de haicais* (1989), *A decomposição de J. S. Bach* (1989), *Lucernário* (1993), *A via estreita* (1995), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *Poemas reunidos* (1998), *Em sonho* (1999), *Os resistentes* (2001), *Poesia reunida* (2003), *A árvore seca* (2006), *As desapareições* (2009), *Anamnese* (2016) e *Cerração* (2019).

A partir de cenas corriqueiras, em meio à paisagem urbana, a poética de Bueno edifica-se grave e solene e, sem desviar da preferência pelo registro elevado, pode também revelar-se sarcástica e irônica. Reconhecidamente primoroso no manejo da métrica e da forma fixa, o autor é igualmente hábil na execução de poemas longos, de grande fôlego, em versos livres. Antonio Carlos Villaça (1993) o avaliou como um poeta muito consciente, que “é rigorosamente

contemporâneo de si mesmo e de todos os tempos, que tão profundamente o atraem”. Dessa forma, com os pés bem fincados no presente, seu fazer poético ao construir uma ponte para o passado impele o leitor em direção ao transcendente e ao sublime. Com efeito, o diálogo com os elementos da tradição é uma das linhas de força de sua dicção poética e seguramente constitui o “principal veio explorado pela ainda incipiente produção crítica acerca da obra do autor carioca”. (QUEVEDO, 2018, p. 85).

Versátil e inquieto como o seu próprio tempo, o vigor poético de Bueno encanta e desacomoda. O mesmo se dá com uma das personagens míticas que, de diferentes formas, está constantemente presente na sua obra. Estamos falando de Dioniso, deidade estranha, ambígua e complexa que transtorna a ordem natural das coisas. É em sua multiplicidade que Dioniso assombra e deslumbra, causando a cada aparição um misto de horror e fascínio.

A fim de compreender melhor as relações dessa divindade tão plural com a poesia, basta lembrar da assertiva de Ezra Pound (2006, p. 43) de que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível<sup>1</sup>”. Como um calidoscópio, Dioniso abre-se a múltiplas interpretações e apresenta-se no panteão grego como “um deus à parte [...] diferente, desnorante, desconcertante”, que ao ostentar sua máscara que mostra e esconde, aproxima-se daquilo que é próprio da linguagem poética e fascina poetas e amantes da poesia de todos os cantos, em todos os tempos. (VERNANT, 2000, p. 144).

As considerações de Cassirer (1992, p. 114) a respeito dos vínculos entre o pensar mítico, religião, linguagem e arte, apontam que, para além de uma gênese comum, existe em tais fenômenos um movimento espiritual latente e uma força cooperativa:

O mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito. Nesta constante cooperação e interação, evidencia-se, ao mesmo tempo, a unidade do princípio espiritual, do qual ambos procedem e do qual constituem simplesmente exteriorizações diversas, graus e manifestações diferentes.

Segundo Cassirer (1992, p. 115), a arte, e de maneira particular, a lírica, são as expressões privilegiadas de plasmação espiritual, pois nelas a plenitude da vida é “esteticamente liberada”.

---

<sup>1</sup> Não pretendemos aqui tirar a fala de Pound de seu contexto. Explicamos. Sabemos que ele defende um ideal de dizer o máximo com o mínimo possível. Esse preceito da concisão passa ao largo de uma concepção poética como a de Alexei Bueno. Ainda assim, existe um ponto de convergência, Pound chama nossa atenção para a propriedade da literatura de “carregar” a linguagem de sentido, de adicionar novas significações às formas habituais do discurso. Daí é que apontamos a similaridade entre a natureza polissêmica de Dioniso e a natureza polissêmica da linguagem poética.

Na reapropriação e ressignificação dos mitos operadas na escrita bueniana, o divino e o terreno são intermediados pela poesia. Indo nessa direção, Bonfá (2015, p. 103-6) defende que no ensejo de “abarcando a experiência mais ampla possível da condição humana” o autor realiza “uma maior compreensão do homem pela via arquetípica e uma reinterpretação do divino pela via humana.”

Entender como são construídas essas relações e decifrar seus sentidos é o que nos move.

A proposta deste trabalho é compreender a presença, além de analisar os deslocamentos, desdobramentos e variações da figura mítica de Dioniso na lírica contemporânea brasileira, tendo como objeto de estudo a poesia de Alexei Bueno. Esse tema que atravessou séculos sem perder o vigor e o encanto, na lírica do poeta carioca revela que ainda tem muito a dizer ao leitor contemporâneo. Para tanto, metodologicamente, essa pesquisa tem caráter bibliográfico.

Diante das singularidades inerentes ao texto poético, pretendemos abordar a noção de contemporâneo como atravessamento de tradições e mostrar como a questão da pulsão dionisíaca é tratada por um poeta contemporâneo. Procedemos, primeiramente, à revisão do referencial teórico que fundamenta o estudo. Em seguida, tratamos das tendências da produção poética atual, pondo em relevo os traços característicos da poética de Bueno para, na sequência, determo-nos na análise e interpretação do *corpus*, oportunidade em que voltamos nosso olhar para as (re)configurações do mito de Dioniso na contemporaneidade.

Vivemos em uma sociedade dominada pela tecnologia, marcada pela pressa, assediada pelo consumismo, fragmentada de seus antigos valores. Em meio a tudo isso, por que Dioniso? Para Richard Seaford (2006, p. 5), todo esse cenário conduz o homem contemporâneo a uma busca pelo transcendente. Segundo o autor, Dioniso, mais que qualquer outra divindade da Grécia antiga, responde a essa necessidade. Isso porque seu poder representa a superação da divisão entre as três esferas fundamentais do mundo: a natureza, a humanidade e a divindade. Em Dioniso, tudo se reconecta.

O primeiro capítulo, *O múltiplo Dioniso*, articula a discussão sobre o eixo central da pesquisa, pois é nele que são apresentados os diferentes matizes dessa deidade dual e complexa, cuja figura reflete a pluralidade e a tensão que atravessam a poesia contemporânea. Mais que simplesmente enumerar e descrever os qualitativos de Dioniso, procuramos compreender suas estranhas conexões, os significados ligados a cada faceta do deus, aqui posta em destaque, além de perceber alguns aspectos do alcance e das ocorrências desses mitos na literatura, que, afinal, é nossa esfera de atuação. Isso posto, esclarecemos que não está no escopo do nosso estudo

discutir certas problemáticas que não encontram consenso nem mesmo entre os especialistas. A título de exemplo, falamos de questões historiográficas, especulações acerca das origens do deus, dentre tantas outras matérias que ocupam os pesquisadores.

Nesse capítulo, nosso olhar voltar-se-á especialmente para o Dioniso clássico, mas algumas leituras mais modernas das narrativas míticas também serão acolhidas. Falamos, neste último caso, de consagrados helenistas como Walter Friedrich Otto (1965) e Carl Kerényi (2002). Sobre o Dioniso clássico, esse trabalho baseia-se tanto na análise de fontes primárias (primeiros testemunhos), isto é, as obras dos próprios poetas da Antiguidade, como também em comentários e interpretações de autores contemporâneos que se aproximam deste universo poético arcaico. Foram de fundamental importância na nossa empreitada os estudos de Marcel Detienne (1988), Henri Jeanmaire (1970), Richard Seaford (2006), Cornelia Isler-Kerényi (2015) e Jean-Pierre Vernant (1990; 2000; 2006). Fizemos uso também de alguns manuais de mitologia e estudos helênicos de autores renomados como E. R. Dodds (1960; 2002), Walter Burkert (1985), Giorgio Colli (2012) e outros.

O segundo capítulo, *O anacronismo da poesia de Alexei Bueno*, é dividido em três partes. Primeiramente procuraremos delinear, de maneira sucinta, as marcas mais notáveis do panorama atual e plural da poesia brasileira. Reconhecemos que esse tipo de exercício, de traçar tendências, incorre, inevitavelmente, em certo reducionismo. Esta é a fatalidade de toda generalização, ao procurar compartimentar o múltiplo, algumas especificidades acabam sendo sacrificadas em nome das generalidades. Tomamos como critério para a eleição das “tendências” os apontamentos de conceituados estudiosos brasileiros que se debruçam sobre o tema. A finalidade do nosso esboço, ainda que precário, da cena literária contemporânea é propiciar um maior entendimento da lírica bueniana dentro desse contexto e dos deslocamentos que este poeta faz de temas clássicos, em especial, de tudo que cerca a figura mítica de Dioniso.

Em seguida, apresentamos a recepção crítica à produção de Alexei Bueno e, por fim, tecemos considerações sobre o anacronismo, que será aqui deslocado de seu sentido comum, uma vez que é possível compreendê-lo não como uma temporalidade negativa, mas como uma forma de apreender a própria contemporaneidade. A partir das noções de anacronismo, tradição e contemporaneidade, adentraremos na poesia de Bueno e procuraremos entender os deslocamentos e variações dos ecos mitológicos em sua lírica.

Nos dois primeiros tópicos desse capítulo – *De coevis* e *A fortuna de Bueno* – nossa investigação parte de estudos teóricos de importantes críticos brasileiros. Demonstraremos como a tendência considerada classicista ou tradicionalista da atual poesia, na qual Bueno, via de regra, é incluído, provoca reações díspares. De um lado, estudiosos como Ricardo Domeneck

e Iumna Maria Simon, consideram essa tendência uma mostra do empobrecimento da poesia nacional. Por outro lado, negando a ideia de que um discurso ligado à tradição seja acrítico e apartado da realidade, autores como Marcos Siscar e Antônio Carlos Secchin, defendem que dicções como a de Bueno erigem-se como formas radicais de dramatizar a crise do contemporâneo. A perspectiva do nosso trabalho insere-se nessa segunda linha.

Na esteira do pensamento de Giacomo Leopardi (apud CALASSO, 2004, p. 32), poeta italiano do século XIX, para quem “tudo pode ser contemporâneo a este século, exceto a poesia”, discutiremos os usos e apropriações que a atual poesia faz da tradição, na perspectiva do anacronismo.

A respeito do diálogo entre passado e presente, no prefácio de *As artes do entusiasmo*, Fernando Santoro (2011, p. 10) nos lembra que mesmo que um tema clássico abra um “rasgo epocal” que vai desde sua origem até sua presença atual, isso não significa que os estudos em torno de tais temáticas se resumam a elaborar um inventário de informações ao longo dos séculos, mas sim de compreender como um problema nasce e se configura como clássico e como reverbera na cultura contemporânea.

No terceiro e último tópico desse capítulo – *O anacronismo possível* – com base nos textos de T. S. Eliot (1989), Hannah Arendt (2011), Giorgio Agamben (2009) e Hans Magnus Enzensberger (2003), procuraremos demonstrar que um anacronismo positivo não só é possível, como também é necessário. Octavio Paz (2012, p. 75) explica que a forma geométrica que representa a prosa é a linha, reta, ou mesmo sinuosa, mas sempre em frente. O poema, por sua vez, “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo”, cujo final é também seu princípio, “se repete e se recria.” Se pensarmos assim, o anacronismo talvez seja, enfim, inevitável.

Quando for pertinente ao assunto tratado, tanto nesse capítulo quanto no seguinte, recorreremos a trechos de entrevistas do poeta carioca como apoio à compreensão de seu fazer poético.

No terceiro capítulo, *Sob o patrocínio de Dioniso*, examinaremos as figurações de Dioniso e a presença dos elementos a ele relacionados na escrita poética de Bueno. Para pensar a pulsão dionisíaca na dicção do poeta carioca, abordaremos sua obra sob quatro enfoques: sua dimensão espiritual, os novos sentidos do ditirambo dionisíaco, as possibilidades de embriaguez, o êxtase e o entusiasmo.

Nosso propósito é investigar como as representações míticas e poéticas do mito de Dioniso encontram eco na poesia contemporânea brasileira, e sendo Dioniso uma divindade da mitologia grega, estudar como é construída a relação entre a literatura e os deuses mostra-se



uma etapa indispensável nesta pesquisa. É o que pretendemos fazer no primeiro tópico desse capítulo - *Os deuses querem passar por aqui*.

Originalmente, mito, magia, linguagem e arte possuíam uma correlação indissolúvel. A mitologia com seu mundo de divindades e entes portadores de poderes supra-humanos está intimamente ligada à categoria do sagrado. Se quisermos penetrar na lógica mítica e explicar sua extraordinária complexidade, trilhar os caminhos do sagrado mostra-se uma empreitada incontornável. O outro motivo que nos conduz na direção de investigar o sagrado reside em um fato incontestável, a saber: as aparições dos deuses, não somente os pertencentes à mitologia grega, mas também do Deus cristão e de divindades de outros sistemas religiosos são sistemáticas na escrita bueniana.

Na obra do poeta alemão Friedrich Hölderlin (1991, p. 85) a comunhão entre um fundo misterioso de origem divina e a experiência poética revela-se seminal, e ressoa ao longo de sua escrita. É o que vislumbramos neste verso que, apesar da aparente simplicidade, guarda uma revelação sobre sua visão do poetar: “foi nos braços dos deuses que eu cresci”. No pensamento do autor, “de acordo com a sua essência, toda religião seria, portanto, poética”. (HÖLDERLIN, 1994, p. 70). Nessa perspectiva, é na reunião entre a representação poética e a religião, entendida não em um sentido institucional, mas sim espiritual e mítico, que acontece a festa da vida. Por isso o mandamento apresentado no poema “Aos jovens poetas” é: “Amai aos deuses”. (HÖLDERLIN, 1991, p. 93).

No poema “Aos poetas”, cuja semelhança com o texto de Hölderlin pode ser verificada já a partir do título, Bueno (2016) tematiza o fazer poético e acentua o caráter etéreo da poesia:

Só dos deuses desce.  
Se não desce, é falsa.  
Nossa alma só se alça  
Quando o dia a esquece. (BUENO, 2016, p. 15).

Ao adentrarmos na esfera do sagrado, nosso intuito não é especular acerca da fé dos autores ou da ideologia religiosa subjacente aos textos, mas analisar as hierofanias<sup>2</sup>, para usar o termo de Mircea Eliade, em suas construções metafóricas e simbólicas. É na perspectiva de um resíduo estético religioso que nos interessamos em investigar a presença dos deuses e das figuras míticas, a fim de compreender suas representações no âmbito da poesia contemporânea, situada em um mundo complexo e fragmentado que se distanciou enormemente do sentimento religioso que prevaleceu outrora.

---

<sup>2</sup> Mircea Eliade (2008, p. 17) propõe o termo hierofania para designar o ato da manifestação do sagrado, justificando que etimologicamente hierofania implica “algo de sagrado se nos mostra”.

Territórios de fronteiras fluidas, ora o texto poético invade o sagrado ora é invadido por ele, pois em suas complexidades, o que ambos têm em comum é o fato de refletirem com profundidade acerca da experiência humana neste mundo. Nas inquietações do sem sentido da vida, no jogo entre a finitude e o eterno, entre o palpável e o intangível, entre o racional e o irracional, entre o fascínio e a repulsa, as tensões entre o profano e o sagrado continuam a fornecer matéria para as especulações poéticas.

A análise do poema “Novo Ditirambo de Dionisos” ocupará o segundo tópico, intitulado *Em louvor de Dioniso, um novo ditirambo*, desse capítulo de análise do *corpus*. Nele, o sujeito poético invoca Dioniso a surgir com seu furor e promover uma nova ordem (ou desordem) das coisas. Aqui, como em outros poemas, fica patente o mal-estar do sujeito lírico com seus coevos. A expressão desse descontentamento estabelece um diálogo com o *topos* medieval do “mundo às avessas” e não se constrói somente enquanto crítica ao tempo, mas para se referir a um novo mundo que surgirá sob o patrocínio de Dioniso.

O esforço de rememoração de uma plenitude primordial e de uma renovação transformadora da história dos homens é o que testemunhamos na narrativa medieval que Heinrich Heine (2009) apresenta em seu *Os deuses no exílio*. Na lenda, um simplório pescador é visitado uma vez por ano por três monges de aspecto estranho que alugam seu barco por algumas horas. Tomado pela curiosidade, no sétimo ano, o pescador decide se esconder no barco e seguir os homens para descobrir o que se passa. O acontecimento singular que toma lugar é marcado por fatos inexplicáveis. O primeiro ponto diz respeito ao lugar do evento, na outra margem de um grande lago local. Para chegar ao local é necessário antes fazer uma travessia, o que demonstra o aspecto separado deste lugar e o caráter secreto e fechado do evento, ao qual somente alguns escolhidos têm acesso. Na presença dos “monges”, o pescador observa espantado que a travessia ocorreu em um tempo fora do comum. Porém, foi o lugar em si que mais lhe causou estranheza: “Seu espanto redobrou ao perceber, naquela região que conhecia perfeitamente, uma clareira que antes nunca notara, rodeada de árvores cuja espécie parecia pertencer a uma vegetação de outro lugar.” (HEINE, 2009, p. 47). Assombro maior, contudo, o pobre rapaz experimenta ao ver-se em meio a um desconhecido, bizarro e vibrante

festival e ao descobrir a verdadeira identidade dos visitantes misteriosos: um sátiro<sup>3</sup>, Sileno<sup>4</sup> e Baco em pessoa.

Em dado momento, o narrador, de maneira abrupta rompe o fio da história e se dirige ao leitor. Não sem um toque de saudosa melancolia, o narrador confirma que o evento em questão é na verdade um bacanal em seu esplendor, “uma orgia pós-tuma” e dialogando com seu leitor “esclarecido”, conhecedor dos mitos, ao contrário do ingênuo pescador, arremata:

Você sentiria no máximo um leve sobressalto lúbrico, um arrepio estético, ao ver aquela pálida assembleia, aqueles graciosos fantasmas que saíram dos seus sarcófagos ou de debaixo das ruínas de seus templos para mais uma vez celebrar o antigo culto sagrado do prazer, para mais uma vez festejar, com jogo e ciranda, a passagem triunfal do libertador divino, o Salvador do prazer sensual, para mais uma vez dançar a dança do êxtase do paganismo, o câncã do mundo antigo, sem nenhum disfarce hipócrita, sem nenhuma intromissão dos *sergents-de-ville* de uma moral espiritualista, e com toda a desvairada loucura dos antigos, soltando gritos de exultação, de fúria, de júbilo: Evoé, Baco! (HEINE, 2009, p. 80).

O que se percebe na voz do narrador é uma nostalgia das origens, de um tempo paradisíaco pleno de magia. Fica evidente o desejo de se reintegrar a essa unidade temporal sagrada e perdida que tanto o cristianismo da Idade Média europeia quanto o discurso racional hodierno procuram abafar.

*Os deuses no exílio* fala do despertar dos numes, que mesmo desfigurados insistem, teimam em não sucumbir. No conto apresentado por Heine, retratados com aspectos que remetem à morte, como a excessiva palidez e frialdade, os deuses e seus seguidores levantam-se e, em meio à algazarra, celebram a vida em sua plenitude e zombam do mundo que pensa tê-los matado. A presença do nume reinstala no mundo, mesmo que momentaneamente, a experiência supra-humana assustadora e vivificante. Em última instância, não é demais frisar

---

<sup>3</sup> Ser mítico ligado à natureza de aparência animalesca, parte inferior do corpo igual à de um cavalo ou de um bode e parte superior igual à de um homem. O aspecto itifálico, membro viril descomunal e permanentemente ereto, é também característico dos Sátiros. Os Sátiros, também chamados Silenos, são participantes do séquito de Dioniso. (KURY, 2009, p. 1699).

<sup>4</sup> Considerado em algumas tradições o pai dos sátiros, possui aspecto híbrido (parcialmente equino) e itifálico. É representado como um velho de ventre proeminente, como um bêbado inveterado, aparecendo muitas vezes equilibrando-se em cima de um burro. Também conhecido por seu grande saber, Sileno foi o preceptor de Dioniso e é figura constante em seu cortejo. (BRANDÃO, 1991, p. 384). Gênios da natureza, demônios dionisíacos, Sátiros e Silenos, em razão de seu aspecto físico, ligam-se ao caráter ctônico de Dioniso pois “*la forme chevaline est une manifestation et un symbole des forces infernales.*” (JEANMAIRE, 1970, p. 281). [a forma equina é uma manifestação e um símbolo das forças infernais] (tradução nossa). Neste ponto, devemos explicar que as citações de obras em outros idiomas seguiram o seguinte critério: havendo tradução disponível em português, a citação utiliza essa tradução, não havendo, a tradução é nossa.

que o que se percebe da voz do narrador é o indisfarçável desejo de pisar no mesmo chão dos deuses, ser-lhes contemporâneo.

Ao metamorfosear as divindades em pessoas comuns, o que Heine faz é nos revelar como o imaginário do artista enseja sua sobrevivência. Oscilando entre a melancolia, o humor e a ironia, *Os deuses no exílio* fala das grandes deidades de outrora que, expulsas do Olimpo e perseguidas pelo cristianismo, precisaram assumir tarefas comuns a fim de sobreviverem. Assim, Baco se torna um monge franciscano, Mercúrio vira comerciante holandês, Apolo trabalha como pastor e Marte vive como um soldado mercenário. Vislumbramos na obra uma grande alegoria da literatura como reduto da fertilidade, da mágica e da mística dos helenos.

Walter Burkert (1991, p. 17-9) explica que os mitos são narrativas tradicionais aplicadas a dados complexos, supra individuais e coletivamente importantes. O mito “proporciona um meio primário de concatenar experiência e um projeto da realidade e de o exprimir em palavras, [...], de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro.” Mais que procurar a especificidade do mito em seu conteúdo, Burkert defende que o foco da investigação deve estar em sua função, uma vez que “mitos são estruturas de sentido.”

Para Cassirer (1977, p. 74), “sem o simbolismo, a vida do homem seria semelhante à dos prisioneiros da famosa caverna de Platão”, ou seja, estaria limitada ao atendimento das necessidades básicas, biológicas, seria, portanto, muito próxima da realidade dos animais, pois o animal se relaciona de forma direta com o meio, já o contato do homem com a realidade que o cerca é atravessado por uma rede simbólica que atribui sentido ao mundo.

O autor explica que cada expressão simbólica possui sua peculiaridade, sua própria esfera de ação e assume diferentes caminhos na transformação de um dado sensível em um significado simbólico, ainda assim, “a linguagem, a arte, o mito, a religião não são criações isoladas ou fortuitas”, são fenômenos que possuem em comum a mesma raiz, a saber, a essência metafórica da linguagem e a pulsão criadora do homem. (CASSIRER, 1977, p. 116).

Pela maneira particular de objetivar o mundo empírico, o autor lembra também a profunda afinidade que há entre o mito e a poesia, uma vez que “o mito combina um elemento teórico com um elemento de criação artística” e afirma que a mente do poeta, ainda hoje, “continua a ser criadora de mitos” (CASSIRER, 1977, p. 125-6). É lugar-comum a afirmação de que a poesia é o veículo por excelência de divulgação dos mitos, mas o que observamos aqui é uma relação mais íntima. Fernando Pessoa, no poema “Ulisses”, deslinda a força do mito em “fixar a realidade”:

O mito é o nada que é tudo.

O mesmo sol que abre os céus  
 É um mito brilhante e mudo —  
 O corpo morto de Deus,  
 Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
 Foi por não ser existindo.  
 Sem existir nos bastou.  
 Por não ter vindo foi vindo  
 E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
 A entrar na realidade,  
 E a fecundá-la decorre.  
 Em baixo, a vida, metade  
 De nada, morre. (PESSOA, 2010, p. 29).

No primeiro verso, “o mito é o nada que é tudo”, Pessoa ratifica a condição paradoxal do mito. Corre em Portugal a lenda que a figura mítica de Ulisses, herói grego conhecido por suas aventuras marítimas, teria fundado a cidade de Lisboa. Mesmo não tendo existido, Ulisses está associado ao nascimento da capital do país. Dessa forma, o significado mitológico do herói sacraliza as origens de Portugal. O mito “fecunda” a realidade, atribui dignidade à existência e aponta para um destino grandioso da gente portuguesa.

A propósito das conexões entre a mitologia e a literatura, especialmente a poesia, Octávio Paz (2012) diz que o mito contém a vida humana em sua totalidade e transcorre em um tempo arquetípico. Esse tempo volta e o mito se reencarna em uma repetição que é rítmica. “A repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original. E, mais exatamente: recriação do tempo arquetípico.”

Na lírica de Bueno, a experiência cotidiana é transfigurada pelo discurso mítico que se oferece como potência transformadora de uma realidade estéril e banal em uma nova existência mais autêntica. Perspectivando o mito a partir do posicionamento de Burkert, o que devemos investigar é o sentido do resgate das narrativas míticas arcaicas. Nossa hipótese é que este não deve ser visto somente como um olhar nostálgico a uma idade de ouro perdida, mas como ferramenta de crítica ao tempo presente e como força redentora do mesmo.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2005, p. 8), ao lançar seu olhar à essência do dionisíaco, ressalta que é preciso fazer uma analogia com a embriaguez, uma vez que “seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso.” Capaz de fazer o homem esquecer-se de si, a embriaguez traduz-se na relação do homem com as forças gerativas, plasmadoras e selvagens da natureza. Cantando e dançando nos cortejos dionisíacos, os gregos libertavam-se dos

grilhões de suas vidas cotidianas e celebravam a festa da reconciliação do homem com a natureza.

Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche (2017, p. 83) explica que a embriaguez promove uma excitação de todos os afetos e sentidos, pois “o essencial da embriaguez é o sentimento de plenitude e de intensificação da força”. Nesse estado é possível enriquecer todas as coisas: “o que se vê, o que se quer, é visto intumescido, apinhado, energético, sobrecarregado de força.”

Em *Embriaguez de quê?*, pretendemos discutir o tema da embriaguez, para tanto, analisaremos do *corpus* extraído de obras do poeta carioca Alexei Bueno, escritas entre 1984 e 2019, em especial os poemas “Ode amatória”, “O preço” e *A Juventude dos Deuses*. Nosso intuito é investigar a ebridez na lírica bueniana em duas frentes: seus agentes catalizadores e as consequências que esse estado provoca.

O amplo simbolismo do vinho e da embriaguez está fortemente associado à complexidade da figura estranha e inquietante de Dioniso. Sobre isso Walter Otto (1965, p. 49) destaca que os mais célebres poetas e pensadores perceberam na diversidade de Dioniso, que compreende êxtase e sofrimento, uma profundidade difícil de expressar, talvez por isso tão sedutora.

Com efeito, as articulações metafóricas em torno do vinho e suas possibilidades de sentido colocam a embriaguez entre aqueles lugares-comuns da poesia que parecem não enfraquecer nem se esgotar. Objeto de veneração em várias civilizações, o vinho foi louvado por inúmeros povos e desde os mais remotos registros literários localizamos seu emprego, em declarações de amor à bebida e a seus efeitos. Em associações com a juventude, o banquete, a alegria, a tristeza, o excesso, o descontrole, as paixões, o divino, o conhecimento, a sabedoria e a composição poética, o tema foi e continua sendo objeto de diversas apropriações e seu uso alcança várias esferas e significados.

Nietzsche (2017, p. p. 82) é categórico: “para que exista arte, para que exista algum fazer e contemplar estético, é imprescindível uma condição fisiológica: a embriaguez.” Na introdução para *As Bacantes*, Trajano Vieira (2010) destaca as metamorfoses de Dioniso, que constantemente altera sua forma para confundir seu adversário. Na tragédia, há cenas em que não só a divindade, mas também outros elementos se duplicam. Vieira (2010, p. 30) comenta que “desde a Antiguidade, associa-se essa visão ao estado de embriaguez ou de alucinação” e diz que:

Penteu não compreende o que vê, mas o que vê é a reprodução idêntica do mesmo seguida da reprodução do mesmo em outro. São duas características

importantes da linguagem artística, capaz de mimetizar o aparente e de reinventá-lo em outra forma, que Penteu, com sua visão estreita, não percebe.

De certo modo, esse trecho esclarece que a embriaguez possibilita ao artista reconstruir poeticamente a realidade. Muitas passagens poéticas de Bueno reforçam as relações da ebbriez com a criação artística, mas também apontam para outras articulações de sentidos.

Por fim, o último tópico de análise intitulado *Êxtase e entusiasmo*, detém-se em um ponto fulcral para a análise da poesia contemporânea - as reflexões metapoéticas. Ou seja, a tendência dos autores na direção de problematizar seu fazer e questionar sua linguagem. Dentro desse cenário, sobressai-se o tema da inspiração poética.

Segundo Brandão (1987a, p. 140), dizia-se que antes de Dioniso havia dois mundos distintos, o humano e o inacessível mundo divino. O autor acentua que é através do êxtase, do entusiasmo e da metamorfose, que os homens conseguem penetrar o reino dos deuses. Nesse sentido, simbolicamente, Dioniso representa a superação das inibições e repressões, permitindo que as “forças obscuras” emerjam do inconsciente. Brandão (1987a, p. 113) remata: o êxtase báquico significa "estar em transe, ser tomado de um delírio sagrado". Rememoramos esse estado particular no sentido do entusiasmo, inspiração da qual decorre uma mudança na percepção do mundo que favorece a criação poética. Constrói-se assim a ideia de uma expressão poética que, nascida e mergulhada no furor dionisíaco, se oferece à sociedade contemporânea como uma possibilidade de enfrentamento da realidade concreta.

## 2 O MÚLTIPLO DIONISO

Religião, política, natureza, filosofia, teatro, poesia, são muitas as esferas do poder de Dioniso. Figura de identidade fluida, difícil de estabelecer, em suas várias manifestações, ele simboliza coisas diferentes. Ao mesmo tempo “terribilíssimo e gentil”<sup>5</sup>, como ele mesmo fala de si em *As bacantes* (v. 860), Dioniso é uma das grandes deidades do Olimpo. Isso era um fato entre os antigos, como confirma o *Hino Homérico 26*<sup>6</sup>(v. 5), que diz que seu lugar está garantido “entre o número dos imortais.” (RIBEIRO JR. (org), 2010, p. 340).

Interessa-nos, aqui, refletir sobre as representações mítico-poéticas que atestam, na presença do deus, em seu êxtase perturbador e libertador, uma pulsão criadora, um alargamento da visão que leva a uma compreensão mais totalizadora das coisas. Enfim, interessa-nos refletir sobre o momento singular em que o extraordinário toca e transforma o ordinário.

Além de apresentar alguns aspectos marcantes de Dioniso, tencionamos pôr em relevo uma questão: a aproximação do deus com o homem, e a ação daquele sobre este. Cumpre destacar que no mundo dos olímpianos, o filho mais novo de Zeus é aquele que chega mais perto dos mortais<sup>7</sup>. Com efeito, ao analisar um dos nascimentos de Dioniso, como filho do deus supremo Zeus com a mortal Sêmele, Jeanmaire (1970, p. 338) comenta que as particularidades desse episódio (sobre o qual nos deteremos mais à frente) fazem dele um deus único no panteão grego: “*un dieu, un immortel qui, sans cesser d’être dieu, participe à l’humanité.*”<sup>8</sup>

Nesse ponto, vale mencionar a constatação de Cornelia Isler-Kerényi (2015, p. 151), que ao analisar, na iconografia grega arcaica, o motivo de Dioniso retratado, em rituais, na posição sentado, observa que ele está sempre cercado por meros mortais. “*We can merely point at the fact that, of all the gods, the vase painters only depicted Dionysos in this way, thus high lighting his closeness to ordinary mortals.*”<sup>9</sup>

Dúplice, ele é o deus furioso que por intermédio de sua *manía* pune aqueles que lhe recusam o culto, mas é também o deus da vinha, doador da alegria aos homens, entidade benévola a quem Ovídio, em *Os fastos*, chama de “Pai Baco”:

A ti recorro,

<sup>5</sup> Conferir Eurípidés (2010, p. 93).

<sup>6</sup> Tradução de Fernando B. Santos.

<sup>7</sup> Sobre isso, Seaford (2006, p. 44) comenta que Dioniso é mais próximo da humanidade que qualquer outro deus. Lévy (1997, p. 236) também é categórico: “Ao contrário de todos os outros deuses gregos, a religião dionisíaca elimina a fronteira entre o humano e o divino.”

<sup>8</sup> [um deus, um imortal que, sem deixar de ser um deus, faz parte da humanidade] (tradução nossa).

<sup>9</sup> [nós podemos perceber nesse fato que, de todos os deuses, as pinturas em vasos descrevem somente Dioniso nesta posição, realçando, dessa forma, sua proximidade com os mortais] (tradução nossa).



Ó gentil, a quem heras entretecem  
 Coa planta racemífera as madeixas;  
 Padre Baco, se em vós há parentesco,  
 Governa agora ao meu baixel o rumo. (OVÍDIO, 1964, p. 335).

Sabemos que, na Antiguidade, a invocação não se dirigia somente às Musas. Tudo dependia do que se iria pedir. A divindade deveria ser adequada ao pedido. Ainda assim, no trecho do poema de Ovídio que apresentamos, é interessante observar como a invocação não se dirige às Musas, patronas por excelência da poesia e da música, nem a Apolo com sua lira e sim a Baco, descrito como um pai gentil.

Observemos como, no poema, o sujeito lírico pede a assistência da divindade em favor da criação poética. A súplica é para que Baco conduza a fatura do poema, ou seja, não permita que o barco perca o rumo. O poeta aqui utiliza o *topos* da metáfora náutica, quando o autor compara a composição de uma obra, ou compara a própria condução da vida com uma viagem marítima normalmente perigosa e cheia de percalços. (CURTIUS, 2013, p. 175 e ss). Assim, somos aqui lembrados que na tradição greco-latina, além das Musas, são dois os deuses da arte: Apolo e Dioniso.

A intervenção protetora da divindade também se faz presente na composição de Alceu, que se refere ao deus como “comedor de carne crua” em uma clara referência à omofagia<sup>10</sup> praticada pelas bacantes.

Dioniso, comedor de carne crua. Vinde,  
 e, tendo o coração benévolo, nossas preces  
 escutai, ... das penas  
 e do exílio funesto libertai-nos; (Alceu. In: RAGUSA, 2013, p. 79).

Estranho e paradoxal, deus de muitos nomes, Dioniso recusa qualquer definição simplista e redutora, com efeito, nisso parece todos os comentadores concordarem. Para Jean-Pierre Vernant (2000, p. 144), entre as divindades gregas, ele é “um deus à parte”. Vernant comenta ainda que ao estabelecer um tipo diferente de contato com os homens, ele é o que mais se aproxima de seus devotos. Ao mesmo tempo, ele talvez seja “o deus mais afastado dos humanos, o mais inacessível e misterioso, aquele que não se pode captar, que não se pode enquadrar.” (VERNANT, 2000, p. 145). Estamos falando de um deus que não pode encerrar uma forma específica, sequer uma definição. Dioniso é indecifrável, é múltiplo.

---

<sup>10</sup> Segundo Dodds (1960, p. xvii- xviii), a prática da omofagia – comer carne crua – entre as bacantes não significaria somente um rito para imitar a morte violenta de Dioniso, mas sim uma espécie de comunhão extrema, uma vez que, de alguma forma, o deus se faria presente na vítima-veículo e assim serviria de alimento a seus seguidores.

Um dos principais elementos sagrados ligados a Dioniso é o vinho. Dante Tringali (1995, p. 26) assegura que, na Antiguidade, a videira era sagrada, a taça em que se bebia era religiosa, e que o festim não se constituía em uma comemoração profana, mas sim em um ato litúrgico. Falemos, portanto, da faceta, talvez a mais célebre, de Baco, “o deus do vinho.”

Na *Iliada* (XIV, v. 268), Baco é apresentado como a “alegria dos humanos” (HOMERO, 2003, p. 327). Na *Odisseia* (XXIV, v. 73-6), a ânfora dourada doada a Tétis para guardar os ossos do seu filho conservados “em vinho e unguentos”, foi “oferenda (segundo se dizia) de Dioniso.” (HOMERO, 2011, p. 526). Em *Os trabalhos e os dias* (v. 614), Hesíodo fala do vinho como uma dádiva, um presente de Dioniso:

Quando Órion e Sírius chegarem ao meio  
do céu e a dedirrósea Aurora vir Arcturo,  
ó Perses, então colhe todos os cachos de uva e leva-os para casa.  
Deixa-os no sol por dez dias e dez noites,  
na sombra por cinco, e no sexto derrama em jarros  
o presente de Dioniso, o cheio de alegria. (HESÍODO, 2012, p. 123).

Primitivo deus da vida vegetal e protetor da videira selvagem<sup>11</sup>, é difícil precisar as primeiras evidências que mostram a conexão de Dioniso com o vinho na Grécia. Registros poéticos e pinturas em vasos, apontam indícios que entre os séculos VIII e VI a.C, ele já era considerado o deus do vinho e da vinha entre os helenos.

Sobre a origem da videira como dom de Dioniso, um dos registros míticos mais antigos, narra como o deus, tendo se hospedado na casa de Icário, localizada na ilha montanhosa da Icária, importante centro vinícola da Ática, deixou-lhe uma muda da videira e orientações sobre a produção de uma bebida incomum. Icário produz o vinho novo e convida os vizinhos para provarem. Os pastores bebem e ficam maravilhados. De repente, os homens começam a cair desfalecidos. Pensando que foram envenenados, os pastores assassinam Icário. Em seguida, a tragédia aumenta, pois sua filha Erígone se enforca e sua cadela se suicida. (DETIENNE, 1988, p. 54).

As alegorias míticas em torno da cultura da videira mostram sua origem sobrenatural e destacam o poder mágico da bebida extraída da uva sobre os homens. Em uma narrativa que apresenta várias variantes, Oresteus, o “montanhês”, rei da Etólia, possui uma cadela que dá à luz um cepo. Ele o enterra e daí brota a primeira videira. Numa outra versão, Oineus observa que um bode sempre desaparece por um tempo e depois retorna saciado. O pastor segue o

---

<sup>11</sup> Ver H. Jeanmaire (1970, p.12-35).

animal e descobre uma videira carregada de uvas, e assim, torna-se o primeiro viticultor. (KERÉNYI, 2002, p. 67).

Em todas essas histórias, tanto a presença de *Oineus*, que segundo o mito, por ter permitido que Baco fizesse sexo com sua esposa, teria recebido dele o dom da bebida, quanto a do cão, ligam a descoberta do vinho a instruções recebidas diretamente de Dioniso. Quanto à cadela, cumpre explicar que ela evoca o cão de *Orion*, o signo astronômico de *Sirius*, estação que coincide com o início da vindima. Em *Leis* (VIII, 844), Platão (apud KERÉNYI, 2002, p. 66) menciona duas dádivas da estação: a riqueza dos frutos e o júbilo dionisíaco.

Henri Jeanmaire (1970, p. 24) lembra ainda outro mito, ligado a Delos, que acentua a intervenção poderosa de Baco: “*les trois Oinotropes ont été probablement considérées comme les modèles des Bacchantes [...] par le don qu’elles auraient reçu de Dionysos de changer l’eau en vin*”<sup>12</sup>.

As relações de Dioniso com a embriaguez e com as bebidas inebriantes são tão fortes que antes mesmo do surgimento do vinho, seu precursor - o mel, ou melhor dizendo, o hidromel<sup>13</sup> - teria sua criação a ele ligada. É o que aponta Ovídio em *Os Fastos*:

[...] Vem do teu nome,  
Ó Líbero, de libos, e libames  
Dar-se o nome à porção, que para as chamas  
Se deduz do total do sacrifício.  
Libos também se hão dito as boroinhas  
Clássicas em tal festa, porque Baco  
Gosta dos sucos doces; e até consta  
Que o mel o inventou ele. (OVÍDIO, 1964, p. 216).

Marcel Detienne (1988) revela que nascido de mãe selvagem, o vinho é considerado “o sangue da terra”, portando em si uma umidade refrescante e uma chama ardente. O mistério da fermentação da bebida efervescente atribui-lhe o *status* de fogo líquido. Nos rituais aos deuses, o vinho ao ser oferecido à divindade evola sob o calor da chama e dirige-se ao céu:

O vinho ‘trabalha’, entregue nas tinas à sua própria cocção. Seu calor natural agita a superfície; ele começa a borbulhar. Fogo líquido fechado nas jarras. [...] Sua natureza ígnea, flamejante, se verifica experimentalmente no ritual da libação. Derramado sobre a chama, ele a faz crescer. (DETIENNE, 1988, p. 64).

<sup>12</sup> [As três Oinotropes [filhas de Ânio] foram provavelmente consideradas como modelos das bacantes [...] pelo dom que elas haviam recebido de Dioniso de transformar água em vinho.] (tradução nossa).

<sup>13</sup> Sobre essa cronologia, Kerényi (2002, p. 45) afirma que a preparação do hidromel era anterior à vinicultura, para tanto, o autor se baseia nos calendários festivos de Creta, que atestam que o festival do mel era mais antigo que o do vinho. A preparação do hidromel tomava lugar em grutas sagradas e era cercada de simbologia. Durante quarenta dias, o mel fermentava e este preparo ocorria na época do nascimento da estrela *Sirius*, por isso as associações da bebida com luz, brilho e chama.

Seguindo na mesma direção, Walter Otto (1965, p. 146) é categórico ao afirmar que “wine, too, has a fiery nature.<sup>14</sup>” Em *Arte de Amar* (v. 245), Ovídio (1992, p. 43), ao pôr em relevo a parceria de Baco com Vênus e Eros em favor do jogo de sedução, revela: “pois que Vênus no vinho / é já fogo no fogo misturado”.

As tradições que cercam a vinha revelam sua dualidade, perigosa em seu estado selvagem e benéfica quando cultivada. Beber o vinho puro pode levar à loucura. Na *Odisseia* (XIV, v. 463-466) já encontramos a advertência contra o “vinho louco”, capaz de turvar o entendimento do homem e de levá-lo a cometer atos inconsequentes:

Quero contar uma história ufanosa, pois o vinho me impele,  
o vinho louco, que leva até o homem sério a cantar e a rir-se  
com moleza: fá-lo levantar-se para dançar e leva-o  
a proferir palavras que seria melhor ficarem por dizer. (HOMERO, 2011, p.  
364).

Devido às potências perturbadoras do vinho, é necessário recorrer a uma mistura que garanta ao bebedor somente o que a bebida bem temperada tem de melhor a oferecer. “*Le mélange corrige le principe de mania qui est dans le vin pur*<sup>15</sup>”. (JEANMAIRE, 1970, p. 364).

Não por acaso, nos simpósios gregos, desenvolveu-se uma verdadeira *ars bibendi* (“arte de beber”), como Ragusa (2013, p. 180) explica:

No simpósio, em que o beber tinha privilégio sobre o comer e, por isso, foi se tornando altamente ritualizado no que tange à mistura de água e vinho, aos copos e demais utensílios para seu serviço e apreciação, ao servir e à sua ordenação, aos entretenimentos que acompanhavam essa etapa.

Os trechos abaixo transcritos de Anacreonte falam desse costume em um cenário claramente de um simpósio:

Traz-nos, ó menino,  
a tigela, para que de um gole  
eu possa beber; e verte dez copas  
de água, mais cinco de vinho,  
para que de novo, sem desmedida,  
eu possa bacantear.

Vem de novo, que não mais assim,  
com estrépitos e gritarias,  
pratiquemos o beber cítio sobre

<sup>14</sup> [O vinho também tem uma natureza inflamável. ] (Tradução nossa). Walter Otto (1965) enxerga nesse aspecto do vinho semelhanças com o mito do segundo nascimento de Dioniso, quando Sêmele foi incendiada e a criança divina nasceu das chamas.

<sup>15</sup> [A mistura remedia o princípio da *mania* que está dentro do vinho puro. ] (Tradução nossa).

nosso vinho, mas em meio a belos  
hinos bebericando... (Anacreonte. In: RAGUSA, 2013, p. 181).

Na justa medida, por outro lado, a bebida funciona como um poderoso fármaco contra as contrariedades da vida. Nesse sentido, Tringali (1995, p. 35) explica que o poeta latino “Horácio concebe o vinho, de modo místico, como uma medicina espiritual, dom de Baco. Ele não conhece outro remédio para a alma.” A bebida também promove a integração social, a feliz convivência e união entre as pessoas, e é capaz de levar o homem a uma comunhão mística com os deuses.

Vemos assim, que o “presente de Dioniso” apresenta uma feição ambivalente, oscila entre o perigo e a virtude, pois a embriaguez, por ele causada, pode deixar os bebedores alegres ou iracundos. Diante disso, o que pensar sobre o caráter desse deus: desregrado ou civilizador?

A rica simbologia que cerca a divindade, presente nos achados arqueológicos e nas manifestações artísticas arcaicas e clássicas, as incertas origens do deus, os episódios de seus nascimentos, sua infância em meio a ninfas, seu aspecto físico cambiante, sua religião e culto cercados de mistérios, os vários elementos a ele relacionados, o furor sangrento, as bênçãos do vinho, tudo isso tem fascinado eruditos e artistas ao longo de séculos e ajudou a transformar Dioniso em uma das entidades da Antiguidade grega mais sedutoras de todos os tempos.

Para o teólogo alemão Rudolf Otto (2007), existe em torno dos seres sagrados uma curiosa harmonia de contrastes, algo de arrebatador que provoca uma atração irresistível. É o que divisamos, de maneira genuína, na figura de Dioniso. Sobre o mistério que envolve estas divindades, R. Otto (2007, p. 68) diz ainda que: “além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionisíaco entre os efeitos do nume”.

As várias manifestações de Dioniso, e os significados a elas atribuídos, apresentam-se como uma vasta construção simbólica, complexa e coerente. Seus diferentes qualitativos, por mais amplo que seja seu espectro, não são incompatíveis. Tomados em seu conjunto, desenham os contornos de seus domínios e os aspectos variados que o deus pode revestir, além de demonstrarem o alcance que sua atuação poderosa exerce sobre os homens, tal como os antigos a concebiam. “Essa multiplicidade de atributos corresponde às múltiplas e complexas características do povo grego, tão brilhante e, por vezes, tão desconcertante.” (STARLING, 1991, p. 17). É nesse jogo de paradoxos que Dioniso se nos revela.

Dentro desse quadro multiforme, historiadores e estudiosos de religião e de mitologia, apesar de sublinharem as múltiplas dimensões de Dioniso, terminam sempre por escolherem este ou aquele traço que consideram mais marcante. É o caso de Marcel Detienne (1988), para

quem um dado estrutural da divindade de Baco é o seu contínuo aparecer, logo, ele é um deus epidêmico, um deus das epifanias, um deus que vem<sup>16</sup>. Também Jean-Pierre Vernant (1990; 2000; 2006) reconhece que Dioniso nunca está onde deveria estar, ele é um errante, não possui raízes, é uma deidade de lugar nenhum e de todo lugar, ele é sempre um “estranho estrangeiro”.

Detienne (1998, p. 12-14) assegura que, no sentido grego, “epidemia” é um termo técnico ligado às liturgias divinas e diz respeito aos sacrifícios oferecidos por ocasião da chegada dos numes, sendo que somente os deuses migrantes têm direito a tais oferendas. Detienne enxerga em Dioniso uma “pulsão epidêmica” que o diferencia em relação às epifanias das demais divindades, sempre programadas e ordenadas.

Nas *Metamorfoses* (III, v. 658-9), o próprio Dioniso afirma: “Na verdade não há deus mais presente.” (OVÍDIO, 2017, p. 207). Ao discorrer sobre as epifanias dionisíacas, Richard Seaford (2006, p. 39) assevera que de todas as divindades gregas, Baco é quem mais tende a se manifestar para os homens, fazendo isso de inúmeras formas. Seaford destaca ainda que as epifanias acontecem em ocasiões específicas, a saber: nos rituais religiosos e nos momentos de crise, como no episódio do rapto por piratas, sobre o qual voltaremos a comentar.

As narrativas que envolvem as parúsias dionisíacas, tanto recobrem-se de eventos alegres em meio a hinos e vinho<sup>17</sup>, quanto são marcadas por perseguições, violência e loucura. A chegada do deus é seguida do aflorar de uma nova e perturbadora experiência mística. Dioniso vem de longe para fundar uma nova religião e exige ser reconhecido como imortal, como um filho de Zeus. Walter Otto (1965, p. 79) declara que em algumas formas de culto ficam evidentes suas chegadas terríveis e que sua aparição é mais urgente que a de qualquer outro deus. Muitas celebrações dionisíacas festejavam sua chegada. Estátuas vestidas com longas túnicas eram transportadas em carros e barcos para entronizar o deus em alguns cultos. Em algumas cidades, os tíasos<sup>18</sup> eram acompanhados por duas estátuas, uma de *Bakkheíos* (causador da loucura) e outra de *Lúsios* (deus da libertação). Juntas, as diferentes facetas do mesmo deus marcavam seu duplo poder.

---

<sup>16</sup> Perspectivar Dioniso como um deus importado não significa, de forma alguma, que ele seja um deus novo. Achados arqueológicos indicam que o culto de Dioniso remonta à época pré-helênica. A esse respeito, Kerényi (2002) aponta na cultura minoica as origens do culto dionisíaco, e Walter Otto (2006, p. 160) também afirma que: “hoje sabemos que já em meados do segundo milênio antes de Cristo os gregos o adoravam em Creta.” Ribeiro Jr. (2010, p. 61) assevera que “Dioniso já era conhecido durante o Período Micênico pelo nome *di-wo-nu-so*, pelo menos em Cânia e em Pilos.”

<sup>17</sup> O rito do *liknites* consiste na procura do deus criança desaparecido. As mulheres procuravam e clamavam em meio a hinos, ao som de *salpinges* (instrumentos de sopro). “O reaparecimento de Dioniso, sua epifania como portador da felicidade após o obscuro período” de ausência, simbolizava fartura e fertilidade. (KERÉNYI, 1997, p. 203).

<sup>18</sup> Tíasos eram os agrupamentos de fieis, cortejos dionisíacos.

Outro elemento que ocupava lugar importante em muitas celebrações báquicas, tanto sendo utilizado nos rostos dos dançarinos quanto ocupando uma posição central, pendurado em árvores ou postes, era a máscara. Objeto de veneração, guardada em lugares sagrados, a máscara, para os gregos, não era mera representação, mas a manifestação do deus, sua epifania. Simbolizando sua natureza contraditória, na máscara simultaneamente Dioniso está e não está.

Carl Kerényi (2002) põe em destaque o largo acervo iconográfico que atesta o caráter visitador do deus, sucessivas vezes apresentado em carros, atravessando o mar<sup>19</sup>, sempre em trânsito. À guisa de ilustração, apresentamos abaixo o prato cerâmico pintado por Exéquias provavelmente inspirado no *Hino Homérico 7* que relata o célebre episódio do jovem deus do vinho, capturado por piratas. Na pintura, o deus que havia sido preso e ameaçado por piratas, segue tranquilo em uma embarcação onde crescem videiras. A tripulação amedrontada se joga ao mar, sendo em seguida transformada em golfinhos. Na parte superior do prato, grandes cachos de uvas ocupam o espaço celeste, como a demonstrar a divindade de Dioniso. O lugar dos malfeitores, punidos e humilhados, é na parte inferior do desenho, subjugados pelo poder divino



Figura 1. Exéquias. Dioniso em um barco. Kylix ático (prato). 540 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Munique

<sup>19</sup> Nos apontamentos de Henri Jeanmaire (1970, p. 48-56) sobre os grandes festivais religiosos dedicados a Dioniso, ficam evidentes as fortes ligações da divindade com o mar, em especial nas Antestérias, apontada como a mais antiga celebração ao deus. Composta por um tríduo sagrado, no segundo dia da festa tomava lugar uma grande procissão que solenemente celebrava a entrada pomposa do deus na cidade. Nestas ocasiões, ele sempre deveria vir pelo mar, trazido pelos primeiros ventos da primavera.

Na poesia contemporânea brasileira, o poema “O Deus que vem” de Dora Ferreira da Silva, abaixo apresentado, é um bom exemplar da figuração dessa faceta do deus que chega pelo mar para conduzir a natureza e os homens à plenitude do êxtase e à exaltação da vida:

Frêmito no alto céu,  
 Morde Scorpio a Virgo escura.  
 Este o sinal de que se deve cantar os tempos  
 de juvenil tropel. Estua o vinho na uva por nascer  
 e a terra nas grotas úmidas de lágrimas fecha a boca.  
 A Lua espreita, enquanto dorme o Sol do liso flanco  
 de ouro. Acordêmo-lo e em procissão subamos  
 aos lugares altos. A noite é propícia para o germinar,  
 para o borbulhar de risos líquidos.  
 Lamenta a Virgem de verde sua casta solidão.

Ei-lo que desponta ao longe, nas dobras do mar:  
 No topo de um penhasco, grava-o a águia em sua  
 [pupila.  
 É o deus que vem, há um frêmito no alto céu  
 enquanto se une ao Sol a Lua desnudada,  
 submersos nos remoinhos das águas do dia por nascer.  
 Frutos brilharão nos campos e os celeiros não bastarão  
 para conter tantas espigas. O Novo Tempo vem,  
 [circundando  
 bosques, alvas colunas e imagens se dissolvem para  
 [que tudo  
 reverdeça: beberemos o vinho saboroso, o trigo terá  
 [sabor  
 de trigo e o deus vestirá de amor os corpos nus. (SILVA, 1999, p. 245).

Verdadeiro hino a Dioniso, o poema apresenta elementos caros à representação mítico-poética dessa divindade grega, uma vez que o termo “frêmito”, mesmo que estrondo, agitação, tremor, abre o poema e prepara ao mesmo tempo a chegada do deus com seu poder renovador, estremecendo os céus e a terra. A natureza se agita, o vinho pulsa e ferve por nascer. A presença de verbos como “germinar”, “borbulhar”, “nascer” remetem à pulsão criadora de Dioniso, manifesta também na superabundância da colheita que não caberá nos celeiros. No festim dionisíaco, “o trigo terá sabor / de trigo”, leia-se, o trigo tem seu verdadeiro sabor, demonstrando assim que, na presença do deus, as coisas retornam à sua essência, o que nos remete à assertiva de Octavio Paz de que na poesia ocorre algo semelhante, pois “a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som.” (PAZ, 2012, p. 30).

No convite do sujeito lírico; “em procissão subamos / aos lugares altos. A noite é propícia”<sup>20</sup>, o tempo e o espaço das celebrações báquicas estão bem estabelecidos. Nesse ponto,

<sup>20</sup> Em *As bacantes* (v. 485), Penteu pergunta a Dioniso qual a hora de seus ritos, ao que o deus responde: “Noturnos sobretudo. A treva é sacra.” (EURÍPIDES, 2010, p. 71).



vale mencionar que um dos ritos das congregações femininas de seguidoras do deus envolvia a *oreibasia* - caminhadas à noite pelas montanhas. Dodds (2002, p. 272) salienta que o próprio Dioniso é “originário das montanhas”. O local de preferência do culto dionisíaco é o cimo ermo das montanhas e não o conforto dos templos<sup>21</sup>. Montes, elevações e montanhas, na medida que são altas, elevadas, verticais, aproximam-se do céu e simbolizam a transcendência, a morada dos deuses. Por trás do ato de subir a montanha, há também um desejo de superação da vida e do mundo ordinários, uma necessidade de evasão. É Dioniso com seu delírio que possibilita essa fuga, mesmo que momentânea.

Graças ao movimento de aproximação com a humanidade, é que a divindade permite que “tudo reverdeça”. O verbo “reverdecer” é bastante significativo como uma consequência da ação de Dioniso, uma vez que carrega, entre suas acepções, as ideias de rejuvenescer, revitalizar, ganhar novo impulso, renascer, recordar e tornar verde. O verde, sendo a cor do reino vegetal, nos remete a um retorno ao ambiente natural e representa o desabrochar da vida. Não obstante, o verde é também a cor da putrefação. “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 943). Nascimento-morte-nascimento, eis aí outra faceta do deus da vinha. Voltaremos a ela adiante, no ponto em que falaremos da abordagem de Carl Kerényi acerca da figura de Dioniso como “a imagem arquetípica da *zoé*”.

As epifanias do selvagem Dioniso são sempre seguidas de uma forte resistência<sup>22</sup>. Sua aparição é luminosa, inquieta e violenta. Luz e trevas coexistem em sua identidade. Talvez o exemplo mais emblemático de um advento de Baco seguido de obstinada recusa à nova religião e consequente perseguição ao deus e a suas adoradoras esteja na tragédia de Eurípidés – *As bacantes*. Penteu, rei de Tebas, impiedoso e autoritário, resiste em nome da ordem ao culto dionisíaco. Não por acaso, em *Metamorfoses* (III, v.510-5), Ovídio (2017, p. 197) reporta-se a ele como o “desdenhador dos deuses”. Penteu difama as mênades, seguidoras do deus, com mentiras sobre seu comportamento, apontando lascívia onde não existia; difama Sêmele, mãe mortal de Dioniso, chamando-a de perjura; acusa o próprio Dioniso de não ser divino e recusa-

<sup>21</sup> É nesse sentido que Jeanmaire (1970, p. 20) comenta que: “*Religion de plein air, de chapelles ou d’assemblées nocturnes, la religion de Dionysos ne s’est jamais trouvée à l’aise dans le décor monumental des grands temples.*” [Religião ao ar livre, de capelas ou assembleias noturnas, a religião de Dioniso nunca ficou muito à vontade no ambiente monumental dos grandes templos] (tradução nossa).

<sup>22</sup> As oposições e perseguições ao culto do filho de Zeus e Sêmele também escondem razões políticas. A religião dionisíaca abria espaço para grupos à margem da sociedade, mulheres, camponeses e escravos, o que ameaçava a hierarquia social. Outra razão é que o dionisismo se opunha às regras e à ordem da religião oficial. (VERNANT, 1990, 2018; SEAFORD, 2006; MOREAU, 1997).

se a lhe prestar as honras devidas aos deuses. O rei tebano recebe sua punição ao ver-se transformado em vítima e sofrer o *diasparagmos* – sacrifício por dilaceramento – nas mãos da mônades, entre elas suas tias e sua própria mãe.

Outros deuses podem até ser insultados ou hostilizados, mas as histórias de resistência acontecem muito mais com Dioniso. Nenhuma outra figura divina foi tão repelida quanto ele<sup>23</sup>. Alegria e sofrimento o acompanham, perseguido quando criança, assassinado e devorado pelos Titãs, ele mostra-se capaz de uma crueldade irreprimível. Como castigo, o deus lança sua loucura infame contra seus inimigos, demência epidêmica que atinge grande número de pessoas, fazendo mulheres abandonarem seus maridos e vagarem pelos campos e, nas situações mais extremas, em verdadeiro delírio assassino, faz progenitores matarem seus próprios filhos.

Ao dar-se conta do fim trágico sofrido por Penteu, Cadmo, seu avô, lamenta ao entender o que se passou: “Loucura; a pólis toda dionisou-se.” (EURÍPIDES, 2010, p. 120).

A tragédia de Eurípides nos indica um dado importante: há duas loucuras, a dos insensatos, é o caso de Penteu, e o delírio dionisíaco. A loucura divina, por sua vez, também dual, ora chega como uma tormenta e arrasa tudo trazendo terror e destruição, ora revela-se uma abençoada potência que transforma a vida em êxtase. Para melhor compreender a tragédia, é preciso atentar-se para a seguinte ambivalência: a negação da pulsão dionisíaca da vida pode ser entendida como um tipo de loucura que aprisiona. Nesse sentido, Penteu encarna o autocontrole do homem grego, que não aceita entregar-se aos desejos e paixões. Por outro lado, o transe extático tem o poder de dissolver as barreiras da identidade individual, de fazer o indivíduo sair de si mesmo, é uma loucura que liberta. Dodds (2002, p. 274) explica: “Resistir a Dioniso é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização.”

Nesse ponto chegamos a outra face de Dioniso: *Mainómenos*, “o Delirante”. No *Fedro* (265), Platão descreve dois tipos de loucura: uma, causada por doenças humanas, e “outra surgida por um abandono divino.” A loucura divina é dividida em quatro tipos, cada uma pertencendo a um deus: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das Musas; c) a mística ou mistérica, relacionada a Dioniso; d) a erótica, dom de Afrodite e Eros. A Dioniso, portanto, cabe a loucura iniciática. (PLATÃO, 2016, p. 123). Segundo Vernant (2006, p. 70), o deus da *mania*, apossava-se dos fiéis “entregues a ele através do transe coletivo

---

<sup>23</sup> “Tanto no sul como no norte do continente, o culto de Dioniso foi um intruso.” (KERÉNYI, 2002, p. 153).

ritualmente praticado em seus tíasos, por sua repentina intrusão neste mundo sob a forma de revelação epifânica.”

Além da loucura divina que os mistérios dionisíacos dão testemunho, convém falar da loucura como punição que Dioniso infligia aos homens. Perambulando pela Ásia, fugindo das armadilhas da ciumenta Hera, vítima de perseguições de várias personagens que não veem com bons olhos a chegada de um estrangeiro, a loucura ganha força e estende-se a todos que recusam suas celebrações.

Não é demais recordar que em uma das narrativas da criança divina, Hera em sua cólera, acoisa-o e torna-o louco. Nesse estado, ele começa a vagar desordenadamente pelo mundo até chegar à Frígia, onde é curado pela deusa Cibele (duplo de Reia, a Mãe dos deuses). Dioniso, ele mesmo, é acometido pela *manía* e purificado. Vemos aqui a infâmia destruidora da loucura, mas também seu poder de libertação.

Os maiores conflitos em torno de Baco, envolvem os incrédulos e sempre resultam em catástrofes para estes. Além de Penteu, outro inimigo do deus é Licurgo, rei da Trácia. O encontro do infante Baco com o impiedoso Licurgo aparece na *Iliada* (VI, v. 128-140) e é uma das poucas menções de Homero a Dioniso – na *Iliada*, duas menções e, igualmente duas, na *Odisseia*. Neste episódio, Licurgo ataca as amas da criança e a persegue. Aterrorizado, o jovem deus “de susto de um mortal, se atira às ondas, e trêmulo em seu seio o abriga Tétis.” (HOMERO, 2003, p. 164).

O confronto com Licurgo é recriado por outros autores, como Ésquilo nos *Edônios*, e Nono de Panópolis nas *Dionisíacas*. As mônades são novamente atacadas, mas são libertadas por um Baco agora mais poderoso. Licurgo enlouquecido mata o próprio filho. Seu fim é terrível, esfaqueado por cavalos selvagens. O delírio de Dioniso também recai sobre as três Miníades, filhas do rei de Orcômeno, que negligenciam os mistérios do deus. Nelas se manifesta a loucura mais extrema, a mãe que mata o próprio filho. Na versão de Plutarco, as três ficam loucas por obra de Dioniso e “são assaltadas por um desejo de carne humana.” (DETIENNE, 1988, p. 32).

Em uma leitura modernizante das narrativas míticas, Walter Otto (1965) se concentra no aspecto dual do deus. Segundo Otto, a inusitada união dos opostos, traduzida na reunião das forças mais profundas, primitivas e antagônicas que sacodem o espírito humano, só é possível através do mistério do êxtase e do tumulto da loucura, que consistiria na sua característica básica, sua própria essência divina. “*We know him as the wild spirit of antithesis and paradox,*

*of immediate presence and complete remoteness, of bliss and horror, of infinite vitality and the cruelest destruction.*”<sup>24</sup> (OTTO, W., 1965, p. 136).

Para Walter Otto (1965, p. 135), “*Dionysus is the god who is mad. For his sake the maenads are mad.*”<sup>25</sup> As mulheres que o cercavam eram chamadas *mainades* (mênades) e o estado menádico que as transformava em mulheres delirantes não era induzido pelo vinho e sim pelo próprio deus<sup>26</sup>.

Quando o deus chega, o mundo fica enfeitiçado. As bacantes possuídas mudam de tal forma seu estado de ânimo que se tornam mulheres selvagens, invulneráveis e adquirem atributos inimagináveis, quase sobre-humanos<sup>27</sup>. No *Íon* (v. 534), Platão comenta que: “as bacantes, tomadas, tiram o mel e leite dos rios, não estando em si.” (PLATÃO, 2007, p. 33). Elas amamentavam filhotes de animais selvagens, ficavam paralisadas e silentes como pedras<sup>28</sup>, agitavam violentamente a cabeça, manuseavam fogo sem se queimarem, possuíam grande força a ponto de desmembrarem um animal vivo, corriam e alcançavam altas velocidades, dançavam e enfeitavam-se com cobras. Eurípides nos fala desse bárbaro adereço usado nos cortejos:

E Zeus gerou – quando as Moiras  
lho concederam – o deus dos chifres de touro,  
e cingiu-o com coroas de serpentes:  
por isso as mênades se põem  
em volta das madeixas a presa  
que se nutre de animais. (Eurípides. In: COLLI, 2012, p. 62).

<sup>24</sup>[Nós o conhecemos como o espírito selvagem da antítese e do paradoxo, da presença imediata e do completo desaparecimento, da felicidade e do horror, da infinita vitalidade e da cruel destruição.] (tradução nossa).

<sup>25</sup> [Dioniso é o deus que é louco. Por sua causa as mênades são loucas.] (tradução nossa).

<sup>26</sup> Nesse sentido, Kerényi (2002, p. 115) assevera que “as mulheres não careciam de vinho quando Dioniso as embriagava; mas a embriaguez dionisíaca parecia comparável à bebedeira”. Na introdução de sua tradução de *As bacantes*, Dodds (1960, p. xiii) é categórico: “the maenads in our play are not drunken.” [as mênades na nossa peça não estão bêbadas] (tradução nossa).

<sup>27</sup> Sobre isso, ver capítulo intitulado “Pandemonium and Silence” (Pandemônio e silêncio) da obra de Walter Otto, onde o autor retrata o estado das mênades quando possuídas por Dioniso. (OTTO, W., 1965, p. 92 e ss). Ao discorrer sobre o menadismo, Dodds diz que as mulheres sofriam uma espécie de distúrbio de personalidade. O autor detalha ao longo do capítulo os estranhos comportamentos dos dançarinos em êxtase. (DODDS, 2002, p. 272 e ss).

<sup>28</sup> O primeiro verso do *Hino Homérico 26* (v. 1) refere-se assim à divindade: “A Dioniso coroado de hera, **o que grita alto.**” (RIBEIRO JR. (org), 2010, p. 340; grifo nosso). Largamente conhecido como uma divindade ruidosa, um dos cognomes mais usados de Dioniso é Brômio, cujo significado literal é “Rumor”, barulhento deus da algazarra das procissões, o deus que ruge. Brômio é “o ruidoso, o fremente, o palpitante, significação que se harmoniza perfeitamente com a agitação e o tremor” que tomam conta de seus seguidores. (BRANDÃO, 1987a, p. 114). Apesar disso, a aparição do deus provoca também outro efeito sobre suas bacantes: extáticas, elas permanecerem em silêncio e paralisadas como pedras. Com efeito, o teólogo alemão Rudolf Otto (2007, p. 108) afirma que reconhecendo sua inferioridade, o homem se sente obrigado a silenciar na presença do nume.

Dioniso é frequentemente associado a animais. Ele possui uma inusitada conexão com elementos perigosos da natureza, e animais selvagens que são totalmente incontroláveis pelos homens. Em uma imagem bem preservada de uma taça ática, vemos uma mênade em frenesi, portando um tirso, utilizando um diadema de serpente e agitando uma pequena pantera.



Figura 2. Pintor de Brygos. Mênade furiosa. Kylix ático (taça). 490-480 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Munique

Neste ponto, cabe tecer breves comentários sobre este signo presente na religião dionisíaca, a saber: a serpente. As *Dionisiacas*, texto épico escrito por Nonos de Panópolis (In: KERÉNYI, 2002, p. 52), nos fins da Antiguidade pagã, conta um antigo mito sobre a invenção da viticultura onde o animal toma parte:

Uma serpente enrolou sua espinha flexível em torno da árvore, e sugou um forte sorvo de néctar que das frutas gotejava; depois que o dragão mamou o suco de Baco com suas fauces horrendas, o trago vinoso sobejou e babujou-lhe na gorja, pintando-a de gotas púrpuras. O deus serrano maravilhou-se ao ver a serpente com o queixo salpicado de vinho.

A propósito da serpe, Kerényi (2002, p. 55) vê nas características do animal, sua sinuosidade, frieza, deslizamento, agilidade e perigo mortal, uma associação entre vida e morte. O terror que a serpe provoca gela o coração e faz o homem, mesmo que momentaneamente, perder o controle e a razão. O mesmo se dá ao indivíduo acometido pela loucura divina. No dionisismo coexistem, de um lado, o que há de mais apaixonado e selvagem da vida e, de outro, a destruição e a morte. Ele é ao mesmo tempo desordem e equilíbrio, loucura que fere e que cura. A esse respeito, Detienne (1988, p. 46) retrata a manifestação cultural que tomou lugar em

Tebas e que via em Baco um deus da purificação: “É o Dioniso Kathársios, o deus que liberta, Lúsios”. Era no transe da loucura que a libertação e a purificação aconteciam. Ideia semelhante nos é apontada por Dodds (2002, p. 82) para quem Dioniso Lúsios é capaz de fazer o homem deixar de ser ele mesmo e assim tornar-se livre. As danças e demais manifestações de histeria coletiva presentes nos ritos dionisíacos teriam uma função essencialmente catártica.

A fim de explicitar um dos pendores positivos da loucura, vale retornarmos ao *Fedro* (244) e à seguinte afirmação da fala de Sócrates: “Se a loucura fosse simplesmente um mal, teriam sido palavras belíssimas, mas na verdade os maiores bens, quando dados por graça divina, nos vêm mediante a loucura.” (PLATÃO, 2016, p. 96).

Marcadamente um deus de contradições, “o absurdo e o impossível” evidenciam-se com sua presença, que traduz a “experiência indizível da totalidade.” (COLLI, 2012, p. 13-4). Com efeito, Otto (2006, p. 123) acentua que “no espírito de Dioniso, vem à luz o mundo em sua forma primeva, como primitivo furor e gozo sem limites”.

Vale aqui lembrar que um elemento situado na esfera do culto dionisíaco, o orgiástico, não representa somente entrega desenfreada aos impulsos sexuais, ideia comumente associada tanto ao termo “orgia” quanto a “bacanal”. Com efeito, vários autores negam tal ideia e ao contrário, indicam registros nos quais as bacantes recusam jogos sexuais com homens e sátiros. A título de exemplo, Detienne (1988, p. 69) fala de um grupo de catorze sacerdotisas de Dioniso, cognominadas “As antigas” – Gérairai – que faziam um voto solene de castidade. Não devemos esquecer que Penteu também é punido por acusar injustamente as bacantes de libertinagem.

As orgias eram, na verdade, atos de devoção ao deus, o que estava em jogo nesses momentos era a promoção de uma experiência religiosa com o ser divino. Através da música acompanhada de instrumentos e das danças, as orgias tinham como objetivo o êxtase, dito de outra maneira, o arrebatamento que faz o adepto sair de si e promove uma ruptura e um distanciamento cognitivo. Para Colli (2012, p. 18-9), o objetivo dos cultos orgiásticos era alcançar-se a uma profunda liberação cognoscitiva por meio do êxtase, sendo “esse novo estado chamado *manía*, loucura.”

Afastando-se da visão arcaica de Dioniso, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche constrói uma imagem do deus como o símbolo de um estado mental específico. Concentrando-se na oposição dionisíaco x apolíneo, o filósofo alemão parece desconsiderar alguns dados históricos do culto ao deus grego e elevar o dionisíaco a um princípio metafísico. Fazendo tais ressalvas, valemo-nos parcialmente do pensamento de Nietzsche para refletirmos acerca do

êxtase, condição que, ao provocar um desprendimento do homem de si, conduz a um consequente retorno ao coração da natureza humana:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Estabelecendo a relação do estado dionisíaco com a arte, em especial com a poesia, o filósofo alemão atesta que a esfera onde esta orbita não está fora do mundo, como uma abstração intangível, ao contrário, a poesia almeja ser a “indisfarçada expressão da verdade.” (NIETZSCHE, 1992, p. 57). Diante disso, para conseguir olhar verdadeiramente a essência das coisas, para mergulhar mais fundo nos fatos e sentimentos, para conhecer e traduzir essa verdade do mundo em suas dores, tragédias, alegrias e antagonismos, o poeta precisa, antes de mais nada, superar todas as proibições, inibições e tabus e esquecer-se de si e de sua realidade cotidiana.

O excerto abaixo de *Ésquilo* nos mostra que os ritos orgiásticos não consistiam em um simples desregramento que beira o animalesco, ao contrário, eles envolviam os fiéis em um estado contemplativo, uma espécie de transfiguração artística. A passagem toda revela a íntima relação do culto com a música, pela qual o deus se manifesta:

Um tem nas mãos flautas  
de som profundo, torneadas,  
e enche toda melodia arrancada com dedos,  
um chamado ameaçador e suscitador de loucura;  
O outro faz ressoar címbalos cingidos de ouro  
.....  
... alto se eleva o som da cítara:  
de algum lugar secreto muge em resposta  
terrificantes imitadores da voz taurina,  
e a presença sonora de um tímpano, como de um trovão  
subterrâneo propaga-se em opressão tremenda. (*Ésquilo*. In: COLLI, 2012, p. 60).

A imagem construída nos remete à celebração, ao cortejo báquico, onde a música, como trovão, desnorteia a multidão, ativando então um novo estado de consciência entre os devotos. A excitação provocada por movimentos externos (música e dança) atua sobre o estado de ânimo das tíades desencadeando um novo movimento interno (agitação e frenesi). Vale ainda destacar dois pontos: a referência ao touro, um dos animais consagrados a Dioniso<sup>29</sup>, presente

<sup>29</sup> Preferencialmente, touros e bodes eram os animais utilizados nos sacrifícios dionisíacos. Portanto, a feição taurina do deus se explica na morte trágica do touro, semelhante à do próprio Dioniso. O verso

na resposta dos adoradores que “de algum lugar mugem” e possuem “voz taurina”; e o aspecto ctônico do deus, expresso na fórmula “trovão subterrâneo”, ou seja, o filho de Zeus (deus dos raios e trovões) em sua passagem pelo submundo<sup>30</sup>.

Para Giogio Colli (2012), o êxtase libera um excesso de conhecimento, uma vez que a radical liberação das amarras da vida cotidiana permite ao indivíduo, nesse estado, ver o que os demais não veem.

Encontramos na escrita do poeta romano Sexto Propércio diversas referências a Baco, mas uma em especial chama atenção, pois neste ponto o autor destaca na divindade não as ligações mais costumeiras com o vinho e a ebriedade, mas sim com a criação poética. Propércio (2014, posição 5545) considera a procissão na qual o deus e seus seguidores estabelecem um forte vínculo, um momento propício a acessar um tipo de conhecimento que fará dele um grande poeta, isto é, digno de ser ornado com heras: “Quando enfim te puserem à frente da dança / e ao centro Baco erguer seu douto tirso, / aceitarei em minha frente as sacras heras.”

Outro poeta latino, Horácio, na *Ode 3, 25*, percebe na presença do deus da vinha um tipo de abertura ao conhecimento, uma vez que o que está no cerce do poema é a temática da criação poética como inspiração divina. A composição horaciana dialoga de perto com nosso trabalho, que procura investigar as representações mítico-poéticas do deus e sua relação com a poesia.

Para onde, Baco, me arrebatas  
pleno de ti? A que bosques ou cavernas sou conduzido  
veloz, com esse novo espírito? Em que  
grutas serei ouvido tentando inserir  
a eterna glória do egrégio César  
entre as estrelas e com a recomendação de Júpiter?  
Relatarei um fato insigne, recente, até então  
não relatado por outra boca. Do mesmo modo que, nos cumes,  
a insone bacante se extasia  
contemplando o Hebro e a Trácia brilhante  
pela neve e o Ródope percorrido  
por pé bárbaro, também agrada-me,  
desviado, admirar as margens  
e o vazio bosque. Ó senhor das Náíades  
e das bacantes, capazes  
de dobrar os longos freixos com as mãos  
nada pequeno ou de humilde formato,

---

de Tibulo (In: ALVES, 2014, p. 54) nos dá testemunho desse aspecto da divindade: “Vem, Baco, que uva doce penda de teus cornos”. O mesmo se dá com Ovídio (1992, p. 41) que nos fala sobre “os cornos do deus Baco embriagado.”

<sup>30</sup> Versões do mito relatam a descida de Dioniso ao Hades para resgatar sua mãe Sêmele, fulminada pela aparição de Zeus em sua majestade imortal. Outro fato relevante é que por ser um deus que morre, Dioniso passa um período no submundo antes de suas epifanias nas grandes festas.



nada humano falarei. Um doce perigo é,  
 ó Lineu<sup>31</sup>, seguir o deus  
 que cinge a cabeça com o verde pâmpano. (Horácio. In: PENNA, 2007, p.  
 269).

O sujeito lírico, pleno de Baco, isto é, possuído pela potência divina, sente ser arrebatado. Ao revelar que é “conduzido veloz”, desvela a fugacidade da experiência mítica, que o toma de supetão e o transporta em delírio. O êxtase em sua ferocidade aterradora deixa-o desorientado, então, ele se põe a perguntar: para onde me levas?

Arrebatado, seu lugar não é mais aquele corriqueiro, o ordinário cede espaço ao estranho, perigoso e isolado. Há uma instantânea ruptura com tudo que é conhecido, um distanciamento em direção ao divino. A experiência se dá em locais tradicionalmente associados ao dionisíaco: o cimo ermo de montanhas, bosques e cavernas, leia-se, a natureza em sua forma mais primitiva e sublime.

Do ponto elevado onde se encontra, o sujeito, como as bacantes em transe, consegue vislumbrar paisagens a grandes distâncias. É o “novo espírito” proporcionado pela comunhão com Baco que viabiliza essa nova visão, alargada. Nessa condição ele é um *éntheos*, ou seja, aquele que tem um deus dentro. O *enthousiasmós* designa a experiência da possessão que possibilita ao poeta criar algo que é extraordinário, assim ele diz: “nada pequeno ou de humilde formato / nada humano falarei”. O que está em jogo aqui não é somente o tom elevado da composição que ele se propõe a fazer, mas o anelo que o seu relato fique “entre as estrelas”. Sobressai-se, dessa forma, um aspecto fundamental que permitirá à poesia alçar ao divino, a imortalidade.

A ostensiva presença no poema das bacantes, que tocadas pelo deus são dotadas de força extraordinária, a ponto de conseguirem “dobrar os longos freixos com as mãos” e de alcançarem um conhecimento inacessível aos demais, demonstra o desejo do sujeito de ser arrebatado como as mênades. Ele quer experienciar o jogo paradoxal do “doce perigo” de sair de si sob a influência báquica, pois somente assim o que é desconhecido, “até então não relatado por outra boca”, será por ele cantado e seu fazer poético sob o efeito do sopro divino será, enfim, eternizado.

O êxtase ao mesmo tempo desestabiliza e deslumbra, permite momentaneamente ao possuído afastar-se de sua vida cotidiana e assim acessar novos saberes, que a rotina embaça. Modernamente, o texto de Sophia de Mello comunga da ideia da experiência báquica como meio de conhecimento:

---

<sup>31</sup> Lineu é um dos muitos epítetos de Baco.

Evohé deus que nos deste  
 A vida e o vinho  
 E nele os homens encontraram  
 O sabor do sol e da resina  
 E uma consciência múltipla e divina. (ANDRESEN, 2018, p. 49).

A transfiguração operada pelo êxtase e pelo entusiasmo tem um caráter eruptivo<sup>32</sup>. Na obra *O homem de gênio e a melancolia: Problema XXX*, atribuída a Aristóteles (1998, p. 93), o autor explica que a bile negra causa “erupções de úlceras” e afeta o sujeito, modificando seu estado de espírito. Segundo Aristóteles (1998), o vinho também engendra uma alteração no caráter que desencadeia um tipo de excepcionalidade, o que favorece a atividade criadora do poeta. Essas questões serão aprofundadas no terceiro capítulo, quando trataremos do “êxtase” na poesia de Alexei Bueno.

O esquecimento, a ruptura das inibições e das repressões, também decorrentes do êxtase, configuram um retorno às forças caóticas e primitivas da vida. As transformações operadas pelo filho de Zeus são de natureza externa e interna, alcançam a vegetação e cada homem individualmente. A esse respeito, Seaford (2006, p. 11) põe em destaque o poder de Dioniso em “*transform individual identity*”<sup>33</sup>. O deus transforma tudo que toca e, polimorfo, ele mesmo transmuta-se constantemente: a fertilidade vegetal irrompe com sua presença, mudando o estado das coisas; os devotos em sua companhia emergem em um novo estado de euforia, inconsciência e delírio; os sátiros de seu séquito oscilam entre a civilidade e a selvageria; seu aspecto proteiforme, ora uma criança indefesa<sup>34</sup>, ora um adolescente efeminado, ora um austero senhor barbudo; sua forma ora animal ora humana; seu caráter oscila entre o violento e o bufão, o vingativo e o amoroso<sup>35</sup>; seu culto não possui lugar fixo, muda-se sempre; ele aparece e desaparece misteriosamente.

<sup>32</sup> Sobre esse aspecto eruptivo do dionisíaco, Nietzsche (1992, p. 30) assevera que “o delicioso êxtase [...] ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza”, isto é, irrompe da própria natureza.

<sup>33</sup> [transformar a identidade individual] (tradução nossa).

<sup>34</sup> Na análise da vasta iconografia sobre a divindade, Cornelia Kerényi observa o seguinte: todas as deidades têm o registro de um nascimento como início de suas histórias, porém, somente em Dioniso, a infância ganha força como motivo na decoração de vasos. (ISLER-KERÉNYI, 2015, p. 113). A título de ilustração, vejamos como Ovídio (1992, p.37) refere-se a Dioniso em uma das passagens de seu *Arte de amar* (v. 189): “e tu, criança eterna, ó infantil Baco”.

<sup>35</sup> Na história da esposa de Dioniso, Ariadne, reconhecemos sua feição amorosa. Ariadne (ou Ariana) é abandonada por Teseu, a quem tinha auxiliado a fugir do labirinto, e salva por Dioniso com quem se casa. Ovídio (1992, p. 73) narra como o deus seduz a moça e tendo-a sem resistências, arrebatou-a: “Venho para te oferecer um amor mais fiel / não fiques assustada / é Baco, ó Ariana, que terás por esposo. / Aceita o céu como presente de noivado.”

Tudo isso leva alguns autores a considerarem Dioniso como um deus das metamorfoses. É o caso de Cornelia Kerényi (2015, p. 112), que a partir da análise das várias representações do deus da vinha e dos elementos a ele relacionados, constrói “*the idea of Dionysos as the god of all metamorphoses*.”<sup>36</sup> Ela destaca que a transformação da uva em vinho resulta de uma metamorfose; destaca ainda que está atrelada à figura de Dioniso a noção de um “*state of transition*”<sup>37</sup>, do qual ele é responsável; e por fim, percebe em todas essas metamorfoses, algo que “*inevitably belong to human life*”<sup>38</sup>. (ISLER-KERÉNYI, 2015, p. 145; 68).

Voltemos ao *Hino Homérico* 7<sup>39</sup> (v. 44-48), em especial ao fragmento que narra as mutações do deus, que em uma única passagem assume as formas assustadoras de um leão e de uma urso e, transmutado, posiciona-se em diferentes lugares do navio a ameaçar os piratas. Notemos que o deus age como um ilusionista, duplicando-se:

E ele, para eles um leão, surgiu na parte mais alta da nau, terrível. Fortemente urrava. No meio, então, uma urso fez de pescoço peludo, sinais mostrando; no alto colocou-se enfurecida. E o leão sobre extremo do convés, terrível, com olhar ameaçador. (RIBEIRO JR. (org), 2010, p. 336-8).

Na tragédia de Eurípidés, Dioniso ao aproximar-se e dialogar com seu inimigo, se transforma em outro. Através dessa estratégia de apresentar-se como um duplo, ele fala de si ora em primeira, ora em terceira pessoa, e assim confunde Penteu: “Dioniso: De lá eu vim; a Lídia é a minha pátria. / Penteu: E de onde trazes teus mistérios à Hélade? / Dioniso: Dioniso, filho de Zeus, nisso instruiu-me.” (EURÍPIDES, 2010, p. 69).

Em outro momento do drama, quando Penteu pensa tê-lo como prisioneiro, Baco mascara sua identidade, se duplica e assume simultaneamente o lugar do ator e da plateia. Nesse pequeno episódio, ele passa de uma forma a outra, se metamorfoseia em touro ao mesmo tempo que assiste tudo de fora, divertindo-se com a humilhação que impugnou ao rei tebano:

Qual um touro, me viu posto no estábulo:  
os joelhos circum-amarrou-lhe e os cascos;  
furiosamente bufa e o suor lhe escorre  
a cântaros; remorde os beiços. Quietos  
espectador da cena, eu contemplava-o. (EURÍPIDES, 2010, p. 80).

<sup>36</sup> [a ideia de Dioniso como o deus de todas as metamorfoses] (tradução nossa).

<sup>37</sup> [estado de transição] (tradução nossa).

<sup>38</sup> [inevitavelmente pertence à vida humana] (tradução nossa).

<sup>39</sup> Tradução de Fernando B. Santos.

Por fim, com o intuito de levar a cabo sua vingança, Dioniso convence Penteu a satisfazer sua curiosidade de espionar o festejo báquico, para tanto o rei precisaria vestir-se como uma das bacantes. Primeira alteridade, exterior. Portando, a túnica feminina dos cortejos, com os cabelos cuidadosamente penteados, de tirso na mão, imitando os gestos das mulheres, Penteu começa a alucinar, acredita ser detentor de uma força extraordinária e imagina-se carregado no colo pela mãe. Segunda alteridade, interior. Caindo na armadilha, a vítima travestida é avistada pela turba furiosa e encontra seu fim. Dessa forma, o rei sofre a mesma paixão do deus perseguido e cruelmente assassinado, de fato, “para destruir Penteu, Dioniso transforma-o em um outro ‘ele próprio’”. (MOREAU, 1997, p. 241).

Como as demais divindades da Antiguidade greco-latina, Baco possui um volumoso quadro de epítetos cultuais ligados a ele. Sobre isso, Moreau (1997, p. 241) comenta um estudo que levantou “mais de cento e trinta denominações” do deus. Alguns desses “sobrenomes” já foram citados, passemos agora a outros.

Dioniso, em grego Διονύσος, é uma palavra com etimologia indefinida, uma das hipóteses indica o significado “jorro de Zeus” ou “sumo de Zeus”, logo, “filho de Zeus” (MACEDO, 2012, p. 35). Sobre esse nome do deus, há também a proposição que o liga a uma cidade, explicação aventada pelo historiador grego Diodoro Sículo do século I a.C: “Como foi criado em Nisa, foi chamado de Dioniso, por causa de Zeus e de Nisa.<sup>40</sup>” (Diod. Sic. In: RIBEIRO JR., 2010, p. 86). Baco, também não possui um étimo seguro, dele deriva bacante e suas incontornáveis associações com festim e transe extático. Relacionados ao alegre deus Baco também podemos encontrar indicações como: “o rebento”, “ramo” e “deus dos frutos maduros” (KERÉNYI, 1997, p. 197; LÉVY, 1988, p. 234; DETIENNE, 1988, p. 59). Iaco, *Íakkhos*, para os gregos possuía duas características: em primeiro lugar, “Grande grito”, seu nome era invocado em altos clamores insistentes nos cortejos, em segundo lugar, ele era o tocheiro, a luz de Zeus, que conduzia os iniciados nos mistérios eleusianos. (KERÉNYI, 2002, p. 69; BURKERT, 1985). Zagreu, “o grande caçador”, aquele que captura animais vivos, está relacionado ao mito órfico de Dioniso e a seu primeiro nascimento, filho de Zeus e Perséfone. (KERÉNYI, 2002, p. 72-73). Estando Zagreu intimamente ligado a elementos da origem do deus, Nietzsche (1992, p. 150) destaca ainda outro significado para o nome, uma vez que “possivelmente, em trácio ou frígio, [Zagreu queira dizer] ‘desfeito em pedaços’”. Liber ou Líbero, nome de Dioniso entre os romanos (CÍCERO, 2004, p. 204). *Enos*, “Vinho”

---

<sup>40</sup> Διὸς (genitivo de Zeus) + Νύσης (Nisa) > Διόνυσος.

(KERÉNYI, 1997, p. 196). *Nyktipólos*, “o Noturno” (BRANDÃO, 1987a, p. 115). *Omestés* e *Omádios*, “comedor de carne crua” (KERÉNYI, 1997, p. 210). *Dimétor*, “o que tem duas mães”. *Trígonos*, “três vezes nascido” (KERÉNYI, 1997, p. 209). *Onfacites*, “o deus das uvas verdes” (KERÉNYI, 1997, p. 210). *Sphalêôtas*, “o deus que faz naufragar” (DETIENNE, 1988, p. 19). *Eiraphiótes*, “o que foi costurado dentro”, em referência ao seu nascimento de dentro da coxa de Zeus (KERÉNYI, 2002, p. 238). *Pyrigenés*, *Pyrísporos*, “nascido ou concebido do fogo”, ou seja, fecundado pelo raio celeste - Zeus (BRANDÃO, 1987a, p. 121; JEANMAIRE, 1970, p. 336). *Bougenés* “boi honrado” e “nascido de vaca” (KERÉNYI, 2002, p. 49). Na Ática era chamado Cisso, *Kissós*, “florete de hera” (KERÉNYI, 2002, p. 56). Em Samos e Lesbos, era *Enórkhes*, “possuidor de testículos”, epíteto de Dioniso quando erigido como um falo (KERÉNYI, 2002, p. 246). *Eleuthér* ou *Eleútheros*, “o filho de Zeus” (KERÉNYI, 2002, p. 62). *Diónysos Krésios*, “Dioniso, o Cretense” (KERÉNYI, 2002, p. 157). *Ériphos*, “deus cabrito”, uma alusão à fabula onde Zeus transformou o menino Dioniso em um cabrito para salvá-lo da fúria de Hera e também aos movimentos agitados do animal que pula e salta como as bacantes (KERÉNYI, 2002, p. 212; DETIENNE, 1988, p. 83). *Melpomenos*, “*le Chanteur*”<sup>41</sup> (JEANMAIRE, 1970, p. 442). Enfim, a lista é imensa, mas o que importa destacar é que cada nome descreve uma faceta desse deus múltiplo.

A esse respeito, Cassirer (1992) comenta que os deuses, não só os do panteão grego, mas também os egípcios, os da religião mexicana, os indígenas americanos e até mesmo Alá, cujo poder se expressa no Corão com mais de cem nomes, costumam possuir uma profusão de atributos e de apelidos. Assim, essa “multinomia” constitui um traço necessário de sua natureza, de seu modo de ser e de seu poder, uma vez que: “Para o sentimento religioso, o poder de um deus se expressa na abundância de seus epítetos; a multinomia é a exigência e o pré-requisito de um deus pessoal mais elevado.” (USENER apud CASSIRER, 1992, p. 90).

Depreendemos então dessa vastidão de denominações o alcance dos domínios de Dioniso, que nas palavras de Plutarco (apud DODDS, 1960, p. xii) não se resume à esfera do vinho e da vinha. Ele é muito mais que o deus do vinho, vejamos: “*Not only the liquid fire in the grape, but the sap thrusting in a young tree, the blood pounding in the veins of a young animal, all the mysterious and uncontrollable tides that ebb and flow in the life of nature*”<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> [O cantor] (tradução nossa).

<sup>42</sup> Não somente o líquido incandescente na uva, mas a seiva correndo na árvore jovem, o sangue pulsando nas veias do animal jovem, toda as misteriosas e incontroláveis tendências de fluxo e refluxo na vida da natureza. (tradução nossa).

Fica estabelecida, na passagem acima, a estreita conexão de Dioniso com a irrefreável vitalidade da natureza, com as forças que fazem pulsar e brotar a vida. Ele é o princípio da vida. Não devemos, contudo, esquecer que ele é também um deus que morre. Ele é a caça e o caçador. No extremismo da oposição, vida e morte, de um deus que está sempre a nascer, morrer e nascer novamente em um movimento circular e contínuo, renovado em muitas de suas celebrações<sup>43</sup>, compreendemos sua totalidade.

*“The god who is most associated with exuberant life is also the god who is – apart from Hades himself – most associated with death and the underworld, a paradox first noted by Herakleitos.”*<sup>44</sup> (SEAFORD, 2006, p. 86). Dioniso une os opostos, ele pertence aos dois mundos, transita entre eles. Na *Ode 2,19* (v.29-32), de Horácio, é possível perceber a familiaridade de Baco com o mundo ífero:

Cérbero, para ti inofensivo, vendo-te com áureo corno  
ornado, em ti roçou suavemente sua cauda, e,  
enquanto partias, com as três línguas  
de sua boca teus pés e pernas lambeu. (HORÁCIO, 2008, p. 171)

Vemos nessa passagem, Cérbero, cão monstruoso de três cabeças, guardião do submundo, despedindo-se carinhosamente de Baco – ornado com áureo corno – que deixa o Hades. Seaford (2006, p. 84) lembra que a imortalidade é o traço que mais fortemente diferencia, e distancia, as deidades da humanidade. Por essa razão, o fato de Dioniso ser assassinado é o que mais o torna próximo dos homens.

O estudioso romeno Carl Kerényi, oferecendo uma leitura arquetípica e modernizante das tradições míticas, interpreta a oposição entre vida e morte do deus como uma unidade, ou seja, ele percebe em Dioniso “a imagem arquetípica da vida indestrutível”, a expressão máxima da *zoé*.

“O significado de *zoé* é vida em geral”, não é a vida de cada um, tomada em sua individualidade, mas sim “a vida de todos viventes.” (KERÉNYI, 2002, p. XVIII). Na *zoé* temos a ideia de uma vida que não conhece um fim, uma vida sem limitações, em sua totalidade. Kerényi (2002, p. XXI-XXII) defende que essa prática da vida infinita é o que experimentamos no nosso dia a dia, quer façamos isso de maneira consciente ou não, e a prova disso seria o

---

<sup>43</sup>A lógica interna dos festivais bienais correspondia à edificação, destruição e restauração da vida. No primeiro ano do culto trietérico o deus está ausente, habitando o mundo subterrâneo. Ao final desse período o deus era despertado pelas ninfas, representadas pelo canto insistente das mulheres que liberava Dioniso.

<sup>44</sup> [O deus que é muito associado à vida exuberante é, também, o deus que – além do próprio Hades – é muito associado à morte e ao submundo, um paradoxo observado por Heráclito] (tradução nossa).

temor e a angústia que nos toma quando nossa vida é ameaçada, pois “zoé não admite a experiência de sua aniquilação.”

Para Colli (2012, p. 14), o homem arcaico, ao criar Dioniso como um deus que morre, “foi impelido a exprimir a si mesmo”. Partindo dessa consideração, vemos em Baco o mais humano dos deuses, e compreendemos o magnetismo que ele exerceu na humanidade desde tempos remotos e continua a exercer, sendo uma divindade que experimenta o fim, mas retorna jubilosa do mundo dos mortos.

“O mito de Dioniso exprimia a realidade de zoé, sua indestrutibilidade e seu peculiar vínculo dialético com a morte” (KERÉNYI, 2002, p. 206). Por essa perspectiva, está expresso na figura de Baco o desejo íntimo de experimentar uma vida ilimitada, onde tudo o que é humano, pequeno e frágil, fica de fora, onde todos os impulsos e desejos são liberados e permitidos, onde as capacidades físicas, sensoriais, mentais são expandidas, onde a morte não é capaz de vencer a vida.

Diante do mistério repetido incessantemente do ciclo vida-morte-vida, impõe-se agora que falemos dos nascimentos divinos. Da união entre Deméter (a deusa que preside os mistérios de Elêusis) e Zeus nasceu Perséfone, deusa dos mundos íferos. Em uma caverna, tomando a forma de uma serpente, Zeus seduziu a própria filha que lhe pariu um filho, Zagreu. Incitados pela ciumenta Hera, os Titãs, com os rostos pintados de cal, atraíram a criança com brinquedos e o atacaram. Cortaram o menino em pedaços, jogaram em um caldeirão e comeram-no<sup>45</sup>. Enfurecido, Zeus fulminou-os. Algumas versões do mito contam que da fuligem dos gigantes nasceram os homens, daí advém a crença que o ser humano carrega em si uma substância dionisíaca, pois os titãs que serviram de matéria para a humanidade haviam comido a criança divina<sup>46</sup>.

As histórias falam que os membros da criança foram cozidos, queimados e devorados com exceção de um, salvo pela deusa Palas Atena e entregue a Zeus. Diz-se que era o coração de Dioniso, mas também há indicações que tenha sido o falo. A partir de um estudo de Aristóteles – *Tratado sobre o movimento dos animais* - Detienne (1988, p. 105-106) discorre sobre os dois órgãos de que fala o mito (coração e falo) e explica que ambos contêm o princípio da palpitação e são dotados de autonomia, possuem movimentos espontâneos que independem

---

<sup>45</sup> O mito apresenta alguns motivos dionisíacos, como a serpente, usualmente um dos animais de seus cortejos e a máscara, que os titãs usaram ao pintarem o rosto para se aproximarem da criança.

<sup>46</sup> Na versão apresentada por Piaia (2019, p. 62), das cinzas dos Titãs fulminados por Zeus nascem os homens e isso explica as origens do bem e do mal. “O nosso mal surge dos Titãs, mas como estes haviam devorado Dioniso, nosso bem vem dele.”

do intelecto, e representam a força do deus liberada em um impulso, um jorro vivificante: o sangue e o esperma. No coração e no falo estão o germe da vida.

Falando dos movimentos do falo<sup>47</sup>, Detienne (1988, p. 105) diz que: “[o pênis] aumenta e diminui de volume; feito de tendões e cartilagens, pode ao mesmo tempo contrair-se ou alongar-se, cheio de ar”. Nesse ponto, vale estabelecer um paralelo com o já referido texto de Aristóteles, o *Problema XXX*. Isso porque nessa obra, o Estagirita põe em questão um aspecto peculiar do vinho, a saber: o vento. Em virtude das incontornáveis associações de Dioniso com o vinho, cumpre observar como as analogias propostas pelo filósofo enriquecem nossa compreensão sobre um matiz do mito pouco explorado, leia-se, as relações de Dioniso e Afrodite:

O que deixa evidente a natureza ventosa do vinho é a espuma. Porque o azeite, quando ele está quente, não produz espuma; enquanto o vinho a produz muito, e o vinho negro mais ainda que o vinho branco, porque contém mais calor e mais corpo. É por isso que o vinho incita as pessoas ao amor, e é com razão que se diz que Dionisos e Afrodite estão ligados um ao outro; e os melancólicos, em sua maioria, são obcecados pelo sexo. Porque o ato sexual põe em causa o vento. A prova é o pênis, a maneira pela qual ele conhece, de pequeno que é, uma extensão rápida, porque se infla sob o efeito do vento. (ARISTÓTELES, 1998, p. 89).

De posse do membro, Zeus teria preparado uma beberagem e dado a Sêmele, filha de Cadmo, então rei de Tebas, antes de se unir a ela. O mito possui muitas variantes. Em uma delas, Sêmele engole o coração da criança e engravida, em outra foi Zeus quem engoliu o coração do filho, antes de fecundar Sêmele. De uma forma ou de outra, temos aí o episódio do segundo nascimento de Dioniso. Assim nos conta Hesíodo: “Sêmele filha de Cadmo unida a Zeus em amor / gerou o esplêndido filho Dioniso multialegre /imortal, ela mortal. Agora ambos são Deuses<sup>48</sup>.” (HESÍODO, 2017, p. 153).

Quando a enciumada Hera soube da gravidez da princesa tebana, disfarçou-se de ama e persuadiu a jovem a pedir ao amante que fosse ter com ela em sua forma divina. Sem poder negar o pedido, Zeus apareceu a ela em sua majestade e, no mesmo instante, o palácio foi incendiado e ela pereceu. Sobre a morte e divinização de Sêmele, Píndaro diz:

Vive entre os Olímpicos a que morreu fulminada pelo estrondo

<sup>47</sup> A propósito das conexões do falo com o mito de Dioniso, cumpre lembrar que “o falo, como se sabe, é um dos símbolos preeminentes de Dioniso, e a sua representação aparece sempre nas procissões dionisíacas”. (COLLI, 2012, p. 20). Falofória (*phalophoría*) é como é chamada a procissão onde falos são transportados. (KERÉNYI, 2002, p. 207).

<sup>48</sup> Segundo essa versão do mito, “Dioniso se tornou tão poderoso, que desceu até o fundo do Hades para de lá arrancar sua mãe Sêmele, conferir-lhe a imortalidade.” (BRANDÃO, 1987a, p. 123).



do raio, Sêmele, de longas madeixas; ama-a  
sempre Palas  
{amam-na também as Musas}  
E também Zeus pai, e ama-a, mais ainda, o filho coroado de heras.  
(Píndaro. In: PEÇANHA; ONELLEY, 2014, p. 38).

Diante da amante morta, Zeus somente teve o tempo de retirar o feto de seu corpo. O pai costurou na coxa o bebê nascido prematuramente e assim, depois da morte de Sêmele, ele mesmo assumiu o papel de mãe.

Em *Da natureza dos deuses*, obra do século I a.C, o filósofo romano Cícero (2004, p. 150), através da personagem Caio Cota, expõe como um único deus reúne várias tradições. Sobre o deus do vinho, ele relata episódios de cinco nascimentos:

Temos muitos Dionisos: o primeiro é filho de Júpiter e Prosérpina, o segundo do Nilo, de quem se diz ter matado Nisa; o terceiro tem como pai Cabiro, que dizem ter sido o rei da Ásia, e por ele instituídas as sabázias. O quarto é filho de Júpiter e da Lua, e pensa-se que os mistérios órficos foram criados por ele. O quinto é filho de Niso<sup>49</sup> e Tione, e foi ele que criou as Trietérides.

Vale destacar que, no excerto, o autor designa as divindades com nomes romanos, como é o caso de Júpiter que é Zeus para os gregos e Prosérpina que é Perséfone. O primeiro Dioniso, considerado o mais antigo, é filho de Perséfone e Zeus. Jeanmaire (1970, p. 370) explica que o segundo Dioniso corresponderia a uma forma egípcia do deus, nascido de uma divindade que possui forma de touro. O terceiro nascimento, por sua vez, diz respeito a um Dioniso asiático (JEANMAIRE, 1970, p. 371). O quarto, filho da Lua, é para Jeanmaire (1970, p. 371) seguramente Baco, filho de Sêmele. Sobre a Lua, Kerényi (2002, p. 108) oferece-nos outra possibilidade e estabelece a relação com uma das mais importantes figuras femininas ligadas a Dioniso, Ariadne, afirmando que ela era cultuada no mundo Egeu como a Grande Deusa Lunar. “No caso de Ariadne, símbolos inscritos em moedas sugerem sua ligação com a lua.” (KERÉNYI, 2002, p. 91).

No caso de aceitarmos a aproximação proposta por Kerényi entre a Lua e Ariadne, restaria pensar no quinto Dioniso como o filho de Sêmele, pois Tione embora às vezes seja um nome aplicado a uma das amas do deus, é também a forma como a filha de Cadmo passa a ser chamada quando sobe aos céus: “*On conte, en effet, que celui-ci ramena sa mère Sémélé de*

---

<sup>49</sup> Segundo Jeanmaire (1970, p. 371), o pai de Dioniso no quinto nascimento, apontado como Niso, que na tradução para o francês fica Nisos, seria nada mais que uma forma do nome do deus.

*chez Hadès et qu'il lui fit don de l'immortalité, en lui donnant de nom de Thyôné.*"<sup>50</sup> (DIODORO apud JEANMAIRE, 1970, p. 343).

Até aqui mencionamos algumas facetas do Dioniso clássico - deus das epifanias, deus do vinho e da vinha, deus da *mania*, deus do êxtase, deus das metamorfoses – e de um Dioniso mais moderno – deus louco e da *zoé*. Com isso, não pretendemos esgotar as múltiplas formas que ele se revelava, especialmente para os antigos. Não devemos esquecer que ele foi também patrono do teatro e das representações dramáticas, responsável pela fertilidade dos campos e árvores frutíferas, foi considerado um deus da vegetação<sup>51</sup>, além de ter tido profundas ligações com os mistérios de Elêusis<sup>52</sup> e com a deusa Demeter.

Como vimos, Dioniso é capaz de demonstrar uma fúria violenta, sobre isso, Horácio fala na já mencionada *Ode 2,19* (v. 5-8):

Evoé! Treme ainda de medo meu espírito, perturbado  
no peito pleno de Baco alegra-se o coração.  
Evoé! Poupa-me, Líbero, poupa-me,  
tu temível com teu fatal tirso! (HORÁCIO, 2008, p. 170).

Não obstante, Dioniso era também reconhecido, na Antiguidade, como um deus pacificador. A esse respeito, Cornelia Kerényi (p. 63) assevera: “*We may therefore presume Dionysos embodies cosmic peace.*”<sup>53</sup> Da mesma forma, Seaford (2006) acentua seu poder de unir as pessoas, de destruir as barreiras sociais e de promover a paz. Seu papel como pacificador fica evidente no episódio do retorno de Hefesto ao Olimpo, tema bastante popular nas tradições míticas dionisíacas e um dos motivos favoritos dos pintores de vasos.

O ferreiro divino foi atirado do Olimpo no mar pela mãe, Hera, que o rejeitava por sua deformidade: Hefesto era manco. Para se vingar, confeccionou um trono mágico e enviou como um presente para sua mãe. Assim que ela se sentou, ficou presa. Vários deuses tentaram convencer Hefesto a desistir de sua vingança e libertar Hera, porém, ele estava irreduzível. Em uma versão, Hefesto impôs como condição o casamento com Afrodite. Em outra, Dioniso foi o único bem-sucedido na solução do conflito. Este é episódio retratado no vaso apresentado abaixo, atribuído ao pintor de Cleofrades:

<sup>50</sup> [Na verdade, se diz que esse trouxe sua mãe do Hades e que lhe tornou imortal, dando-lhe o nome de Tione] (tradução nossa).

<sup>51</sup> Seaford (2006) e Jeanmaire (1970) acentuam esse aspecto.

<sup>52</sup> Ver Vernant (2018).

<sup>53</sup> [Então, nós podemos presumir que Dioniso incorpora a paz cósmica] (tradução nossa).



a



b



c



d

Figura 1. Pintor de Cleofrades. Retorno de Hefesto ao Olimpo. Cálice-cratera. 505 - 480 a.C. Harvard Art Museum, Cambridge, EUA.

Lado a. Dioniso.  
 Lado b. Sátiros.  
 Lado c. Hefesto.  
 Lado d. Sátiros.

A cena é de uma festiva procissão, com Dioniso e Hefesto ocupando lados opostos. Dioniso embriagou Hefesto, colocou-o sobre uma mula e o reconduziu ao Olimpo. Eles são

acompanhados por oitos sátiros, que portam objetos associados às divindades: instrumentos musicais, grandes vasilhames de vinho usados em simpósios e ferramentas de ferreiro. Vale notar como um dos sátiros, carregando um enorme vaso, ao contrário dos demais, olha diretamente para quem contempla a cratera.

Para Seaford (2006), Deméter, Dioniso e Hefesto eram deidades consideradas mais rústicas, portanto, pouco aristocráticas, ainda assim, necessárias<sup>54</sup>. Suas esferas de atuação – agricultura, vinicultura e metalurgia – os colocariam em uma posição inferior em relação aos demais. Inclusive, Seaford (2006) considera esta a razão para as poucas referências a Dioniso em Homero, a questão seria, por assim dizer, ideológica<sup>55</sup>. Maria Adília Starling (1991, p. 18) também destaca como “a tímida aparição de Dioniso nos poemas homéricos contrasta violentamente com sua importância e influência no período clássico.”

A respeito do poder de agregar, cumpre lembrar que grupos marginalizados tinham espaço nas celebrações e festivais dionisiacos. Basta lembrar o papel das mulheres em seus ritos. Além delas, também participavam camponeses e escravos e até os prisioneiros eram libertados enquanto durassem alguns cultos de Dioniso. Vernant (1990, p. 335) assegura que “a corrente religiosa do dionisismo ofereceu, pois, em época antiga, um quadro de agrupamento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida.” Na figura do deus, encontramos simbolizado um esforço para abolir as barreiras, para promover uma integração social.

Até aqui procuramos compreender, principalmente, quem era o Dioniso clássico. Nossa empresa agora voltar-se-á para o Dioniso de Bueno. Anacronicamente, o poeta carioca põe em contato o deus da Antiguidade com o cotidiano urbano e nos pergunta: “onde estará ele agora”?

Não somos, não seremos nunca  
 Como Dionisos, ébrio conquistando a Índia  
 Entre tambores e tirsos, aclamado das ninfas, dos sátiros,  
 Um ramo de vinha é o seu chicote, um nariz vermelho a sua espada,  
 E os conquistados o aplaudem e beijam e vêm engrossar o triunfo  
 Que Pã conduz na vanguarda, tocando na flauta.

... Mas onde estará ele agora, em que escarpa, em que umbrosa

<sup>54</sup> *Bread and wine were considered the basic components of a civilized diet, and Dionysus and Demeter were recognized in ritual for providing these gifts to all.* (COLE, 2007, p. 330) [pão e vinho eram considerados os itens básicos da dieta civilizada, e Dioniso e Demeter eram reconhecidos nos rituais por providenciarem estas dádivas a todos] (tradução nossa).

<sup>55</sup> *In the aristocratic ideology embodied in Homeric epic, just as the marginality of Dionysos and of Demeter reflects the inferior status of agriculture, so the inferior status of Hephaistos reflects the inferior status of craftsmanship.* (SEAFORD, 2006, p. 30). [Na ideologia aristocrática inserida na épica de Homero, assim como a marginalidade de Dioniso e de Deméter reflete a condição inferior da agricultura, a condição inferior de Hefesto reflete a inferioridade do artesão] (tradução nossa).

Solidão de enluarados galhos, rirá ainda o pai da alegria?  
Nenhum devoto liba em suas aras, os ecos somente  
Veneram-no ainda. (BUENO, 2003, p. 310).

Nos capítulos seguintes, tomando o conjunto da obra poética de Alexei Bueno, analisaremos como os desdobramentos da figura mítica de Dioniso e dos elementos a ela vinculados ganham forma da dicção do poeta.

A apreciação que faremos dos deslocamentos e rasuras desses ecos mitológicos empreendidos na lírica de Alexei terá como ponto de partida considerações acerca das características dessa lírica, que precisa ser compreendida dentro do multifacetado panorama da atual poesia brasileira.

### 3 O ANACRONISMO DA POESIA DE ALEXEI BUENO

Em 2015, Alexei Bueno escreve “Ad Coevos”, publicado em *Anamnese* (2016):

Vibrem outros com as formas mais concretas,  
Com o palpável, o real, o aqui e o agora,  
Seja lá o que for isso, com o de fora,  
Que estou bem com as sonhadas e as secretas.

Estorçam-se a gozar nas rijas teses  
Que começam e acabam nos sentidos.  
Cruzo, e não só, os mares pressentidos –  
De concreto me bastam minhas fezes. (BUENO, 2016, p. 39).

Em tom beligerante ou irônico, talvez os dois, o sujeito poético dirige-se “aos contemporâneos.” E quem são eles? Os poetas ou os críticos de poesia? Talvez os ambos. Neste poema, composto por dois quartetos, o poeta procura reafirmar seu programa artístico: por um lado, nega o vínculo com uma das gerações anteriores à sua, ou seja, se afasta do paradigma concretista e cabralino, que, segundo o autor, legou um “fetichismo da objetividade”, isto é, um gosto pela concisão como único valor e uma recusa a temas considerados subjetivos, transcendentais, metafísicos, etc<sup>56</sup>. Por outro lado, estabelece um movimento dialético através do qual articula o presente ao passado e o passado ao presente para, assim, construir nas formas “sonhadas e secretas” um caminho para a compreensão do real.

Em sua tese de doutoramento, Carlos Eduardo Marcos Bonfá (2015, p. 9) observa que:

Uma poesia como a de Alexei Bueno (n. 1963) é uma tendência revitalizadora da tradição no panorama das manifestações da poesia brasileira contemporânea, **mas não é predominante e não tem muito apelo de crítica e da mídia especializada.** (destaques nossos).

Essa constatação aponta para um estado de coisas que Glauco Mattoso parece confirmar em seu “Soneto 506 ensimesmado”:

Quando Alexei Bueno se insurgiu  
contra os pós-pós que a pó reduzem tudo,  
poetas outros creram-no posudo  
e tomam-no por curto de pavio.

Sustenta ele, contudo, em pleno Rio,

---

<sup>56</sup> Em algumas entrevistas e em sua *Carta aberta aos poetas brasileiros*, publicada em 2002, Alexei Bueno toca nessa questão. Na *Carta*, o autor se defende daqueles que o acusam de “conservador” e condena a parcela da crítica que considera que a literatura deve ser racional e concisa, e que temas metafísicos são problemáticos. Se fosse assim, ele argumenta, deveríamos jogar no lixo obras como *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector.

o centro dos modismos, seu escudo  
heróico e solitário, que um estudo  
isento e sério espera e inda não viu.

Que seja extemporâneo simbolista  
e que em soneto o meta-tema meta  
reputo como histórica conquista.

Ser único (eu que o diga) no planeta,  
filósofo ou pornógrafo, é o que dista  
uma sublimação duma punheta.

Neste capítulo, procuraremos: 1) apresentar, brevemente, as tendências da produção poética brasileira atual; 2) demonstrar qual (e como) tem sido, até aqui, a recepção ao texto bueniano, e por fim; 3) tecer reflexões sobre o anacronismo, a fim de adentar na poesia de Bueno.

### 3.1 De coevis

Tomemos como ponto de partida o questionamento com o qual o poeta e ensaísta André Dick abre seu estudo *Poesia brasileira contemporânea: algumas notas*, publicado em 2012. Ei-lo: Existe uma poesia contemporânea no Brasil?

Sobre isso, o autor argumenta que em um curto espaço de tempo, nenhum poeta consegue “estabelecer algum tipo de recepção mais consequente, de acordo com os trabalhos que vai realizando, nem consegue incluir seu trabalho de maneira efetiva em debate.” (DICK, 2012, p. 99). Nesse ponto, vale mencionar que a poesia concreta, nos anos 50 e 60, desmente essa afirmação. O debate instaurado por eles foi de tal forma “consequente” que reverbera até hoje.

Contudo, compreendemos a intenção do autor. É fato que nem todo artista vê o reconhecimento do seu trabalho e que a falta de um distanciamento consiste em um risco, para a crítica, de leituras apressadas e equivocadas do cenário presente. Ainda assim, pensamos que sua resposta tangencia a pergunta.

Existe uma poesia contemporânea no Brasil? A resposta é sim. Existe, atualmente, no país um número expressivo de poetas e de bons poetas. Além da qualidade, é facilmente detectável a variedade, a circulação (basta lembrarmos das possibilidades que a internet oferece a autores e leitores) e a produtividade, que engloba projetos os mais diversificados possíveis. É notável, também, a vitalidade do debate sobre a questão poética, que encontra espaço para publicação na mídia e na Academia.

Na análise de Carlos Felipe Moisés (2012, p. 303), a poesia brasileira dos últimos 10, 15 anos tem testemunhado o surgimento de uma grande quantidade de poetas, o que dificulta ou inviabiliza que se acompanhe tudo que acontece. Embora quantidade não seja, necessariamente, qualidade, o autor observa que a qualidade tem sido proporcional e que a abundância em si já indica alguma coisa, leia-se: “uma efervescência, uma ebulição”. Moisés ressalta, portanto, que vivemos um momento “sem precedentes”, de forte interesse pela poesia.

Sem a pretensão de revelar tendências da recente poesia nacional, pretendemos, a partir da leitura de estudiosos que têm se debruçado sobre o tema, esboçar um panorama que mostre as linhas de força e de fuga dessa produção poética e a movimentação crítica em torno dela. Deter-nos-emos na poesia que surge a partir da década de 1980. As profundas mudanças sociais, ideológicas, culturais, literárias, tecnológicas e políticas que o Brasil (e por que não dizer, o mundo) vivenciou a partir da metade do século XX, legaram-nos uma geração de poetas que começou a publicar nos anos 1980. Este é o caso de Alexei Bueno que estreou com *As escadas da torre* em 1984. Está assim posta a razão principal da escolha desse recorte.

De início, destacamos a principal marca desse período, largamente comentada: a pluralidade de vozes. Na poesia brasileira de 1980 em diante convivem uma grande variedade de tendências e de poetas sem filiação clara a esta ou aquela corrente.

Tal profusão e diversidade nem sempre são vistas com bons olhos. Há quem diga que a ausência de linhas demarcadas cause desconforto a uma parcela da crítica, pois dificulta as tentativas de sistematização<sup>57</sup>. Daí viria a depreciação a esses artistas. Esta pode ser uma pista. Thays Keylla de Albuquerque (2017, p. 128-9) lembra que existe, por outro lado, a questão da hierarquização do valor literário, dizendo de outra maneira, a tendência da crítica em depreciar a poesia produzida atualmente pela constante comparação ao cânone modernista - principal referencial da poesia brasileira. Esta, inclusive, é a queixa principal do sujeito poético em “Ad coevos”, como vimos há pouco. Para Thays Albuquerque, este tipo de crítica “por não conseguir apresentar a homogeneidade de um grupo” ou apontar um autor canônico da nova geração, tende a considerar a produção poética atual como um período de transição.

A ideia de que a poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas é o que Luis Dolhnikoff (2012) defende em *A razão da Poesia*:

A partir dos anos 1990, com o fim das últimas grandes referências teóricas, formais e ideológicas, **a poesia sofre um crescente processo de atomização.**

---

<sup>57</sup> A esse respeito, Marcos Siscar (2010, p. 152) diz que a tese sobre uma “ausência de significação própria dos acontecimentos é o sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea.”



Nesse processo, qualquer dimensão objetivo-social, ainda marcante nos derradeiros movimentos poéticos, que se debatiam, grosso modo, entre a forma útil (concretismo) e o conteúdo útil (poesia engajada), é perdida, e substituída por um individualismo intenso, mas fraco. (p. 197; destaques nossos)

A ausência de projetos coletivos, de um *ethos* grupal e revolucionário – sintoma próprio da conjuntura atual (classificada por alguns autores como pós-moderna ou pós-utópica como Haroldo de Campos denominou) – tem sido considerada como uma apatia, um abandono da historicidade e da força de criticidade ao real. Na “Introdução” de *Esses poetas*, Heloisa Buarque de Hollanda (1998, p. 16) lamenta: “Hoje, perplexos, assistimos ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário.”

Em um texto que nos ajuda a compreender a cena cultural atual – *A cisma da poesia brasileira* – Marcos Siscar (2010) posiciona-se contra esse julgamento de uma pobreza poética em decorrência da retração das questões poético-políticas coletivas que, em sua opinião, nasce de uma atmosfera crítica um tanto melancólica, e argumenta que muito mais que uma perda, o que vemos agora é um processo de transformação que ainda precisa ser compreendido.

Outro traço característico da cena atual é a especialização dos autores, seu perfil é culto, muitos oriundos dos Cursos de Letras, são professores, em sua maioria, professores universitários, tradutores, críticos, editores. “É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da expertise, no trabalho formal e técnico.” (HOLLANDA, 1998, p. 10).

Também têm encontrado espaço para a voz, a poesia feminina, a poesia negra, a poesia gay, a poesia lésbica, a poesia oriunda da periferia, a etnopoesia. Nesse ponto, a proliferação de vozes não se apresenta como um problema à crítica culturalista, ao contrário, está afinada a ela. Na perspectiva dos “estudos culturais”, o poema pode e deve oferecer-se como um espaço para a construção e afirmação de identidades, como um veículo para as mensagens contestadoras oriundas de grupos minoritários. Para Paulo Henriques Britto (2007, p. 47), no cenário poético atual predominam dois paradigmas: o formalista e o culturalista. O primeiro se identifica com o concretismo e prioriza a forma, está centrado na construção da obra. O segundo se afirma sob o rótulo dos “estudos culturais”, que segundo o autor:

Constitui uma mutação do engajamento ideológico esquerdista dos anos 60, fortemente influenciada pelo *etos* da contracultura setentista, e enfatiza o conteúdo, a expressão, a personalidade, tendo como elemento central a construção de uma identidade.

Paulo Henriques Britto (2007, p. 48) explica que, nos anos sessenta, a ênfase na “mensagem” apontava para uma crítica engajada e sociológica, que tinha um caráter unitário: falava em nome do povo contra a opressão, o imperialismo e o capitalismo. Por outro lado, a mensagem veiculada pelos culturalistas reforça a diferença, o pluralismo e busca afirmar identidades marginalizadas, desviantes e “subversivas.”

Cumprir assinalar ainda a atividade poética que hoje circula no ambiente digital. Na esfera da webpoesia, podemos destacar o surgimento de “instapoetas” que arrastam milhões de seguidores nas redes sociais.

Retomando os pontos de fuga, alguns autores mencionam, com certa melancolia, a ausência das antigas e apimentadas disputas e querelas. Heloisa Buarque de Hollanda (1998, p. 16), por exemplo, fala do “inesperado desprestígio das históricas *polêmicas literárias* [...] que foram, sem dúvida, um capítulo importante da história de nossa literatura.” Na esteira desse pensamento, Benedito Nunes (1991, p.175) atesta que a cena literária presente “é pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos.”

A ausência de polêmica é um traço da pós-vanguarda. A beligerância da vanguarda não é mais possível porque a ideia de um tempo diacrônico cedeu lugar à sincronia, ou seja, a coexistência de poéticas distintas sem que uma tenha que se colocar como mais legítima do que outra.

É nesse sentido que, em *A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda*, Bauman (1998, p. 127) explica que:

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar.

A ausência de polêmicas, contudo, não significa que não haja discordâncias. Na falta de um centro único - uma *avant-garde*<sup>58</sup>, que separe um “para frente” e um “para trás” - as batalhas estão disseminadas, “em vez de uma ação ofensiva concentrada e com objetivo estratégico determinado, ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global.” (BAUMAN, 1998, p. 122).

Para continuarmos falando das linhas de fuga da nossa dicção poética atual, apontamos outro "sintoma epocal": a perda da febre pela novidade e pela originalidade. Não é difícil

---

<sup>58</sup> Bauman (1998, p. 121) explica que *avant-garde* significa a primeira linha de um exército em movimento. A guarda “avançada” desloca-se à frente para preparar o terreno e para servir de modelo a ser seguido pelo restante da tropa, que a seguirá depois.

constatar que no momento posterior ao movimento vanguardista, os artistas não se sentem mais pressionados pela busca do novo. O caráter de novidade não se concentra mais na invenção de formas experimentais, como foi preconizado no passado, agora é a vez da renovação. “O novo, mais uma vez, é a originalidade na articulação, a afirmação de um desempenho competente, a reinvenção experimental e criativa da tradição literária.” (HOLLANDA, 1998, p. 18).

Isso nos leva à última linha de força do cenário poético atual que pretendemos abordar: o retorno à tradição. A tendência de revitalização da tradição é visível na preferência pelos versos medidos, pelo rigor do artesanato. A esse respeito, Ítalo Moriconi (1998, p. 19) diagnostica, na atualidade, um “cansaço com o verso livre.” Ressalva: É bom que se diga que a forma livre convive com as formas metrificadas. Alexei Bueno, por exemplo, pratica ambas. Outra marca dessa tendência, diz respeito à expressão e está presente na recorrência a temáticas mais universalizantes, e a uma postura mais reflexiva e contempladora diante do real. É preciso que se compreenda essa retomada da tradição a partir de um espectro mais amplo. Alguns estudiosos têm visto nessa geração um esforço pela ressacralização e ressublimação da própria poesia.

Para Ida Maria Santos Ferreira Alves (2007, s/p), a ligação com a tradição pode acontecer de três formas: 1) o discurso presente toma o passado como paradigma, assumindo uma condição passiva; 2) o discurso presente rejeita o passado em uma prática vanguardista e por fim:

O discurso do presente pode retomar o do passado e exercer sobre ele uma ação interrogativa, cruzando perspectivas, estabelecendo novas conexões, demonstrando diferenças, chegando ao novo a partir da transformação do “adquirido”, numa ação dialógica.

Consideramos que é nessa terceira vertente - na qual a herança da tradição é reapropriada, rasurada e reelaborada - que a poética de Alexei Bueno se enquadra. Em *A tradição da ruptura*, Octavio Paz (2013, p. 17) confirma a presença de uma “persistente corrente arcaizante” na literatura moderna e argumenta que, nela, “o antiquíssimo não é um passado; é um começo”, pois “a paixão contraditória o ressuscita, reanima e transforma em nosso contemporâneo.”

O debate sobre essa marca do contemporâneo tem gerado divergências entre os estudiosos. Para Octávio Paz (2013), a associação com a tradição consiste, paradoxalmente, em uma ruptura, em uma postura crítica em relação ao passado e ao presente. Em clave oposta ao poeta e crítico mexicano, alguns pesquisadores brasileiros enxergam nessa tendência um fazer poético fechado em si mesmo, um beletismo vazio de valores, descompromissado com a

realidade e fadado ao fracasso. Para ilustrar esses discursos disfóricos, citaremos somente dois casos: o posicionamento de Ricardo Domeneck e de Iumna Maria Simon.

No ensaio *Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea brasileira*, Domeneck (2006) reitera um desconforto, já demonstrado em outros textos seus, em relação ao resgate das formas tradicionais empreitado por alguns poetas contemporâneos.

Domeneck (2006, p. 209) argumenta que as formas poéticas correspondem a uma “resposta” a determinada conjuntura histórica, em função disso, ataca “o cômodo estado atual das coisas em que tudo parece valer. ” Em sua opinião, os usos hoje de “fôrmas” descontextualizadas, demonstram falta de imaginação, de conhecimento do contexto e de uma separação drástica entre a vida e a obra. Todo esse retorno a “máscaras mortuárias” seria elitista e levaria a poesia a se tornar um “bibelô cultural”, “um entretenimento sofisticado” que ninguém lê, pois não interessa à sociedade.

Criticando aquilo que considera uma prática beletrista pseudo-culta, Domeneck (2006, p. 197) afirma que:

No Brasil, muitos poetas recorrem à autoridade da chamada *tradição*, intertextualidade que na verdade busca pilhar a aura de importância cultural da poesia de outras épocas em que gozava de tal autoridade, esperando que, em sua viagem no tempo, sobreviva um pouco desta “aura de autoridade” e socorra o poema importador. E esta relação subserviente com a tradição, e os discursos dessa tradição, engessam a poesia contemporânea ao ponto do anquilosamento.

Sobre o excerto acima, pelo menos dois pontos merecem nosso comentário. Em primeiro lugar, o que se vê na atualidade está longe de ser uma “relação subserviente com a tradição”, pois subserviência implica atitude servil. Ao reivindicar e reinventar a herança poética, os artistas não o fazem de forma acrítica, despida de consciência, como por vezes são acusados. Eles problematizam o presente sob as luzes do passado. Vejamos isso de perto no poema “Helena”, inserido em *Lucernário*<sup>59</sup> de Bueno:

No cômodo onde Menelau vivera  
Bateram. Nada. Helena estava morta.  
A última aia a entrar fechou a porta,  
Levaram linho, unguento, âmbar e cera.

Noventa e sete anos. Suas pernas  
Eram dois secos galhos recurvados.  
Seus seios até o umbigo desdobrados

<sup>59</sup> Utilizamos neste trabalho a edição *Poesia Reunida* de 2003, na qual o livro está incluído.

Cobriam-lhe três hérnias bem externas.

Na boca sem um dente os lábios frouxos  
Murchavam, ralo pelo lhe cobria  
O sexo que de perto parecia  
Um pergaminho antigo de tons roxos.

Maquiaram-lhe as pálpebras vincadas,  
Compuseram seus ossos quebradiços,  
Deram-lhe à boca uns rubores postiços,  
Envolveram-na em faixas perfumadas.

Então chamas onívoras tragaram  
A carne que cindiu tantas vontades.  
Quando sua sombra idosa entrou no Hades  
As sombras dos heróis todas choraram. (BUENO, 2003, p. 245-6).

Em “Helena”, a relação com as matrizes gregas não é subserviente, a personagem mitológica não é retomada “ao modo” dos helenos, que eternizaram sua perfeição, e sim em um processo de deslocamento.

Enquanto os gregos enaltecem a beleza singular de Helena, que foi o estopim da guerra de Tróia, no poema de Bueno, está descrita a outra Helena, que não aparece nos versos homéricos, a mulher carcomida pelo tempo. Nas cinco quadras de versos decassílabos, vemos os atributos ligados à sedução – seios, sexo, boca, carne – serem transformados em um monte de ruínas. A velhice e a morte alcançaram Helena. O poema, em movimento circular, inicia com a constatação de sua morte (plano físico) e encerra com o choro dos heróis no Hades (plano espiritual).

Sobre esse poema, Marcos Pasche (2015, p. 180) destaca:

Em “Helena”, portanto, o discurso é plataforma de antagonismos: o precioso apuro formal relata o avesso do esplendor, e, por extensão, o poeta, ao revelar uma Helena com destino até então desconhecido, insere na tradição uma sombra corrosiva.

O que o desgraçado fim desse monumento da cultura ocidental pode nos dizer? O cenário é de morte, feiura, decadência e lamento. Como diz Marcos Siscar (2010, p. 74), “aquilo que a história da literatura chama de esteticismo [termo intrinsecamente ligado à retomada das heranças clássicas] está longe de ser um discurso apartado do sentimento de realidade”, é na verdade, um mecanismo pelo qual o poeta dramatiza a crise do contemporâneo.

Retomando o comentário de Domeneck citado anteriormente, nos perguntamos o que fundamentaria a defesa de um engessamento e “anquilosamento” da poesia contemporânea. Em tempos que a ordem do dia é a pluralidade, o que pressupõe uma extrema liberdade, causa estranheza o argumento do autor.

Nos últimos anos, a professora Iumna Maria Simon tem publicado diversos trabalhos que questionam os rumos da poesia brasileira contemporânea e criticam enfaticamente a virada para a tradição. Em 2015, no texto *A retraditionalização frívola: o caso da poesia*, a autora parte de declarações de Eucanaã Ferraz e de Carlito Azevedo para atacar o neotradicionalismo que, segundo ela, vem ocupando mais espaço na poesia a partir dos anos 80. Para Simon, a tradição tornou-se um arquivo atemporal ao qual poetas recorrem com total indiferença aos problemas da atualidade.

Segundo a autora, a reverência à tradição e o uso de seus materiais – itens *prêt-à-porter* – serve a artistas (acomodados? Pouco criativos? Preguiçosos?) como meio de escapar às resistências e de “entrar na moda”, uma vez que estas referências são largamente reconhecidas. Nessa dinâmica, a poesia se torna mero ornamento, frívola.

Na análise de Simon, buscando garantir seu lugar ao sol e embalados pela apoteose pluralista neoliberal que favorece a inserção no mercado, os poetas abrem mão daquela que deveria ser sua missão por excelência: combater o capitalismo. Vejamos alguns argumentos da autora:

[Os novos poetas] Menos normativos, sem a folha corrida de feitos revolucionários, dispensam-se de prestar contas sobre a própria posição e ostentar outra vez algum vanguardismo espectral. A retraditionalização decorrente é inespecífica e pró-globalização, uma espécie de abertura geral do mercado [...] A virada para a tradição, a partir dos meados dos anos 80, deu-se no contexto do colapso da modernização, da desagregação do projeto moderno, da falência das utopias, que correspondeu, em países como o Brasil, a um período longo de estagnação econômica e social. Nessas condições, fomos surpreendidos por esse novo e prolongado ciclo de institucionalização de toda a experiência moderna, incluídas as vanguardas que entraram para o grande varejo modernista. Esses anos coincidiram [...] com o auge do Neoliberalismo, que atravessaria os dez anos seguintes e pico difundindo uma espécie de consenso pluralista a favor da mercantilização, da competência abstrata, da liberação dos mercados, do universalismo vazio - práticas alheias à inquietação crítica e contrárias, cabe frisar, a tradições intelectuais avançadas, dirigidas à crítica do capitalismo. (SIMON, 2015, 2019).

Fica patente que o flagrante mal-estar de Simon tem raízes em suas convicções ideológicas e políticas. Nessa perspectiva, os produtores culturais, para serem legitimados, “devem” partilhar das convicções estéticas, políticas e ideológicas da autora. Cremos que a poesia de hoje, de ontem e a que virá, é muito maior que isso.

### 3. 2 A fortuna de Bueno

Se por um lado a onda neotradicionalista, vista por Simon (2015, p. 223) como um “parasitismo do cânone”, é entendida por alguns estudiosos como mecanismo para “escapar do atrito, circular sem oposições, liberar canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crítica” (HOLLANDA, 19998, p. 16), o parecer de Ítalo Moriconi (1998) sobre o trabalho de Alexei Bueno mostra que as coisas não funcionam bem (ou sempre) assim.

Reconhecendo a habilidade do poeta em construir “metáforas e passagens fortes que encenam de maneira eficaz os dramas épicos de nosso tempo”, Moriconi enfatiza a rejeição de Bueno ao presente e explica que ela se dá como uma reação cultural, reação erudita:

Alexei assume para si a tarefa de fazer o processo da contracultura, atacando a banalidade de uma civilização presa aos prazeres e vicissitudes do corpo e defendendo sua troca pelo ponto de vista da cultura e do espírito. A força da poesia de Alexei vem mais de sua intrínseca qualidade estética do que daquilo que tem a dizer, embora tanto num campo quanto no outro trabalhe fundamentalmente com o anacrônico, colocando-se militantemente contrária à modernidade. (MORICONI, 1998, p. 22).

A respeito das referências intertextuais e clássicas que atravessam a escrita bueniana, Moriconi (1998, p. 22-3) ajuíza que se trata de uma “enxurrada de clichês” que saturam o texto e, diz ainda que o poeta se comporta “com ânimo *naïf* de adolescente devorador de enciclopédias. ”

A leitura que Moriconi faz da poesia de Bueno capta o mal-estar com o contemporâneo que, de fato, permeia muitas de suas composições, mas mostra-se muito limitada no que toca a suas ligações com a herança clássica. Fabio Andrade (2010), que considera Bueno “um dos melhores poetas” da atual geração e o classifica na corrente de tendências classicistas da poesia brasileira contemporânea, demonstra alcance maior na compreensão do projeto do poeta carioca. Vale observar a seguinte ressalva:

O espectro classicista, entretanto, é preciso dizer, não esgota a dicção de uma produção que além de um profundo rigor formal, [...] no uso das formas tradicionais de versificação, encontra lugar para o *epos*, para o verso livre e para a inquietação metafísica, aproximando-se mesmo do hermetismo poético. (ANDRADE, 2010, p. 77).

Na época do pós-tudo, para aproveitar a expressão cristalizada por Augusto de Campos em seu emblemático poema, a Bueno tem cabido a alcunha de neo-tudo. Ao verificar os estudos literários que vêm sendo realizados sobre a produção do poeta carioca, facilmente encontramos entre os qualitativos a ele atribuídos: neoconservador, neobarroco, neoparnasiano,

neossimbolista, neoclassicista, e até neosebastianista. Isso tudo aponta para a tendência da lírica bueniana em conectar presente e passado. Merece atenção o alerta que Marcos Pasche (2015, p. 179) faz sobre o equívoco em notar somente a aparência tradicionalista:

Não se trata de passadismo. Trata-se de uma escolha pelo poético, e não pelos dogmas que se formam acerca dele. Portanto, se olhada de perto, a obra de Alexei Bueno se revela densamente moderna, porosa e permeável tanto aos fluidos de cima quanto aos detritos de baixo.

Ao recusar-se a seguir várias correntes que dominam a cena cultural hodierna, Bueno assume o risco de não parecer moderno, e até mesmo de parecer politicamente (ou poeticamente) incorreto<sup>60</sup>. Em entrevista, Paulo Henriques Britto (1999, p. 177) revela que não entende como é possível, “a essa altura do campeonato, surgir um poeta como o Alexei Bueno.”

“A estética dele não tem nada a ver comigo. [...] eu não consigo conceber a ideia do sublime dele. No entanto, eu tenho que tirar o chapéu: ele é bom.” Britto (1999, p. 177) avalia Bueno como um poeta que se leva a sério e que visa a retomada do sublime. Em outro momento da entrevista, ao mencionar a trilogia – *A via estreita, A juventude dos deuses e Entusiasmo* – o comentário de Britto reforça o que defendemos: os usos que Bueno faz das referências da tradição, tanto no que se refere às formas quanto aos temas - seu anacronismo - não se constituem em mera reverência ao passado, não são ornamentos desprovidos de consciência em relação às grandes questões da sociedade contemporânea, nem em pastiche, mas funcionam como radical dramatização do tempo presente. Chama nossa atenção o misto de surpresa e assombro de Brito ao deparar-se com uma poesia que costura a paisagem urbana com um vocabulário culto e situações esdrúxulas - um mendigo de rua cagando no meio-fio; e onde os deuses olímpicos convivem com as personagens metropolitanas mais marginalizadas – velhos, bêbados, mendigos, travestis, um vendedor de brinquedos falido, etc. Na poesia bueniana, as fronteiras entre o passado e o presente são diluídas:

O final da segunda parte me deixou horrorizado: "Que tudo cesse! Os deuses querem passar por aqui." Eu disse: os deuses, que loucura, o que é isso? E aí você lê o terceiro livro, você vê que a proposta é a mesma. No entanto, aí ele está trabalhando com uma coisa urbana. (BRITTO, 1999, p. 185).

---

<sup>60</sup> Em entrevista, Alexei Bueno (2002) ataca a parcela da crítica especializada que qualifica de “ditadura dos pós-cabralinos”, pois só aceita um caminho como autêntico, leia-se, os critérios e valores do paradigma concretista. Acusando essa corrente de recusar e ignorar poetas talentosos que escrevem seguindo outras diretrizes, Bueno ostenta orgulhoso seu estigma de “poeticamente incorreto”. Segundo o poeta, sua poesia é considerada por alguns como “ilegítima”, pois encara a realidade trágica da vida (morte, miséria, sofrimento), abre-se a inquirições metafísicas e dialoga com o simbolismo e o pós-simbolismo português, com Fernando Pessoa e com a poesia grega.



Para Carlos Bonfá (2015, p. 71-72), pulsa na obra de Bueno uma insistente “busca da experiência total do humano” que se realiza, inclusive, por meio da revitalização da tradição. Bonfá esclarece que essa revitalização não deve ser entendida somente como uma retomada “atualizada” de temas, motivos e elementos formais. A operação que Bueno faz, visa através da tradição “descobrir o Homem, sua condição e seus modos de estar no mundo”, dessa forma:

Toda tradição reapropriada pelo eu poético de Alexei Bueno será instrumento personalizado da busca de uma experiência que transcenda os objetivos mais imediatos de dado movimento ou de dada tendência, pois existe um objetivo maior que todos os mais imediatos, que é abarcar a experiência mais ampla possível da condição humana. (BONFÁ, 2015, p. 103).

Partindo de alguns estudos teóricos e, em especial, do pensamento de Alfredo Bosi sobre poesia como resistência, Saulo Martins dos Santos coloca em destaque alguns aspectos da dicção bueniana, como a ironia, a força metapoética, o diálogo com os mitos arcaicos, para defendê-la como uma instância de resistência, como uma possibilidade de enfrentamento da realidade concreta, uma vez que:

O projeto artístico de Alexei Bueno é uma reação erudita aos princípios do mercado e aos apelos midiáticos, servindo como uma espécie de “antídoto” contra a barbárie, porque pretende dramatizar as relações contraditórias em um mundo cada vez mais violento e que se afasta do sublime como fonte do saber. (SANTOS, 2018, p. 76)

No prefácio de uma das obras de Bueno - *Os resistentes* - Ruy Espinheira Filho (2001, p. 9) explica que a letargia da morte “pode existir e dominar” almas e corpos, que embora saudáveis fisicamente, por encontrarem-se alienados por “necessidades forjadas”, por serem escravos de prazeres artificiais e do consumismo, vivem como mortos, frios, insensíveis ao que perderam: “suas raízes.” Contra essa realidade, “o poeta é um resistente”. (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 11). Por sua força expressiva, o prefaciador diz que o lirismo de Bueno não deve ser entendido apenas como “musicalidade, leveza, sentimentalismo”, mas como uma “inspiração vigorosa” que beira a uma “ira sagrada de profeta.” (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 10).

Outro veio da recepção crítica do texto de Bueno é atribuir-lhe uma dimensão metafísica. Afirma Mires Batista Bender, em seu estudo *O estranho e sofisticado Alexei Bueno*, que vibra na lírica bueniana uma inquieta apreciação da modernidade, traduzida, na maioria das vezes, pelo discurso mítico. Por meio das ideias advindas das civilizações antigas:

Sua poesia apresenta complexidade conceitual, exploração dos recursos imagéticos e da metáfora elaborada enquanto faz a reflexão sobre as questões

que substanciam a experiência humana, dentro da mais profunda veia da poesia metafísica. (BENDER, 2007, p. 2).

A autora explica que certas características da poesia metafísica são encontradas na lírica bueniana, como: 1) a busca do infinito no transitório; 2) a presença constante das grandes indagações do homem, sem, contudo, oferecer a resposta; 3) o uso do *conceit*, recurso que consiste em uma explicação inusitada para algo que se apresenta difícil de elucidar; 4) a sondagem de temas como a morte e o transcendente; 5) o forte pendor espiritual.

Seguindo essa linha, Henrique Marques Samyn (2009, p. 57) destaca na poesia de Bueno “um reconhecimento da metafísica enquanto dimensão essencial e necessária da experiência humana do mundo.” O autor comenta o poema “Os metafísicos anônimos”, que transcrevemos completo:

“A vida está aqui.  
A vida é só isso.  
Lá há vida além disso?  
A vida, ei-la aí.

É a vida, isso é a vida  
É a vida aí na frente.  
A vida é a presente.  
A vida é a aqui tida.

Tal vida é a que amamos.  
É a vida que é viva.  
É a vida aí cativa.  
É a vida que odiamos.

É a vida visível.  
É a vida dos pés.  
É a vida e os cafés  
Que é a vida vivível.

Pois a vida é o vivo  
Dizer: vida!, agora,  
Já que a vida é a hora  
E a vida é o motivo.

A vida é a de cá.  
A vida está aquém.  
A vida é, não vem.  
A vida é ela e já.”

E assim ele tenta  
Na rua mais física  
Ser sem metafísica  
Mas a noite o enfrenta. (BUENO, 2003, p. 61-2).

A recorrência da consoante fricativa /v/ nos remete a uma ideia de fricção, atrito. Explicamos onde queremos chegar. É importante observar que nas seis primeiras quadras temos um sujeito que apresenta uma fala. Nesse discurso, o sujeito insiste que a vida é isso que se nos apresenta, e só, reduz-se às experiências concretas, não há além, não há um sentido maior para a existência. Retomando agora a questão do som fricativo, percebemos que isso sugere que há na vida uma “agitação”, um “atrito”, uma “turbulência” que resiste à fala do sujeito, à proposta de uma existência limitada, “aquém” do que poderia ser. A vida parece nos dizer que quer (e pode) ser mais. Em oposição à fricativa /v/, são colocadas as oclusivas /p/, /t/, /d/ e /k/. A vida, o sujeito afirma, é a “presente”, é a “tida”, é a “cativa”, é a que “odiamos”, é a dos “pés”, é a de “cá”. A oclusão representa uma parada, um bloqueio.

Samyn (2009, p. 57) observa que “o título do poema encerra uma irônica referência à condição ‘clandestina’” dos que se entregam aos questionamentos metafísicos. “E assim ele tenta”, dessa forma começa a última e reveladora estrofe. Constatamos, portanto, que o sujeito poético, com seu discurso, procura esconder a verdade, da qual é sabedor, “mas a noite o enfrenta.” Samyn (2009, p. 58) conclui que Bueno dedica-se a denunciar “o vácuo que há na existência, se considerada como absoluta.”

Antônio Carlos Secchin (1996a, p. 8), no prefácio de *A juventude dos deuses*, aponta as singularidades do percurso poético de Bueno que deslocam o lugar do poeta no contexto literário contemporâneo, são elas:

A crença num esplendor humano de matrizes gregas, a gradativa intensificação de um veio religioso, a concepção do homem como ser fadado à angústia e ao desespero, tudo isso vazado num registro lexical elevado e de extraordinária força metafórica.

Ademais, Secchin (1996a, p. 8) percebe na dicção bueniana dois movimentos: a nostalgia de algo que não existe mais e uma antecipada frustração pelo que virá. “A visada de Alexei é trágica, oriunda de um mundo esquecido pelos deuses e assolado em demasia pelo sub-humano: a poesia mora e vigora nesse hiato.”

Em sua obra *Poesia e desordem*, Secchin (1996b) situa a obra do poeta carioca em uma vertente da poesia contemporânea que ao se opor ao registro coloquial e à espontaneidade que foram a tônica nos anos setenta se consolidada como uma tendência culta. O autor explica que a erudição se revela tanto no que fala, um sofisticado repertório de alusões, mas também na maneira que fala. O ensaio de Secchin sinaliza o arco temporal que Bueno constrói entre o agora e a ágora e comenta como esse resgate de arquétipos da cultura ancestral grega deve ser entendido. O trecho é longo mas vale a pena transcrevê-lo:

Eis um poeta a quem repugna o arbitrário: tudo nele soa medido, até o destempero – o que, se de um lado, o faz tributário de uma retórica com marcas de previsibilidade, por outro permite abrir brechas para uma questão importante: é possível, num discurso rigorosamente pautado pela tradição, registrar-se uma voz própria? Ou ela seria inexoravelmente engolfada pelos protocolos discursivos em que se vaza? Uma distinção prévia e capital seria a efetuada entre espíritos pré-modernos, que nem sabem que o modernismo ocorreu, e espíritos antimodernos, que sabem que o modernismo *infelizmente* ocorreu. Os primeiros devem até hoje estar procurando em dicionários rimas para as palavras “mãe” e “lâmpada”; os segundos, como Alexei, afastam-se de valores contemporâneos por opção, não por ignorância. Antimodernos pela crença em vetores transtemporais; pelo desprezo ao vulgo ignaro, insensível às cordas sutis da arte; pelo refinamento e opulência lexicais; pela visão salvacionista do fenômeno artístico, única via de escape à miséria da contingência humana. É claro que as implicações ideológicas dessas escolhas abrem campo para maiores discussões, com o iniludível timbre de “elitismo” que elas carregam; mas elas se abrigam, por exemplo, em muitos textos de poetas tão dessemelhantes como Murilo Mendes e Cecília Meireles, não sendo em si mesmas parâmetros de desqualificação estética. De Alexei Bueno se poderia dizer que se trata do “último dos helenos” [...] Todavia, não se espere a mera retomada parafrásica de mitos e lendas; Alexei altera-lhes o enredo e corrói-lhes o sentido. (SECCHIN, 1996b, p. 167).

Segundo podemos constatar a partir desse breve apanhado, a poesia de Alexei Bueno ainda não teve a devida repercussão. A esse respeito, Salete Rosa Pezzi dos Santos (2006, p. 273) observa que apesar da produção de reconhecida qualidade, esta “não conta com uma fortuna crítica que lhe faça justiça”. Em consonância com isso, Saulo Martins dos Santos (2018, p. 8) comenta que devido ao volume e à densidade de sua produção, a obra Bueno carece de uma recepção mais robusta. Quevedo (2018, p. 85) destaca que os estudos críticos acerca da obra do autor carioca, em geral, têm pensado o problema da apropriação de elementos tradicionais - formais e temáticos – por parte de um poeta atual e tomam duas direções: aqueles que alegam nessa prática uma inadequação e os que, “numa perspectiva lastreada por uma noção de contemporâneo como atravessamento de tradições” enxergam na escrita bueniana um diálogo criativo e crítico entre presente e passado. Nosso trabalho alinha-se a essa segunda corrente.

### 3.3 O anacronismo possível

*Ser si mesmo é condenar-se à mutilação porque o homem é appetite perpétuo de ser outro.*

(Octavio Paz)

O termo anacronismo normalmente é tomado em uma acepção negativa, pois indicaria um erro de cronologia, ou seja, atribuir a uma época características, ideias, sentimentos e valores que são de outro momento histórico. Portanto, ser anacrônico implicaria não estar de acordo com sua época<sup>61</sup>. Existe, contudo, quem defenda que um anacronismo positivo é possível.

O texto literário tecido sob o regime do anacronismo mantém um contato aberto com o passado e com a tradição, abre-se a outras vozes e dialoga com todos os tempos. Essa prática, embora não tenha nada de novo, ainda causa mal-estar. No afamado ensaio *Tradição e talento individual*, Eliot (1989, p. 38) aponta um dos motivos desse desconforto: a incessante busca pela novidade. “Quando elogiamos um poeta”, ele diz, buscamos o que é individual e único, ou seja, “os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro.”

Com efeito, Antônio Donizeti Pires (2007, p. 19) explica que a relação com a tradição, que se dá por meio de apropriações, articulações intertextuais, empréstimos, migrações, influências, passa ao largo dos conceitos de gênio, originalidade e novidade que nos são tão caros desde o Romantismo. Uma das razões de censurar a “corrente arcaizante” da lírica atual seria a ideia firmemente assentada de que “as coisas do passado” são obsoletas e existem para serem superadas.

Na contramão desse pensamento, Hannah Arendt (2011, p. 31) argumenta que sem uma tradição, “que selecione e nomeie, que transmita e preserve,” não há continuidade consciente para o homem, ou seja, sem os tesouros da memória inexistem passado e, conseqüentemente, futuro. A filósofa vale-se de uma parábola de Kafka para explicar o conflito do tempo:

Ele tem dois adversários: o primeiro acoisa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho, à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto - e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite -, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (ARENDR, 2011, p. 37).

A cena é de uma batalha. De maneira inusitada, o passado não puxa para trás e o futuro não empurra para frente, o que acontece é exatamente o contrário. Hannah Arendt (2011, p. 37)

---

<sup>61</sup> Conforme Houaiss (2001).

chama atenção também para o fato de que não há hierarquização entre os adversários, dito de outra forma, na parábola de Kafka o passado não é visto como um peso morto que deve ser deixado de lado “na marcha para o futuro.” Passado e futuro são forças igualmente poderosas. No meio da refrega, lutando contra os dois lados, está o homem. Seu desejo – seu sonho – é alcançar “uma região além e acima da linha de combate.” Essa posição, que tem como ponto de partida o choque dos tempos é, segundo a autora, “a metáfora perfeita para a atividade do pensamento.” (ARENDDT, 2011, p. 38).

É nessa lacuna temporal que habita a poesia. Em sua tentativa de “destrivializar” o cotidiano, o poeta se move ignorando os limites de tempo e espaço. É o que entrevemos no poema “Exílio” de Alexei Bueno:

Esse horror a alguns humanos,  
Parvos, pedantes, violentos,  
Rapaces, torpes, insanos,  
E outros mais menos nojentos,

Te levará para onde?  
Que hás de fazer? Vamos, foge,  
Vai para Delfos, lá esconde  
Teus ossos fartos de hoje.

Vai para Delfos, e à beira  
Do precipício brumoso  
Bebe, como uma peneira,  
O vinho do deus furioso

Que lá se hospeda no inverno.  
Depois, sóbrio, olha as ruínas,  
Melhor um destroço eterno  
Do que inteirezas mofinas.

Bebe, e salta nu na Fonte  
Castália, contempla o abismo,  
O além das mãos do horizonte,  
Os risos do cataclismo.

É mais digno de poetas  
Fuçar na apolínea fumaça,  
Que as confrarias abjetas  
Obrando na etérea urna.

Não tens *trabalho*, tens *obra*.  
*Operário da palavra*  
É o idiota que soçobra  
Sobre a folha que escalavra.

Não te governa a razão,  
Nem gélida geometria,

És a contida explosão  
Da exata sabedoria

Do deus da ordem que dança  
Nos braços do deus do caos,  
És o amplexo que se lança  
No abismo, como os calhaus

Que rolam da sacra encosta  
Às gargalhadas. Vai, fuge  
Para Delfos. Lá está posta  
A pedra na qual se espoje

Teu corpo farto de fracos.  
Abraça o umbigo do mundo.  
Desfaz tua taça em cacos  
E solta um grito iracundo

Ao chão lá embaixo, onde as bestas  
Azurram. Há que ir bem alto!  
Subir nas penhas, nas frestas.  
Tomar o Olimpo de assalto. (BUENO, 2006, p. 95-6).

Uma possibilidade de leitura nos indicaria que, descontente com seus coetâneos (“Teus ossos fartos de hoje”, “Teu corpo farto de fracos”), o sujeito lírico vira as costas para o seu tempo e busca refúgio no passado. Delfos é o destino. É lá que ele, nu e inebriado pelo vinho, dádiva de Dioniso, dançará, rolará e por fim, descansará. Lá, ele experienciará um sentimento de liberdade plena, despido da “razão” e da “gélida geometria” poderá liberar a “contida explosão / da exata sabedoria.”

Até aqui poderíamos pensar que a forma de apropriação do passado é acrítica, ou seja, o poeta veria nos antigos um paraíso perdido e se transportaria, fugiria, para esse limbo, ignorando os conflitos de seu tempo.

É preciso, porém, observar que após a embriaguez extática, o sujeito lírico “sóbrio, olha as ruínas” e faz opções estéticas, pois considera “melhor um destroço eterno / do que inteirezas mofinas”. Como “operário da palavra” que luta com a folha em branco, sua função é transmutar as coisas. Nesse exercício não há oposição entre Apolo e Dioniso, o deus ordem dança nos braços do deus do caos. O projeto poético de Bueno não é excludente, ele é “o amplexo” que “abraça o umbigo do mundo.”

Para Marcos Pasche (2013, p. 182), essa confluência de itens inconciliáveis acontece porque a poesia “é recusa e reação: recupera para a comunidade o que não pode se perder, e pelo já havido reinventa os modos de permanecer e de falar aos homens, convidando-os à evasão e convocando-os à presença.”

Um “grito iracundo” nasce da comunhão dos tempos, da convergência entre a inquietante agitação e a consciência que ordena. Mires Bender (2007, p. 3) avalia que Bueno não está preocupado com o conforto do leitor, “seus poemas são de longo fôlego, sem economia de versos nem de imagens, seus temas são densos, as conexões nunca são óbvias.” Essa poesia que desacomoda é então lançada ao mundo, ela rola “da sacra encosta” e se dirige aos homens, como instância do pensamento e da reflexão.

Convém, por fim, atestar que a apropriação que Bueno faz das matrizes gregas não é meramente reverencial. Sua atitude é de “tomar o Olimpo de assalto.” Seu movimento é de ascese (“há que ir bem alto / subir nas penhas”). Como na parábola de Kafka, seu esforço visa alcançar uma posição que esteja “acima e além” do conflito dos tempos, de onde ele possa observar melhor para, assim, compreender e transmutar a realidade.

Um poeta anacrônico, como Bueno, é acusado de estar em desacordo com sua época. Contra esse posicionamento, Giorgio Agamben (2009, p. 59), em seu conhecido ensaio *O que é o contemporâneo*, argumenta que a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância.” A ideia é similar à que Hannah Arendt desenvolve a partir da leitura de Kafka e semelhante também ao movimento de ir e vir de Bueno: do presente a Delfos e de volta ao presente. Portanto, é na não-coincidência que o homem:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Para Agamben, aqueles que coincidem perfeitamente com sua época não são capazes vê-la em sua totalidade. O ver de muito perto é sempre limitador, é preciso tomar alguma distância. Mesmo no senso comum existe o consenso de que “quem está de fora” de determinada situação é capaz de compreendê-la melhor, pois consegue captar os fatos que aqueles demasiadamente envolvidos deixam passar.

Agamben, contudo, adverte que a dissociação com o tempo não implica que o contemporâneo seja um nostálgico. Ele é aquele que entende que ao interpolar o presente, é preciso colocá-lo em relação com os outros tempos. O contemporâneo entende também que o passado não é algo que ficou para trás em uma sucessão histórica e progressiva. Agamben (2009, p. 69) lembra que “arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem” e que as origens



continuam sempre a agir sobre o presente. É na fratura do tempo que o anacronismo positivo é possível.

Outro autor que nos sinaliza essa possibilidade é Hans Magnus Enzensberger. Em “A massa folhada do tempo”, ele demonstra como a visão do futuro como um perpétuo aperfeiçoamento das coisas é equivocada. Os avanços não são capazes de atender a todas as inquietações humanas. Como resposta “os ‘remanescentes do passado’ parecem proliferar de maneira tão incontrolável quanto o progresso.” Isso indica a fragilidade do “pensamento sucessivo: aquele esquema em que uma época – ou episódio – se segue a outra e a substitui, como numa linha de montagem, para logo dar lugar a outra.” (ENZENSBERGER, 2003, p.10).

A permanência do passado na contemporaneidade se deve ao anacronismo. Enzensberger (2003, p. 13) é categórico: “o anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana”, pois as violações do curso do tempo não são a exceção e sim a regra. “O novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo” e “insuperavelmente antigo” que nos forma. A negação dessa sincronia, isso sim representa um erro.

Para explicar a lógica do anacronismo, Enzensberger usa a metáfora da massa folhada. A massa, para alcançar a qualidade desejada, deve ser esticada até atingir uma espessura bastante fina e então ela é dobrada e esticada novamente. Essa operação se repete inúmeras vezes e é conhecida como “transformação do padeiro.”

O autor explica que a massa não é uniforme, ela pode apresentar concentrações diversas de ingredientes, mais açúcar em ponto, uva-passa em outro, etc. O fundamental a ser entendido é que após a transformação é impossível determinar o deslocamento de um determinado ponto da massa original. Ao sobrepor as camadas dobradas e novamente misturá-las, as combinações que daí surgem são inesgotáveis e imprevisíveis. O mesmo se dá com o tempo. “O contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados.” A estrutura do tempo se constrói de forma complexa, é permeada por trajetórias em ziguezague e assincronicidades. Nessa perspectiva, o anacronismo é produtivo, pois constitui um “elemento essencial de um mundo mutável.” (ENZENSBERGER, 2003, p. 20).

O retorno às origens é sempre uma transformação. Para Enzensberger (2003, p. 25), “se existe uma figura anacrônica *par excellence*, esta é a do poeta.” Isso nos remete de volta a Eliot. Ele diz que quem se dedicar a avaliar a produção de um poeta livre de preconceitos, ou seja, sem procurar somente o novo, perceberá que “não apenas o melhor mas também as

passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (ELIOT, 1989, p. 38).

Para Eliot (1989, p. 38-9), “a tradição implica um significado muito mais amplo”, uma vez que ela não pode ser simplesmente herdada, mas sim conquistada com grande esforço. O poeta e ensaísta norte-americano argumenta que o que torna um escritor mais agudamente consciente de sua própria contemporaneidade é escrever não somente com sua geração, mas com um sentimento histórico de que toda a literatura, de Homero até hoje, constitui uma ordem simultânea. “O sentimento histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença.”

Para Miguel Sanches Neto (1997, p. 12), a poesia de Alexei Bueno funda-se contra a crença cega no progresso, que se fundamenta na concepção de um tempo linear, segundo a qual os marcos históricos são fracionados e devem ser superados. O poeta repõe em circulação formas e valores enraizados na Antiguidade, mas esse passado não é visto de maneira longínqua, “e sim como um tempo sobreposto ao presente, amalgamado a ele de maneira indissolúvel”. O papel do poeta é promover uma fissura no cotidiano que permita que o hoje seja fecundado pela semente mítica de um tempo que, afinal, não passou.

## 4 SOB O PATROCÍNIO DE DIONISO

### 4.1 Os deuses querem passar por aqui.

*“Ausentes são os deuses mas presidem.”*

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

A epígrafe retirada de um poema da poeta portuguesa parece estabelecer a inevitável ambivalência que há, especialmente em nossos dias, entre o sagrado, esfera de Dioniso, e a literatura, em que a relação com deus e com os deuses mostra-se tumultuada, muitas vezes desprovida de um caráter reverencial, mas ainda assim presente.

A sociedade contemporânea é vista por Antoine Compagnon (2010) como um território de paradoxos. Nessa perspectiva, nada mais paradoxal que pensar o sagrado que nos remete ao eterno nesta sociedade tão bem definida por Bauman como “líquida”. A liquidez de valores, de identidades, de relações, nos faz pensar em algo que não tem fixidez. Como então conceber a perenidade na fluidez? Pisando em terreno movediço, e talvez em função disso, o homem coevo, sedento de uma experiência “outra”, continua a inventar deuses.

Quando pensamos na literatura, em especial a poesia contemporânea brasileira que corresponde ao nosso *corpus* de estudo, é fácil constatar a relação do contemporâneo com algo que habita na esfera do etéreo. Dito de outra forma, estamos diante de uma poesia profana que evoca temáticas relacionadas ao divino. Isso porque, na atualidade, alguns poetas fazem da ausência (ou presença) de deus(es) uma matéria poética.

O poema, assim como os antigos mitos, por possibilitar a interrupção temporária da visão prosaica do mundo, “realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao “sagrado”, ao momento especial, “epifânico”, que enseja o encontro do homem consigo próprio.” (MELLO, 2003, p. 14). É no sentido da poesia como revelação que Roberval Pereyr (2000, p. 31-33) pontua que “através da imagem poética, o familiar é invadido pelo estranho, e vice-versa, como se, às margens do abismo que separa o homem dele mesmo fossem colocados espelhos” que permitem a este homem imerso em sua rotina dar o salto para a outra margem, para aquele ponto ainda “não tocado pelo espírito analítico” onde ele encontrará a si mesmo.

É essa fissura no tempo e no espaço que o leitor experimenta ao folhear as páginas da lírica bueniana, onde as deidades antigas passeiam com naturalidade em meio à paisagem contemporânea. Nessa poética, a presença das divindades não figura como vazios ornamentos literários. A esse respeito, Ana Maria Lisboa Mello (2003, p. 19-20) atesta que:

A mitologia clássica, explícita ou implicitamente, comparece em todos os livros de Alexei Bueno, demonstrando um vigor lírico que não se recusa à retomada da tradição, do panteão divino, do mundo grego e, paradoxalmente, a concilia as inquietações da modernidade, pautada pela negação e, ao mesmo tempo, pela esperança de transcendência.

Alexei Bueno não rejeita os deuses, ao contrário, seu texto é povoado por divindades que se prestam a múltiplas interpretações e imprimem em sua dicção uma motivação transcendental e metafísica. Com efeito, Mires Batista Bender (2007, p. 2) enxerga na produção do poeta carioca as características da poesia metafísica e destaca que seus versos possuem um “forte pendor espiritual, em que o humano é indissolivelmente ligado ao divino.” Consoante isso, Bonfá (2015, p. 100) entende que “o eu poético de Alexei Bueno de qualquer modo se relaciona com uma tendência espiritual que busca o transcendente” sem, contudo, se dissociar do mundo nem se desviar da realidade de seu tempo.

Em uma primeira apreciação do texto poético de Bueno se torna evidente que nas referências ao sagrado, os deuses “quase sempre” são tomados no plural. O que fica claro no poema “Crença”:

Quero os deuses todos,  
Menos o deus único,  
Sejam persas, godos,  
Ou um celta, um púnico.

Que me envolvam de arte  
Com faces, com signos,  
Shiva, Exu, Melkart,  
Zeus, todos são dignos

De encantar-me as íris,  
Mitra, Baal, Belenos,  
Thor, Apolo, Osíris,  
Sempre mais, não menos.

Só não venha Aquele  
Que é o que é, o que há.  
Loucos sabem dele.  
Ele lá, nós cá. (BUENO, 2006, p. 90).

O poema é composto por quatro quadras de versos pentassílabos. Na primeira estrofe o eu lírico afirma querer todos os deuses, menos o deus único. De maneira circular, ele retoma esta ideia na última estrofe dizendo: “só não me venha Aquele”. É interessante observar como não há verdadeiramente uma negação da existência do deus único, o que há é uma incisiva rejeição Dele.

Ao grafar o deus do monoteísmo, o poeta o escreve com letra minúscula, indo na contramão do costume de sempre referir-se a Ele com a grafia maiúscula em sinal de respeito e devoção. O poeta, ao optar por essa forma, parece fazer pouco do deus e de seus fiéis. De maneira diversa, porém, ele grafa no primeiro verso da última estrofe “Aquele” com letra maiúscula, em um jogo de negação e afirmação.

O filólogo alemão Ernst Curtius (2013, p. 289) em sua monumental obra *Literatura Europeia e a Idade Média Latina* assegura que “uma das constantes formais ‘concretas’ da tradição literária são as Musas”, presentes no recurso da *invocatio*, especialmente entre os poetas gregos e latinos. Em decorrência do declínio do paganismo, a significação religiosa das Musas perde força, mas a *invocatio* continua a ser um elemento estilístico cujo uso é fundamental aos poetas. Com o advento do cristianismo, era o próprio Cristo, o Espírito Santo ou a Virgem Maria quem deveria estimular a poesia. A solução encontrada então foi “rechaçar, depreciar e substituir as Musas”, no que se cristalizou na tradição como *recusatio*. (CURTIUS, 2013, p. 295).

Exemplar dessa *recusatio* da tradição mitológica encontramos nos versos da *Prosopopeia* de Bento Teixeira:

As Dêlficas irmãs chamar não quero,  
Que tal invocação é vão estudo;  
Aquele chamo só, de quem espero  
A vida que se espera em fim de tudo.  
Ele fará meu Verso tão sincero,  
Quanto fora sem ele tosco e rudo,  
Que por razão negar não deve o menos  
Quem deu o mais a míseros terrenos. (TEIXEIRA, 2004, p. 60).

Bento Teixeira nega as Musas, a quem se refere como “as dêlficas irmãs”, em clara alusão ao santuário de Apolo em Delfos, único santuário da Grécia antiga onde o deus era venerado juntamente com as Musas. O autor prefere invocar a Deus (o deus cristão), valendo-se da estratégia de ocultar seu nome e optando por se referir ao ser supremo, único que merece suas reverências e em quem deposita suas esperanças, como “Aquele”.

Observamos que, no poema de Bueno, em exagero, “sempre mais, não menos”, em sentido oposto, são convocadas diversas divindades associadas ao paganismo. É curioso perceber aqui a construção de uma *recusatio* moderna que, ao estabelecer a rejeição ao “Deus único”, promove uma inversão do antigo repúdio às Musas, deusas e ninfas do politeísmo. Vibra nessa moderna *recusatio* uma atitude saudosa em relação aos deuses pagãos e um indisfarçado desejo de lhes restaurar a dignidade.

A preferência do eu lírico pelos diferentes deuses orientais e ocidentais revela que neles estão encarnadas as grandes expectativas do homem e a excelência de tudo que é belo e admirável, pois estes deuses, os que são desejados, “envolvem de arte” o sujeito e encantam “as íris”. A íris é a membrana mais visível e arredondada do olho que tem a função de captar as cores, nesse sentido podemos entender que as divindades agradam aos olhos como representações supremas de um ideal de beleza estética, cuja presença arrebatava tanto o pensamento quanto o espírito do homem.

Walter Otto comenta que para os gregos o belo é signo do divino, ideia que encontrou eco em Goethe, para quem “o belo é um fenômeno primordial”. (GOETHE apud OTTO, W., 2006, p. 97). No fundamento do belo está “um vívido conhecimento do ser das coisas”, que comporta a alegria e a tragédia da vida, sua plenitude. A beleza é revelação, é a “mais profunda de todas as experiências, recebida com os sentidos abertos e o espírito desperto.” (OTTO, W., 2006, p. 98-99). Portanto, os nunes que agradam “as íris” não devem ser tomados somente como uma beleza plástica, mas sim como representações do que há de mais íntimo, profundo e verdadeiro do homem, ou seja, os deuses são símbolos de uma beleza transformadora que dilata a consciência e age sobre o modo de pensar e agir.

Sobre o prazer do belo que transcende o plano físico, Benedito Nunes (2005, p. 18) pontua:

Belo é o que agrada ver e ouvir. O agrado estético, prazer de ordem superior, decorre mormente da atividade privilegiada desses dois sentidos, de natureza intelectual, a vista e o ouvido, que **estariam mais próximos da essência imaterial da alma.** (grifos nossos).

Na apreciação desse poema observamos que as deidades convocadas pelo eu lírico se manifestam como entes da cultura, não como objetos de fé. Diante disso começa a delinear-se a postura do poeta contemporâneo que, frente ao divino, revela-se como um crente sem religião.

Passemos agora ao exame do livro *Poemas gregos*, publicado em 1984<sup>62</sup>. O livro conta com 55 poemas, compostos em versos brancos e estrofes regulares. Os poemas não possuem títulos, o que confere um sentido de unidade entre os textos. Nesta obra nos deparamos com as divindades e personagens da Hélade norteando as reflexões angustiadas sobre a morte e sobre o lugar (ou não-lugar) do poeta e da poesia na sociedade contemporânea, retratada como uma terra de homens endurecidos. Cantando a dor da fragilidade da vida, do desespero diante dos

---

<sup>62</sup> Utilizamos neste trabalho a edição *Poesia Reunida* de 2003, na qual o livro está incluído.

caprichos do destino e da revolta pela indiferença dos “brutos”, o poeta sonha com aquilo que há na outra margem, ou seja, com a imortalidade dos deuses:

Aqui seu corpo jaz, ele que às musas  
Breve seu tempo inteiro concedeu,  
Sem que horas lhe sobrassem  
Dadas ao prazer célere.

Nem muito vinho ou mel por sua boca  
Correu, nem verdes ramos da videira  
Na testa se lhe ataram  
Como convém aos frívolos.

Ferido desde o berço pelas setas  
Que o eterno aos que muito o almejam lança,  
Nenhum sonho o moveu  
Mais que o unir-se aos deuses.

E assim findou seu tempo, e quando a Parca  
O fio lhe cortou da vida curto  
Não mais deixou de exemplo  
Que o desprazer a vida.

Pois no canto ele a teve, e no seu canto  
Que como um dardo fere sempre o eterno,  
Ainda que não o ouvissem  
Eterno ele estaria.  
[...] (BUENO, 2003, p. 171-2).

A esfera humana é a da efemeridade, o fluxo temporal devora tudo e mesmo o prazer é fugaz. Na agitação da vida contemporânea parece que nem todos se apercebem disso, ou talvez simplesmente não queiram dar-se conta de sua própria brevidade. Parece que somente alguns enxergam essa inquietante verdade, estes são os poetas:

Dos homens, porque as têm,  
As faces vão-se embora,  
Enquanto, na alvorada,  
Os de hora breve pássaros  
Por anos sem lembrança  
São sempre o mesmo canto.

Pois ser um é ser morto,  
E assim é que pagamos  
O sermos, como os deuses,  
Um só, um que torna,  
Porém não como eles  
Às Parcas superiores.

Por isso o instante dói,  
Como a mim, ao que enxerga  
As folhas que não voltam

E vê, na hora mais viva,  
E não na madrugada,  
A ágora deserta. (BUENO, 2003, p. 171).

Na obra *Lírica e Lugar-Comum*, Francisco Achcar (2015) aponta o desenvolvimento do “símile das folhas” como um dos primeiros momentos da genealogia do *carpe diem* – consagrado *topos*<sup>63</sup> do discurso lírico sobre a temporalidade. Em sua análise, o autor comenta que é na épica onde se encontra uma das primeiras expressões desse motivo e cita a *Iliada* (VI, v. 146-9), aqui na tradução de Carlos Alberto Nunes:

As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores,  
que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras, brotam  
na primavera, de novo, por toda a floresta viçosa.  
Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira. (Homero. In:  
ACHCAR, 2015, p. 61).

Tal como a geração das folhas, impotentes e frágeis ao sabor dos ventos, é a geração dos homens. Achcar (2015, p. 63) declara que na poesia grega e na latina, “a imagem das folhas tornou-se moeda corrente” em versos que aludem à precariedade da existência humana.

No texto bueniano, a constatação da brevidade da vida está sugerida em vários momentos. Logo no início do poema, o verso “as faces vão-se embora” insinua a antítese juventude-velhice, que traduz a ideia que os anos roubam a força e a beleza próprias da juventude. Na segunda estrofe, a ideia da instabilidade da vida é reforçada na imagem das Parcas. Também identificadas com as Moiras, elas fiam os dias da vida humana e determinam o destino dos homens, como podemos verificar na *Teogonia* (v. 217-22):

pariu e as Partes e as Sortes que punem sem dó:  
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais  
tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal,  
elas perseguem transgressões de homens e Deuses  
e jamais repousam as Deusas da terrível cólera  
até que deem com o olho maligno naquele que erra. (HESÍODO, 2017, p. 113-5).

Cabe ressaltar que ao contrário dos homens, os deuses são “Às Parcas superiores”, não estando sujeitos a ter o fio de suas vidas por elas cortado. Na última estrofe, Bueno recorre ao repertório poético arcaico e faz uso do motivo do “símile das folhas”; é o que vemos no verso

---

<sup>63</sup> *Topos* deve ser entendido como fórmulas, esquemas do pensar, maneiras técnicas de expor e argumentar, provenientes da Antiguidade clássica, que se cristalizaram na tradição literária universal. Um dos principais pesquisadores desse campo de investigação, Ernst Robert Curtius (2013, p. 108) diz que os *topoi* “são temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações. Chamam-se em grego κοινοί τόποι, em latim *loci communes*.”



“as folhas que não voltam”, para falar da inexorável passagem do tempo e confirmar a certeza da morte. Tudo isso desencadeia um estado melancólico no eu lírico que encontra, no canto, a saída para a fugacidade da qual é impossível fugir.

Retornando agora ao primeiro texto aqui apresentado de *Poemas gregos*, observamos que os poetas, os que servem às Musas, os que não resistem a Eros, são retratados como os que conseguem ver mais longe e com mais profundidade. Valendo-se do discurso mítico, o eu lírico fala da finitude dos homens em oposição à perenidade divina. Seguindo esse raciocínio, Bender (2007, p. 7) atesta que:

A permanência contemporânea dos heróis e divindades arcaicas possibilita o retorno a um [...] período de perfeita comunhão entre o homem e a natureza, em que poesia, linguagem e mito eram forças integrantes do mesmo ato sagrado.

No desejo do eu lírico de “unir-se aos deuses” vemos traços do tema da imortalidade da poesia<sup>64</sup>, cristalizado pelo poeta latino Horácio e aqui reelaborado em associações com o sagrado. Remontando às origens da poesia, Segismundo Spina (2002, p. 28) atesta que: “O *vate*, a pessoa do poeta primitivo entre as línguas indo-européias antigas, sempre esteve envolvido por um halo de encantamento, de magia, de fascinação”. Quer sendo considerado intérprete ou escolhido das Musas no discurso mitológico<sup>65</sup>, quer exaltado como um demiurgo<sup>66</sup>, o *status* quase religioso do poeta é um motivo trabalhado por artistas de todos os tempos. O desejo de avançar para além de si mesmo move o poeta em sua relação peculiar com a temporalidade. A par disso Octavio Paz (2012, p. 291) comenta: “Todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável. Se o homem é transcendência, ir além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se.”

O texto bueniano desvela a aspiração do artista à condição divina, sua ânsia de superar uma existência breve e banal. O homem morrerá, mas suas palavras tocarão o eterno.

Segundo Mello (2003, p. 19), Bueno se vale de personagens da mitologia para aludir a um mundo que deixou de existir. Os destinos desses entes míticos “relidos à luz da compreensão contemporânea [...] podem ser tomados como alegorias da nossa própria condição

<sup>64</sup> Ver mais sobre a “a poesia como imortalização” em Curtius (2013, p. 597-600).

<sup>65</sup> Curtius (2013, p. 485) afirma que “a Hélade antiga colocava os poetas no círculo dos ‘homens divinos’, ao lado dos heróis, reis, arautos, sacerdotes e videntes. Chamam-se divinos porque estão acima do padrão humano. São os favoritos dos deuses, intermediários entre eles e os homens.”

<sup>66</sup> Segundo a hipótese de Platão, a origem do universo deve-se a um ato poético. Uma inteligência divina e superior conduziu a matéria do Caos ao Cosmos. Os artistas, ao impor uma forma à matéria, repetem esse ato poético fundamental. (NUNES, 2005, p. 20). Essa ideia de que o poeta ao fundar novas realidades torna-se uma espécie de demiurgo, um tipo de “Deus-artesão”, ganhou muita força especialmente entre os românticos.

existencial.” Em uma passagem que lembra a nostalgia de Heine diante do destino sombrio dos deuses pagãos após a vitória do cristianismo, Bueno constrói a imagem de uma terra desolada:

Logo não creio em vós; mas nessa hora  
Em que deixais deserto o monte Olimpo  
E no não penetrais, deuses caídos,  
Cabisbaixos e humildes.

Então, quando há só o nada e o grande Cosmos,  
E o do homem espírito insaciado,  
Algo eu vejo, que as palavras não dizem  
E o próprio ser não sabe,

Algo tão alto e estranho que até a vós,  
Pobres deuses sem chão, tal força um dia  
Vos enfim fazer vivos poderia,  
Tornando-vos verdade. (BUENO, 2003, p. 177).

Fica evidente a precariedade do homem moderno que, fechado em sua própria existência, cercou-se do nada e aboliu em nome da razão tudo o que é grande e transcendente. Solto no “grande Cosmos” que remete ao espaço não-sagrado, descrito por Eliade (2008, p. 25) como “sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos”, o homem moderno não possui um ponto fixo para lhe servir de guia, por isso seu espírito vaga como perdido, sempre à procura de algo mais, insaciado.

Importa sublinhar a afirmação do eu lírico que no primeiro verso diz: “logo não creio em vós”. A negação da crença religiosa parece indicar que o que está em jogo aqui é a defesa de um certo modo de pensar e sentir mais próximo de valores eternos em oposição a outro, esvaziado de valores.

Em meio a essa terra desolada, algo se agita. Que agitação é essa? O eu lírico reconhece que é impossível defini-la em palavras. De natureza alta e estranha, essa inquietação escapa ao pensamento, ela só pode ser sentida. Caberia nesse ponto a ideia de Paz (2012, p. 141) de que existe um Outro que é meu duplo, e de que somente ao ir ao encontro desse Outro, somente nessa comunhão o indivíduo reestabelece sua totalidade.

Com efeito, o sujeito lírico afirma que esse algo que sacode o homem pode tornar-se uma força a dar nova vida aos numes, tirá-los do limbo. Essa agitação que aponta para o alto também nos remete ao aspecto do sagrado que Rudolf Otto (2007, p. 70) classifica como fascinante, que exercendo uma atração irresistível leva o homem a querer “apossar-se do misterioso em si, encher-se dele, inclusive identificar-se com ele.”

Notemos que não há um distanciamento para tratar do infortúnio dos entes divinos, ao contrário, o texto parece incitar no leitor uma profunda tristeza ao descrever as divindades

olímpicas que, tão belas e majestosas na Antiguidade, agora não passam de “deuses caídos, cabisbaixos e humildes”, e desterrados, são “pobres deuses sem chão”. A identificação do eu com esses seres supremos ganha novos e solenes contornos:

Quando em Tebas, Anfião, ergueste os muros  
Tremendos, por poder da lira insigne  
Que as pedras convertia em seres móveis  
Escravos da harmonia,

Grande tempo este foi, onde o que aos homens  
Faz homens, verbo etéreo, então reinava  
Sobre tudo espalhando o que é dos deuses  
O cerne, a alta vontade.

Hoje, porém, em terra bruta alheio  
Nem aos peitos que fez, sagrado, o verbo  
Divino e eterno move, empedernidos  
Mais que as lendárias pedras.

Eu contudo, ferindo as cordas sete,  
Indiferente aos cegos, te erguerei,  
Meu canto, e as pedras te ouvirão, ainda  
Que as do meu nobre túmulo. (BUENO, 2003, p. 174-5).

Como em uma prece, temos nesse poema a presença de um eu que, relembando os feitos sobrenaturais de um ser semidivino, põe-se a seu serviço, como um súdito fiel a seguir seus passos. Há no texto um desejo de restaurar o tempo das origens, que significa “reencontrar a presença dos Deuses mas também recuperar o *Mundo forte, recente e puro*, tal qual ele era *in illo tempore*”. (ELIADE, 2008, p. 84). No exercício de retornar ao mundo perfeito do Tempo Sagrado, o eu opera uma aproximação entre o mito e o rito.

Para Eliade (2008, p. 84) “o mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*”. Na primeira estrofe do poema de Bueno, encontramos a narração de eventos mágicos que falam da origem semidivina da poesia e do poder de encantamento da música. Nesse momento, somos apresentados à figura mítica de Anfião.

Irmão gêmeo de Zeto e filho da bela princesa Antíope, por quem Zeus teria se apaixonado, Anfião (ou Anfíon) era um aclamado músico e recebera sua lira do próprio Hermes. A *Odisseia* (XI, v. 260-65) nos dá testemunho da paternidade divina e das estreitas ligações dos irmãos com as origens da cidade de Tebas:

Depois dela vi Antíope, filha de Asopo,  
que se ufanava de ter dormido nos braços de Zeus,  
a quem deu dois filhos, Anfíon e Zeto,

que primeiro fundaram a cidade de sete portas Tebas  
e as muralhas lhe puseram, visto que sem elas não podiam  
viver na ampla Tebas, poderosos embora fossem. (HOMERO, 2011, p. 305).

Após uma vida cheia de sobressaltos e reviravoltas sangrentas, Anfião tornou-se o rei de Tebas e fortificou a cidade com uma muralha. Dotado de dons musicais e poéticos, pelo poder e beleza de seu canto, Anfião construiu os muros de Tebas. “Dizia-se que, quando tocava sua lira, as pedras se moviam por si mesmas e iam tomar seu lugar na muralha”. (BULFINCH, 2006, p. 189). Na apreciação desse poema, Santos (2018, p. 47) observa que na narrativa de Anfião “o pulsar do som é um feito envolto de significância e que metaforiza o ato de construir”.

As duas primeiras quadras do texto de Bueno exaltam o tempo sagrado do mito, de uma prestigiosa “idade de ouro da poesia”, quando à palavra mágica e divina os homens e até as pedras obedeciam. Sob a trama da narração mítica, encontramos verdades fundamentais sobre o fazer do poeta que, como Anfião, orquestra não mais as pedras, e sim as palavras de acordo com sua vontade. Também somos convidados a refletir sobre a própria poesia como um instrumento de revelação, uma vez que “o verbo etéreo” possui a nobre função de difundir uma mensagem que em seu âmago é divina.

Enquanto a primeira metade do poema fala de um tempo e de um espaço sagrados, em tom disfórico, a terceira quadra apresenta um cenário onde a sacralidade do verbo é ignorada. A consequência é que essa nova terra se torna “bruta”, habitada por homens “empedernidos”. A demarcação temporal fica clara no uso do advérbio “Hoje” que marca o início da estrofe. Temos assim caracterizada a contemporaneidade, tempo a partir do qual o eu lírico fala, como uma dimensão que é refratária ao texto poético. Nessa nova situação, o verbo que continua a ser eterno e sublime não move mais nada, porque os homens são cegos e indiferentes. Para Santos (2018, p. 47), a atualidade desértica gera uma:

Sensação de impotência [que] é atestada até mesmo pela estrutura composicional do poema, cujos versos são brancos. Cada uma das quatro estrofes é constituída por três decassílabos e um hexassílabo [de ritmos menos cantantes] e, por isso, mais propensas a se desligarem da solicitação da rima. Esse aspecto da constituição formal do texto contrasta com o lirismo do instrumento musical que pertence ao sujeito poético, acentuando o sentido de falência que excita a reflexão metapoética.

Diante da dureza de seu próprio tempo, resta ao eu volver saudoso seu olhar para o paraíso perdido das origens, para esse mundo que deixou de existir. Interessante observar que ao portar-se como um devoto, buscando associar-se à figura mítica de Anfião, e dessa forma, alinhar-se a uma ascendência divina dos poetas, o eu lírico experimenta também suas dores, pois sofre com o desprezo dos homens de seu tempo. Mesmo sendo muito poderoso, filho de

Zeus, a história de Anfião também é dramática: abandonado para morrer quando criança, vingou-se contra as crueldades sofridas pela mãe e tomou o trono de Tebas. Tratado como um usurpador teve um fim trágico: em algumas versões do mito, ele se suicidou, em outras variantes, foi assinado por Apolo<sup>67</sup>.

Destacamos aqui o espelhamento engendrado entre o destino das deidades e o destino dos poetas; grandiosos outrora, decaídos agora. Essa mesma visão é o que encontramos em “Júpiter na Ilha dos Coelhoos”, último conto que Heine apresenta em *Os deuses no exílio*. O deus dos deuses é retratado nesse episódio como um velho alquebrado que vive abandonado e esquecido em uma ilha. Ao receber uma rara visita de marinheiros e saber notícias de sua amada terra natal:

O ancião soltou um suspiro profundo, que revelava a dor mais pungente; ele se curvou, caiu novamente sobre seu banco de pedra e, cobrindo o rosto com as duas mãos, começou a chorar como uma criança. (HEINE, 2009, p. 67).

Sobre essa narrativa, Marta Kawano (2009, p. 134) ajuíza que “o destino de Júpiter em *Os deuses no exílio* pode ser lido como o destino do poeta ou da própria poesia.” Percebemos na lírica bueniana o mesmo tom que, entre a melancolia e a nostalgia, lamenta o não-lugar do poeta entre os homens do seu tempo. Destacamos também que na escrita de Bueno, o diálogo com o discurso mítico se apresenta como uma forma de resistência a esse estado de coisas.

Na última quadra de seu poema, Bueno põe em ação o rito. Walter Otto (2006, p. 41) assinala que o procedimento ritual é “um solene proceder e um atuar solene que elevam o ser humano a uma esfera superior”, pois no rito se realiza o mito, ou seja, o “mesmo acontecer, no sentido pleno do termo”. Partindo da ideia que a função do mito é revelar modelos exemplares e de excelência para a ação humana, o eu lírico, no início da estrofe, como um fiel devotado, procura imitar os gestos criadores dos seres míticos: “Eu contudo, ferindo as cordas sete, / Indiferente aos cegos, te erguerei, / Meu canto”. Dessa maneira, ele atualiza as façanhas primordiais.

No último verso, o tema da morte, que traspassa todo o livro, é representado pela imagem do “meu nobre túmulo”. Em meio à ruína de seu próprio tempo, reconhecendo que morrerá sem ser ouvido, o eu lírico, em tom nostálgico, procura se filiar aos cantores divinos da paisagem grega e assim promover o resgate da sacralidade do verbo.

---

<sup>67</sup> Mais informações sobre o mito de Anfião podem ser encontradas em Bulfinch (2006), Kury (2009) e Brandão (1987b).

Acentuando o sentido trágico da escrita de Bueno e seu desencanto com seu tempo, Francisco Diniz Teixeira e Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (2015, p. 64) reconhecem nas reelaborações das formas e figuras clássicas realizadas pelo poeta carioca a sua consciência de que “escreve num entre lugar e o resgate da tradição seja, talvez, a única forma [...] de se opor ao caos contemporâneo.”

É também como um movimento de resistência que o eu lírico revela o papel dos poetas:

Pois ao Caos reerguido, a imensa raça  
Da plebe furiosa, tendo à frente,  
Divinos, os poetas, há de o golpe  
Mortal lançar sem pena!

E por sobre uma Terra nova ungida  
Com o sangue dos monstros, fará erguer-se,  
Entre o verbo que o sagra e o sol que o doura,  
Um novo Olimpo eterno! (BUENO, 2003, p. 195).

Esses versos apresentam-se como um bom exemplo de como Bueno ressignifica os elementos da mitologia. O poeta aqui se vale de uma narrativa acerca da castração de Urano<sup>68</sup>, segundo a qual Gaia, furiosa com as artimanhas de Urano, que ultrajam a ela e à sua descendência, decide agir e pede a ajuda dos filhos contra o pai. O ousado Crono é o único que aceita ajudar, e, em conluio com a mãe, armado de uma foice, com um golpe corta a virilidade do cruel pai. Crono separa o céu da terra, que fica livre para produzir. Um novo reinado surge. Do sangue derramado de Urano nasceram novas divindades e gigantes. Assim como Crono se insurge contra seu pai, o poeta se insurge contra seus coevos, retratados como seres de visão estreita, conformados com sua existência que não aspira à transcendência, atitude muito diversa têm os poetas:

Porém não somos como os seres outros,  
E o que é neles normal  
Conformação, em nós  
É angústia e desespero.  
[...]  
E se aos mais vivos o seu tempo basta  
De vida, e o seu poder,  
A nós só a onipotência  
E a eternidade fartam. (BUENO, 2003, p. 206).

Na lírica de Bueno, a figura do poeta surge como a de um indivíduo em desarmonia com os valores de seu próprio tempo. Mergulhado nessa vivência histórica, não alheio a ela, e sim por conhecer profundamente seu tempo é que o poeta se torna capaz de criticá-lo. Segundo

<sup>68</sup> Conforme *Teogonia* (v. 154-210).

Bauman (2005), os “grandes temas” que transcendem o poder dos homens foram tirados da pauta do dia. A preocupação do homem moderno é viver o aqui e o agora, o imperativo agora é a velocidade, o que esse homem deseja é obter sempre uma satisfação imediata e encontrar respostas que precisam ser simples e rápidas, portanto o melhor a fazer é lidar somente com as tarefas administráveis e compreensíveis. Ora, se o sagrado é incompreensível, se pensar o eterno demanda tempo e está muito além do nosso alcance, se pensar na morte é doloroso, deixemos tudo isso de lado. Bauman (2005, p. 79) diz que a mente moderna tornou “Deus irrelevante para os assuntos humanos na terra”. A confiança migrou para a ciência e a tecnologia que oferecem respostas para “quase” tudo. A preocupação com a eternidade e com os valores eternos perdeu lugar.

Tudo isso o poeta vê, por isso as imagens do Olimpo vazio, dos numes decaídos, dos homens cegos, embrutecidos e empedernidos. A tudo isso o poeta se opõe radicalmente. Em sua incessante busca pelo infinito no transitório, o eu lírico promove o movimento de afastar-se dos homens e aproximar-se dos deuses. O mundo divino é um mundo “outro”, “separado”, onde o eterno é um valor, ao contrário da existência profana e vazia do homem moderno. É esse “outro” que o poeta almeja.

Aqui é a poesia que opera a fratura no tempo e no espaço profanos visando alcançar a outra margem, para usar o termo de Paz, pois ao poeta somente “a eternidade” interessa. Esse aproximar-se da divindade a ponto de questioná-la é o que vemos nos versos abaixo:

Por que, Dionisos, te enches do teu vinho  
Se nada pode a morte contra ti,  
E o tempo não te arranha mais que do que uma  
Formiga a uma montanha?

Por que bêbado vives, se és eterno,  
E conheces que o vinho é mais precioso  
Para os que sabem quão secos um dia,  
Só pó, serão na estrada?

Não te compreendo, pois, senhor da vinha,  
A ebriedade! Ou será que há um tédio  
Enorme em não morrer? Ou sóbrio sentes  
Que tomarás também? (BUENO, 2003, p. 184).

Em sua leitura do poema, Teixeira e Vieira (2015, p. 60) atestam a postura desencantada do eu lírico e destacam o registro prosaico adotado por ele para dirigir-se ao deus:

O texto construído com interrogativas diretas demonstra certa descrença [...] do eu na divindade, tratada por “tu”, pronome que sinaliza uma maior

proximidade, ao contrário do esperado “vós”, que mostraria certa reverência do eu para com o divino.

Para Teixeira e Vieira (2015, p. 61), o eu poético “ironiza cinicamente Dioniso” e “nega, por descrença, a natureza divina e transcendente de Dioniso, materializada no vinho, consagrado a sua potência. ” Nesse ponto, discordamos dos ensaístas. Perspectivando a obra em bloco, ou seja, considerando que o restante do livro é atravessado pelas inquietações da alma e a angústia diante da certeza da morte, pensamos que nesta passagem não está manifesta uma descrença na divindade de Dioniso. A imortalidade é uma condição antinatural, portanto é um atributo divino, logo não há uma descrença na divindade de Dioniso, mas sim uma intimidade com o deus do vinho como os autores bem observam.

O texto de Bueno nos remete a uma passagem da *Poética* onde Aristóteles diz: “chamam *vinho* às bebidas diluídas e por isso se disse que Ganimedes servia vinho a Zeus, quando os deuses não bebem vinho. ” (ARISTÓTELES, XXV, 2005, p. 50). Os deuses não bebem vinho, eles bebem o *néctar*.

Dádiva de Dioniso, elixir dos homens, o vinho é fonte de alegria e remédio contra as dores:

[...] o filho de Semele,  
que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo  
da vinha, licor puro! O triste anima-se  
ao consumir a linfa da uva, fármaco  
inigualável contra a dor, oblévio  
do diário dissabor, o sono de Hipnos. (EURÍPIDES, 2010, p. 61).

Somos levados a refletir sobre qual a causa da dor humana, que faz o homem buscar refúgio e conforto no vinho. A questão é: os seres humanos são mortais e sabem disso, é essa consciência que faz o homem sofrer e também o faz querer celebrar intensamente o hoje diante das incertezas do amanhã. É também por saber-se mortal que o poeta deseja tão avidamente a imortalidade, dito de outra forma, é a inescapável certeza da morte que torna o sonho da eternidade uma força ativa.

Para os deuses que não são atormentados pelas dores humanas nem ameaçados pela morte, beber o vinho é a completa expressão do absurdo.

Em outra passagem do poema vemos outra referência a Dioniso e ao vinho: “Lá onde Melpômene irrigou suas vinhas / Ainda Dionisos colherá das uvas. ” (BUENO, 2003, p. 185).



Melpômene, umas das nove filhas musas, é a que preside o canto trágico<sup>69</sup>. Ao colocar a imagem de Dioniso colhendo as uvas para sua bebida sagrada nessa vinha o poeta estabelece as relações da divindade com a poesia e, em particular, com sua poesia que, ao contrário do homem contemporâneo, não nega o lado trágico da vida.

O mundo do mito e o mundo da poesia não afugentam as contradições da vida, ao contrário, procuram abraçá-las. Através das muitas contradições, o teor trágico do canto e a alegria do vinho, a fragilidade dos homens e a imortalidade dos deuses, o vazio do profano e a glória do sagrado, *Poemas gregos* promove forçosamente uma quebra na linearidade da vida cotidiana, colocando o leitor no plano do inabitual. O poeta levanta muitas questões sem oferecer as respostas. Para Octavio Paz (2012, p. 290), o poema é um espaço vazio carregado de iminência. Ao contrário dos antigos, o poeta hoje “não funda ou estabelece nada, exceto a sua interrogação.”

Em *Poemas gregos*, o que se oferece é a possibilidade fugaz de visitar a outra margem. Combinando elementos pagãos, cristãos e profanos, a lírica de Bueno aspira ao eterno, tematiza o sagrado, sem, contudo, ser uma poesia religiosa.

O pendor espiritual em Alexei Bueno oferece ao leitor novas formas de pensar o sagrado de maneira não institucionalizada, pois no dizer do mito e no dizer da poesia divisamos uma totalidade de ordem mais elevada. A presença da mitologia arcaica na dicção poética de Bueno, ora atualizada, ora deslocada ou até mesmo degradada, a partir de suas muitas contradições, permite ao leitor uma percepção mais alargada de seu próprio tempo, em suas fragilidades e paradoxos. Ambivalente por excelência, Dioniso incorpora o humano e o divino, a razão e a loucura, a alegria e a revolta. “Sua visão provoca vertigem e desfalecimento, pois borra todos os limites da existência ordenada”. (OTTO, W., 2006, p. 162). Não por acaso, nas apreciações de Bueno sobre a realidade contemporânea, a figura multiforme e contraditória de Dioniso oferece-se a múltiplas interpretações.

#### **4.2 Em louvor de Dioniso, um novo ditirambo.**

Dentre os muitos nomes que possuía, o filho de Zeus e Sêmele, foi também chamado “Ditirambo”. (BURKERT, 1985; KERÉNYI, 2002). A esse respeito, Jeanmaire (1970, p. 234) destaca a assimilação ou confusão entre o nome do deus e o termo que designava a canção ritual

---

<sup>69</sup> Conforme Brandão (1986, p. 203).

que se ouvia em suas manifestações e diz: “*le mot même de Dithyrambos était une épithète ou une désignation du dieu.*”<sup>70</sup>

Os estudiosos não são unânimes quanto a uma definição para ditirambo. *L’etymologie et le sens du mot dithyrambos sont incertains*<sup>71</sup>. (JEANMAIRE, 1970, p. 234). Aventa-se, porém que, na Antiguidade, o ditirambo fosse um gênero, um hino de louvor e um tipo de mélica. Com efeito, no capítulo I da *Poética*, Aristóteles (2005, p. 19) elenca-o entre as formas literárias existentes: “a epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo.” Além disso, no capítulo IV da mesma obra, Aristóteles (2005, p. 23) explica que a tragédia precisou de um tempo para desenvolver seus elementos próprios, pois no início, consistia em improvisações “dos que regiam o ditirambo.” Para o Estagirita, o ditirambo e o drama satírico estão na gênese da tragédia.

Ditirambo consistiria também em um canto coral que, em tom entusiástico, faria parte dos ritos de aclamação a Dioniso. Sobre isso, Seaford (2006, p. 89) declara:

*The dithyramb was a hymn (originally processional) to Dionysos, that might be performed by satyrs, and indeed at the Athenian Anthesteria it seems that pipe-playing satyrs participated in a festal procession of the kind likely to have been accompanied by the dithyramb*<sup>72</sup>.

Com o passar do tempo, teria surgindo um “novo ditirambo”<sup>73</sup>, não mais ligado necessariamente a elementos dionisiacos. Cultivado por grandes poetas da mélica arcaica, como Píndaro e Baquilides, o ditirambo evoluiu e passou a acolher outros mitos e motivos profanos. Platão, no *Fedro* (238 d), comenta que quando “arreatado” pelas Ninfas, entidades análogas às Musas, o homem é capaz de cantar ditirambos, ou seja, nesse estado, o discurso racional perde espaço e adquire uma voltagem lírica:

Sócrates: Silêncio, então, ouve-me. O lugar parece realmente divino. De modo que não te admires caso eu seja arrebatado pelas Ninfas muitas vezes na sequência do discurso, pois agora não estou longe de dar a voz a ditirambos. (PLATÃO, 2016, p. 89).

Evocando esse gênero, Alexei Bueno (2006) compõe o “Novo Ditirambo de Dionisos”:

<sup>70</sup> [a própria palavra *Dithyrambos* era um epíteto ou uma designação do deus] (tradução nossa).

<sup>71</sup> [a etimologia e o significado da palavra ditirambo são incertos] (tradução nossa).

<sup>72</sup> [o ditirambo era um hino (originalmente, de procissões) para Dioniso, que podia ser executado por sátiros, e, de fato, nas Antestérias atenienses parece que sátiros participavam tocando a flauta em uma festiva procissão similar àquelas que provavelmente eram acompanhadas pelos ditirambos] (tradução nossa).

<sup>73</sup> Ver H. Jeanmaire (1970, 238).

Neste chão diviso,  
Na charneca espúria,  
Dá-nos, deus sem siso,  
Pois se faz preciso,  
Tua antiga fúria.

Na estepe escorchada  
Sem lira, sem lar,  
Vaga o deus solar  
Que, erguendo o arco no ar,  
Não alveja nada.

Da Terra, da Noite,  
Da Mãe mais obscura,  
Da mista, da impura,  
Que brote a loucura  
Entre o sistro e o açoite.

Que as grandezas ctônicas  
Presas no Empíreo  
Surdam, como um lírio  
Negro, entre o delírio  
Das pítias afônicas.

Que o sol beije a lua,  
Seja o charco espelho,  
Dance o escaravelho,  
E se estrie ao relho  
A bacante nua.

Que os titãs vencidos  
Evertam os montes,  
Jorrem vinho as fontes,  
Bipartam-se as pontes  
Nos caudais possuídos.

Pois te amamos, terra,  
Ar que entra os pulmões,  
Cuspes dos vulcões,  
Vagas sem timões,  
Sangue, glória e guerra.

Pois, carne, te amamos  
De em ti nos perdermos,  
Nos poços, nos ermos,  
Até nos mordermos  
Por ver que aqui estamos.

Que a força, a potência  
Nos vertam nas veias  
Infusões letéias  
A agarrar quais teias  
Nossa insossa ciência.

Que tu, deus dos astros,  
 Roje-nos na dança  
 Que não vê nem cansa,  
 A nós, tua herança  
 A semear teus rastros. (BUENO, 2006, p. 47-48).

Como indica o título, esse canto liga-se a Baco, apresentando-se como um atual hino de louvor a uma divindade do antigo panteão grego, o que demarca desde o início este lapso temporal. O poema bueniano não é como os ditirambos cantados nos cortejos em tempos remotos quando ainda existiam seguidores do deus que se organizavam nas cidades para lhe prestarem culto. Temos aqui um novo canto no qual um eu lírico, em franco descontentamento com o tempo presente, exalta e invoca essa divindade do passado.

Ainda sem sair do título, faz-se oportuno comentar a grafia adotada por Alexei Bueno para o nome do deus: “Dionisos”. Alguns nomes gregos possuem formas padronizadas como Zeus, já em outros casos, são vertidos para o português conforme o entendimento do tradutor. Este é o caso de Dioniso que, em menor escala, é também transcrito como Dionísio<sup>74</sup>, ou, mais raramente ainda, Dionisos. Sobre a opção de Bueno, Teixeira e Vieira (2015, p. 60) comentam que o nome da deidade é “relembrado na forma de nominativo grega, transliterada em caracteres latinos ‘Dionisos’”, o que demonstraria a vinculação de Alexei à tradição literária de matriz grega. De fato, observamos que tanto nesse poema como em outros, o poeta carioca, que também é tradutor de grego, evita outras formas do nome do deus e recupera a forma da palavra como era em grego.

O poema, rico em sugestões rítmicas, é composto por versos pentassílabos, ou seja, pela redondilha menor, forma largamente utilizada nas cantigas medievais<sup>75</sup>, o que acentua seu aspecto musical. Formado por dez quintilhas, as rimas obedecem ao esquema ABBBA com exceção da primeira estrofe, onde a rima é ABAAB.

No verso que inicia a composição, a ênfase situa o lugar de onde se fala, o aqui e o agora: “neste chão”. A partir desse marcador desdobrar-se-á a condição decadente percebida pelo eu lírico sobre o seu tempo. O segundo verso oferece-nos duas leituras, uma vez que “charneca” significa um terreno arenoso, sem cultivo, mas pode, por analogia, referir-se a um estilo de escrita maçante, árida<sup>76</sup>. O aqui e o agora são apresentados como o lugar da esterilidade. Diante disso, notamos que a crítica que se seguirá será dirigida ao tempo presente,

<sup>74</sup> Segundo Piaia (2019, p. 61), o nome Dionísio surgiu no século V a.C e refere-se a pessoas, uma vez que seu significado indica “dedicado a Dioniso”. Embora seja pouco comum o uso do nome Dionísio para designar o deus, é possível encontrar esse emprego.

<sup>75</sup> Conforme Massaud Moisés (2004, p. 380) e Norma Goldstein (2005, p. 24).

<sup>76</sup> Conforme Houaiss (2001).

ou seja, à sociedade contemporânea, tida como um pântano, lamaçal estéril de onde nada de bom consegue brotar. Lembremos que o canto é uma invocação a Dioniso, um pedido para que ele venha com seu poder para transformar o que aí está, ou seja, um mundo inautêntico, onde a existência é superficial, destituída de sentido. Sem Dioniso não há a alegria radiante, nem o canto, nem a dança, não existe o êxtase libertador, o que sobra é uma vida embotada pela rotina e uma visão estreita sobre o que ela poderia ser. Desdobra-se daí o seguinte questionamento: desse chão infértil, o que poderia nascer? Somando-se a isso, o adjetivo escolhido pelo autor – “espúria” - carrega a ideia de algo que é falso. Perspectivando esse panorama, o eu lírico inicia o terceiro verso com o imperativo “dá-nos” dirigido ao “deus sem siso”, leia-se, sem juízo, louco. E acentua, no verso seguinte, o tom de urgência, pois “se faz preciso” mudar esse cenário, o que somente será possível através da intervenção de Baco com sua “antiga fúria”. Devemos compreender “fúria”, variante de “furor”<sup>77</sup>, como sinônimo de um estado de arrebatamento, inspiração. Vale notar que a primeira estrofe desvirtua a estrutura rítmica, quebrando a simetria do poema, como a mostrar que na ausência da inspiração báquica, o texto é somente uma tentativa imperfeita do que, com sua presença, viria a ser.

Antes de passarmos à segunda estrofe, vale destacar outro ponto, a mudança da pessoa verbal observada entre o primeiro (“diviso”) e o terceiro verso (“Dá-nos”). Há um eu lírico que fala e dirige imprecizações aos deuses e ao mundo, mas de forma abrupta, surge um “nós”. A ideia de grupo presente nesse “nós”, ao qual o emissor do discurso se filia, parece apontar para uma classe distinta de poeta que, na concepção esposada pelo poema, são aqueles que se recusam a viver segundo os ditames, considerados vazios, da sociedade contemporânea e resistem a serem submetidos à inautenticidade desse mundo. Esse grupo, em franca tensão com seus coetâneos, aparenta ser aquele capaz de perceber que “é preciso” superar e desfazer-se da existência cotidiana e, com coragem, mergulhar em um abismo repleto de possibilidades. São eles os sedentos pela fúria dionisíaca.

No segundo quinteto, retornando à esfera do espaço geográfico (“estepe”), é-nos apresentado um cenário onde Apolo (“deus solar”), divindade grega fortemente ligada à criação

---

<sup>77</sup> O furor divino ou *furor poeticus* diz respeito ao processo de criação e possui uma equivalência evidente com a noção de “inspiração” ou “entusiasmo”. Tal equivalência fica patente na definição proposta por Marsilio Ficino (1993, p. XLIII): “El furor divino o entusiasmo es una ‘cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver al alma de las regiones inferiores a las superiores’ [...] Esta posesión, súbita, violenta e inesperada acontece porque el poseído há sido escogido por la divinidad”. A grande fonte para o conceito de furor divino remonta a Platão, que defendia em obras como *Íon* e *Fedro*, a ideia de que os poetas agiam sob a loucura inspirada pelos deuses. [O furor divino ou entusiasmo é uma certa iluminação da alma racional pela qual Deus faz a alma voltar das regiões inferiores para as superiores [...] Essa possessão, súbita, violenta e inesperada acontece porque o possuído foi escolhido pela divindade] (tradução nossa).

poética, vaga como um exilado em uma planície desolada. A convergência entre Apolo-Dioniso fica estabelecida. É pelo delírio da pítia ou da bacante que ambos se revelam doadores da sabedoria. Cumpre lembrar que Apolo é também um deus dual. Embora sua figura não encarne toda a complexidade paradoxal de Dioniso, através dos dois elementos a ele ligados, a lira e o arco, podemos perceber sua duplicidade. Ele é encantador com a lira e ameaçador com o arco. É através da profecia que Apolo concede aos homens o conhecimento e exerce seu poder. Segundo Colli (p. 2012, p. 28), “o dom da adivinhação é também uma flecha”. Walter Otto (2006, p. 148) demonstra que a afinidade entre o arco e a lira está no ato de alcançar uma meta, dito de outra forma, a música apolínea, assim como um disparo “certo” do arco, é uma canção “bem concertada”. No ditirambo de Bueno, um Apolo destituído de sua lira perambula por um mundo no qual não encontra lugar, não tem parada (“sem lira, sem lar”), onde mesmo que possua ainda seu arco, suas flechas nada alvejam. Similar tom lamentoso encontramos no poema “Os Deuses da Grécia” de Heinrich Heine, onde observando o exílio dos deuses, outrora majestosos, o eu lírico anuncia: “Tão triste olha o Febo Apolo, / O jovem. Sua lira calou, / Que soava tão alegre no festim dos deuses.” (HEINE, 2009, p. 16).

No terceiro quinteto são apresentadas as potências primordiais: Gaia (“Terra”) e Nyx (“Noite”), ambas descendentes do Caos, assim como Perséfone<sup>78</sup> (“Mãe mais obscura”), rainha dos mundos subterrâneos, uma das mães de Dioniso e Sêmele (“mista”), a outra mãe do deus, nascida mortal e tornada imortal após sua morte. Vemos aí desenhada a linhagem de Dioniso e estabelecida sua ligação com as forças criadoras mais primitivas. É dessa origem numinosa e totalizadora que a loucura é invocada a brotar. Dioniso é o causador da loucura. O delírio báquico faz jorrar essas forças caóticas que o homem traz, às escondidas, na profundidade de seu ser, e assim o liberta. É em meio ao tumulto (“Entre o sistro e o açoite”) que o deus deve surgir, isso porque o sistro, um tipo de trombeta usada em antigos ritos egípcios, representa a música que acompanhava os cortejos e o açoite nos lembra os padecimentos do deus. Confusão, alegria, sofrimento, nada é deixado de lado nessa exaltação da vida em sua totalidade.

Em um desenvolvimento progressivo, as três estrofes seguintes apresentam em seus versos de abertura um paralelismo sintático, leia-se, todos iniciam com a conjunção “que” seguida de sentenças no presente do subjuntivo (“Que as grandezas [...] surdam”; “Que o sol beije”; “Que os titãs [...] evertam”). Tais construções conjecturam a inauguração de um mundo às avessas, o que liga as três quintilhas também a nível semântico.

---

<sup>78</sup> Genealogia baseada na *Teogonia* de Hesíodo (2017).

Segundo Curtius (2013, p. 139), o *topos* do mundo subvertido funciona como uma “queixa contra o tempo”, pois tem em suas bases a expressão de um descontentamento com o estado de coisas. O autor explica que apesar de ter sido cristalizado na Idade Média, o *topos* tem suas raízes na Antiguidade, pois o princípio formal da “seriação de coisas impossíveis” (*adynata*<sup>79</sup> ou *impossibilita*) é de origem antiga: “o quadro do antigo *adynaton* serve para censurar e lamentar os costumes da época; da seriação de *impossibilia* nasce o *topos* do ‘mundo às avessas’”.

No poema de Bueno, a ordem natural das coisas é embaralhada. Primeiro estranhamento: os deuses telúricos estão aprisionados no céu e não nas profundezas da terra (“grandezas ctônicas / presas no Empíreo”). O lírio, flor usualmente associada à brancura e pureza, é negro (“como um lírio negro”). As pítias, profetisas cujo maior dom é transmitir as mensagens divinas por meio de sua voz, são afônicas. Nos quintetos seguintes os estranhamentos continuam: sol e lua coabitam o mesmo espaço (“sol beije a lua); o lamaçal é límpido (“seja o charco espelho”); das fontes brota vinho e não águas (“jorrem vinho as fontes”).

A manifestação das potências ctônicas, entre elas, Perséfone (lírio negro - a virgem que foi raptada por Hades e arrastada para o mundo inferior) e seu filho Zagreu, desencadeia toda sorte de desordem. O que todos esses estranhamentos nos suscitam é a imagem poética de um novo bacanal. Nessa cena, os titãs derrotados restauram suas forças. Para Kerényi (1997, p. 28), os titãs são “deuses muito antigos, ainda selvagens e sujeitos a nenhuma lei”. Registramos abaixo como Hesíodo, na *Teogonia* (v. 715-719), narra a derrocada desses seres primordiais:

Trezentas pedras dos grossos braços  
lançavam seguidas e cobriram de golpes  
os Titãs. E sob a terra de amplas vias  
lançaram-nos e prenderam em prisões dolorosas  
vencidos pelos braços apesar de soberbos, (HESÍODO, 2017, p. 141).

Na batalha entre titãs e deuses, aqueles não representariam apenas as forças selvagens da natureza, mas também as forças indomáveis do espírito que se opõe a ser subjugado. Ocorre aqui uma luta constante e exaustiva: de um lado a obrigação de se enquadrar, viver dentro das leis, dos costumes e dos valores a fim de não ser colocado à margem, isto é, a ânsia pela “mesmidade”, de outro lado um estado latente de revolta contra o que está posto, ou seja, a ânsia de distinção e superação. Ao conjurar que os titãs destruam seu túmulo (“evertam os

---

<sup>79</sup> Segundo CURTIUS (2013, p. 138), o *adynata* originou-se na antiga Grécia, e teria surgido pela primeira vez com Arquíloco de Paros, que ao presenciar o eclipse solar de 648 a.C., afirmou que como Zeus havia escurecido o sol, nada mais era impossível.

montes’) e se libertem, o eu lírico filia-se a essas forças indomadas e instaura a experiência extática e avassaladora de um bacanal, onde aqueles que são possuídos tornam-se capazes de jorrar com prodigalidade (“caudais possuídos”) a ponto de construir novos caminhos (“bipartam-se as pontes”). É a liberdade a toda e qualquer opressão que deve ser perseguida.

No poema, Bueno joga com o expediente literário tradicional do “mundo às avessas”, não para construir a imagem de um mundo em declínio, mas, ao contrário, para se referir ao estado de coisas quando da insurreição de Baco. O bacanal-cósmico que se instauraria seria a própria e desejável “ordem” em oposição ao mundo exangue e definhado do aqui-agora. Assim, o autor mantém o traço de crítica próprio do *topos* e de insatisfação com o *status-quo* que ele contém.

Nas quatro últimas quintilhas a voz que fala pertence ao “nós”. Nesse ponto, convém esclarecer que a partir da leitura do poema, conseguimos apontar a crítica feita à realidade contemporânea. Como um desdobramento dessa crítica podemos inferir que a poesia, sendo um dado da cultura, e, portanto, do mundo, e sendo esse mundo o alvo da crítica, o mal-estar do eu lírico contra seu tempo e seu desejo de mudanças, também alcançariam a produção poética hodierna.

Dentro dessa perspectiva, retomando a questão do “nós”, compreendemos que muito mais que uma plêiade de eleitos, tratar-se-ia, segundo nossa leitura, de um grupo de poetas dispostos a se abrirem a essa delirante experiência, sedentos por um novo e radical “poetar”. Esse “nós” se vincula à figura dos titânicos antepassados que, apesar de soberbos, foram derrotados, nem tanto por sua queda, mas principalmente por seu caráter insubmisso. O que está em jogo é o desejo de restauração dessa potência que agita o princípio das coisas, ligada por um lado às forças plasmadoras da natureza e por outro a esse espírito inquieto e indomável que move o poeta a ir sempre além, a buscar sempre mais, a não ser regido por qualquer instância que não seja a sua própria e dionisiaca pulsão criadora.

No primeiro verso da sétima e da oitava estrofes é-nos dada a justificativa para a invocação a Dioniso: “Pois te amamos” terra e carne. O amor em suas múltiplas manifestações, tanto o mais universal representado pela terra, quanto o mais particular, em tom erótico figurado pela carne, é o motor do poeta e de seu fazer. Temos também nessas estrofes um projeto de como essa nova criação poética, nascida do furor báquico, deve ser, vejamos: vital (“ar que entra os pulmões”); que toma de assalto (“cuspes dos vulcões”); incontida (“vagas sem timões”); violenta (“sangue, glória e guerra”). A entrega daqueles que são tocados pelo deus deve ser total, a ponto de se perderem. O poeta precisa se afastar, se isolar, contemplar de longe



a fim de absorver as coisas em sua essência. Os locais propícios a essa experiência são os “poços” e os “ermos”, em alusão à profundidade e ao deserto.

Muito explorado nos textos bíblicos, o símbolo do deserto é um paradoxo: terra desolada, é “a imagem da solidão” e é também o “lugar propício às revelações”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 331). Lembremos que é no deserto que São João Batista prega a chegada do Messias, e batiza os homens em preparação ao advento salvífico. Em tempos mais remotos, Moisés leva o povo durante anos pelo deserto rumo à terra prometida. O próprio Jesus Cristo também vive a experiência do deserto em um momento decisivo de sua trajetória: antes de iniciar sua missão divina. Destarte, temos aqui o simbolismo da experiência do deserto, como a vivência de um tempo difícil, quase uma provação, mas também como uma prática necessária de preparação para que se alcance um bem maior, algo grandioso.

“Que a força, a potência” é o trecho inicial da penúltima quintilha, enquanto “Que tu, deus dos astros” inicia a última. Identificamos aí um novo paralelismo sintático e semântico. Nessas passagens, percebemos o eco do comando anterior (quarta, quinta e sexta estrofes) quando as potências deveriam emergir para transformar a ordem das coisas. Agora, porém, o comando é dirigido ao próprio Baco e a transformação que daí decorre é de natureza interna.

O eu lírico pede a Baco uma beberagem que lhe dê o dom do esquecimento: “nos vertam nas veias / infusões letéias”. O adjetivo “letéias” refere-se ao mítico rio do esquecimento, Letes. A metamorfose agora é interior, acontece “nas veias”, ele quer esquecer sua “insossa ciência” a fim de abrir espaço a um novo conhecimento. Entramos assim nos domínios de outra divindade: *Mnemosyne*, Memória, a mãe das musas. A memória é recordação, mas não significa somente um olhar para o passado, pois proporciona também a força para novos começos. A par disso, Viatcheslav Ivanov diz: “A memória é um princípio dinâmico; o esquecimento é um signo de cansaço.” (IVANOV apud CURTIUS, 2013, p. 482).

Como intérprete de *Mnemosyne*, o poeta tem acesso a uma espécie de revelação tornando-se capaz de decifrar passado, presente e futuro. O conhecimento do homem comum, o conhecimento científico, tudo isso mostra-se pequeno e limitante diante desse novo saber que mais que revelar o passado como antecedente do presente, busca descobrir o fundo do ser, a realidade original das coisas “que permite compreender o devir em seu conjunto.” (VERNANT, 1990, p.112). Sobre a faculdade da memória no poeta, Roberval Pereyr (2000, p. 19) explica:

Mas as lembranças do poeta não consistem na rememoração pura e simples de fatos ocorridos em sua vida pessoal ou mesmo no curso da história conhecida do homem. Suas lembranças são lembranças do *ser*, que afloram misteriosa e naturalmente quando o tempo é chegado.

A função da memória envolve operações mentais complexas, colocando lembrança e esquecimento lado a lado como acentua Vernant (1990, p. 114): “a rememoração do passado tem como contrapartida necessária o ‘esquecimento’ do presente.” A relação do poeta com *Mnemosyne* é um tema antigo e comum na tradição poética, cujo pressuposto é que uma vez escolhido pelos deuses, torna-se seu porta-voz. A associação divina da classe de poetas figurada pelo “nós” na poesia de Bueno parece inevitável, pois eles são apontados como aqueles que serão os herdeiros, aqueles que darão continuidade ao legado de Dioniso, como vemos no final do poema: “nós, tua herança / a semear teus passos”.

No processo, o sujeito deseja ser arrastado para a dança (“roje-nos na dança”) e assim, lançado em meio aos dançarinos frenéticos, ser ele também contagiado. Nesse ponto, vale destacar a observação de E. R. Dodds a respeito do fascínio e poder das danças rituais em várias sociedades. Ele diz: “A disposição para a dança toma posse das pessoas sem o consentimento da parte consciente da mente” (DODDS, 2002, p. 273).

A propósito da relação entre os poetas e Dioniso, um bom exemplo é o poema “Aos nossos grandes poetas”, de Hölderlin, onde o escritor alemão, ao enaltecer o papel do poeta como o “legislador do mundo”, privilegia a figura do deus do vinho:

As margens do Ganges ouviram o triunfo  
Do deus da alegria, o jovem Baco, quando  
A tudo conquistando veio desde o Indo  
Com o vinho sagrado despertar os povos.

Desperta, poetas, desperta os que ainda  
Estão dormindo, dai-nos leis, dai-nos vida.  
Triunfai, heróis, vós que como Baco sois  
Os únicos com direito de conquista. (HÖLDERLIN, 1991, p. 95).

A insistência pelo “despertar” do estado letárgico do sono lembra-nos “que na mitologia grega, Sono e Morte, Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos.” (ELIADE, 2011, p. 112). O motivo do sono liga-se, portanto, à morte e ao esquecimento. Despertar, por sua vez, “implica *anamnesis*” (ELIADE, 2011, p. 115). O imperativo de acordar se justifica como um meio de alcançar a sabedoria, uma vez que esquecer é ignorar. Sublinhamos no jogo de oposições entre o estado alerta da consciência (desperta) e a embriaguez do vinho a necessidade de um equilíbrio entre o apolíneo e dionisíaco (tomando aqui as noções nietzschianas de ordem e desmedida, consecutivamente). Dessarte, a escolha do poeta em seguir o filho de Sêmele não é acidental, é racional, pois aqueles que se deixarem inebriar junto ao “jovem” deus conquistador se tornarão “grandes”, nivelando-se, se não aos deuses, pelo menos aos heróis. Estes serão merecedores da conquista (da fama imorredoura?) e herdeiros legítimos de Baco.

No ditirambo de Bueno, como na ode horaciana mencionada anteriormente, é retratado o jogo perigoso e doce do delírio dionisíaco e colocado em ênfase seu potencial criador. A *manía* dionisíaca consiste em uma nova capacidade de conhecimento que conduz a um novo fazer poético. Por intermédio de Dioniso a poesia pode tornar-se vívida e vivificante e, dessa forma, ganhar força para iluminar a vida e quiçá ser lei a reger os homens como almeja Hölderlin em seus versos. Para isso, entretanto, é preciso uma autoentrega radical, é preciso arriscar, é preciso esquecer para lembrar, é preciso enlouquecer em nome do amor pela poesia.

### 4.3 Embriaguez de quê?

A embriaguez, tematizada por tantos poetas, ramifica-se em múltiplas possibilidades. No verbete “embriaguez” de um conhecido dicionário de símbolos, apreendemos uma mostra do valor simbólico e múltiplo da embriaguez:

A embriaguez ligada à fecundidade, às searas, à riqueza das colheitas, tem muito a ver com os fenômenos lunares [...] A ebriedade espiritual é um símbolo universal. [...] A embriaguez do espírito não é apenas *transporte* das faculdades mentais, uma vez que o vinho é, ele mesmo, sinônimo de conhecimento. Não é também um símbolo verbal, analógico, pois que, um pouco por toda parte, o homem recorre à embriaguez física como meio de acesso à espiritual, libertando-se do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada pela consciência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 364).

A passagem toda interessa para nossas reflexões, uma vez que demonstra como a embriaguez é tida como sagrada, ligada às forças criadoras da natureza, à fecundidade, à colheita, e a fenômenos lunares, permitindo-nos facilmente associar tais aspectos ao caráter noturno de Dioniso e a suas potências criadoras, que ao elevarem o homem a um estado de esquecimento de si, de superação do mundo cotidiano, de libertação, de abertura para o transcendente, de contato direto com o mundo dos deuses, de furor e excitação, possibilitam que “o vinho, ele mesmo, (torne-se) símbolo de conhecimento”. Muitas tradições não dissociam as virtudes do vinho do poder da embriaguez, caminho para o conhecimento, e essa é somente uma das direções que o vinho pode nos levar.

No prefácio da coletânea intitulada *A alma do vinho*, Marcos Siscar (2009, p. 9) observa que existe materializado no vinho um jogo ambíguo: mistura de leveza e ímpeto e de um sóbrio desregramento que os poetas sabem explorar muito bem:

Presente nas festas báquicas, na definição clássica do *carpe diem*, na transfiguração cristã do sangue divino, na embriaguez aventureira ou

filosófica, nos experimentos da percepção, ou simplesmente nas metonímias do vício e da tragédia, o vinho tem um sentido antropológico bastante evidente na civilização ocidental. Não é por acaso que a literatura o acolhe com persistência e com deslumbre, desde seus textos fundadores, incluindo a própria Bíblia.

Matéria tão preciosa para a humanidade desde a aurora dos tempos, a bebida não poderia existir à margem da literatura. No emblemático poema em prosa “*Enivrez-vous*”, Charles Baudelaire (2016, p. 82) exorta o leitor: *Il faut être toujours ivre*. Estabelecendo um intertexto com a célebre frase de Shakespeare – *to be, or not to be, that is the question* –, Baudelaire declara: *Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question*. Eis a única questão, viver sim, mas na condição de um embriagado. E embriagado de quê? *De vin, de poésie, ou de vertu*. No texto, a natureza da embriaguez é difícil de determinar, mas o eu poético não demonstra se importar com isso, a única questão é o imperativo de estar sempre embriagado, sem cessar.

Ideia semelhante é facilmente encontrada nos versos de Bueno, para quem é necessário andar “bêbados de absurdo” ou “bêbado das estrelas potentes.”<sup>80</sup> Na escrita bueniana, o vinho e a embriaguez estão presentes, assim, nomeados, e/ou plasmados em outros elementos como taças, garrafas, grogue, ébrios...

O apreço pela bebida, seja ela o vinho ou outra, é o que encontramos no pequeno e divertido volume *Alcoofilia: 5.000 anos de declarações de amor à bebida*, organizado por Alexei Bueno (2015). Nele, o poeta comenta que os autores ali escolhidos comungam da mesma ideia: que a bebida é uma espécie de escape necessário para afastar os sofrimentos da vida e de fugir temporariamente da estreiteza da realidade imediata. Isso porque é preciso abrir os olhos e perceber que “existem coisas maiores do que ela [a vida], algo que não alcançamos racionalmente, e em torno do qual se movem a Arte, o Êxtase e o Amor que move o Sol e os outros astros”. (BUENO, 2015, p. 8). É de admirar o tempo transcorrido, 5000 anos de fascinação pela bebida.

Na lírica de Bueno, a condição para o poetar é estar “embriagado”. Para que “borbulhe em nós o canto do deus”<sup>81</sup>, a embriaguez, pode ter vários catalizadores, inclusive, a própria poesia. Vejamos como isso ocorre no poema “Ode amatória”, inserido no livro *As desapareições* (2009):

Meus livros amados

<sup>80</sup> Primeiro verso extraído do poema “Chamada”, incluído, por sua vez, no livro *A árvore seca*. (BUENO, 2006, p. 80). O segundo foi retirado de *A via estreita*. (BUENO, 2003, p. 309).

<sup>81</sup> Verso extraído de *A via estreita*. (BUENO, 2003, p. 311).

Como trepadeiras  
Sobem, apinhados,  
Paredes inteiras.

Alargam seus flancos  
Por cômodos, quinas,  
E erguem-se em barrancos  
Fabricando esquinas.

Lombadas, brochuras  
Me olham das estantes,  
Marroquins, nervuras,  
Discretos, berrantes,

E neles me espiam  
Gregos e sumérios,  
Almas que extasiam  
Monstros deletérios.

Quinze mil amantes,  
Bem embaixo, em cima,  
Livro, o agora e o antes,  
Palavra sem rima.

Que vida haveria,  
Reles, pouca, porca,  
Sem tal companhia,  
Taça que se emborça.

Fólios, incunábulos,  
Línguas e cidades,  
Semblantes, vocábulos,  
Desastres, vaidades,

Bulas, manuscritos,  
Toda a espécie humana  
Em grilhões escritos  
Numa caravana

Que cruza o deserto  
Nosso, soledade,  
O longínquo, o perto,  
O agora, a saudade,

De mãos dadas, nisto,  
Filho, pai e avô,  
Juntos Jesus Cristo  
E o Doutor Petiot.

Sarabanda estática,  
Vertical loucura,  
Viagens, numismática,  
Budismo, pintura.

E os autores todos,

Vivíssimos, mortos,  
Ancestrais rapsodos,  
Místicos absortos,

E entre os que pisaram  
Nas poentas paragens  
Os que em almas aram,  
Tipos, personagens,

Todos, todos juntos,  
E os florões, e espelhos,  
Colofões defuntos,  
Frontispícios velhos...

Que teria eu sido  
Sem tal ebriedade,  
Meu portão fendido  
Para a eternidade,

Para o imenso, a viagem  
Da alegria humana,  
Sem mais dor, voragem  
Que nos unge e irmana? (BUENO, 2009, p. 57-59).

Estamos diante de uma composição metapoética, isto é, um poema que estabelece uma reflexão sobre seu próprio ato de produção, seus mecanismos internos, suas matrizes culturais e referenciais. Nesses textos, a poesia é tomada como matéria de si mesma. Cumpre lembrar que a metalinguagem e a metapoesia não são, propriamente, práticas modernas. Basta lembrarmos da Ode 3,30, de Horácio. Com forte consciência metalinguística, em *Exegi monumentum*, o poeta latino, ao definir sua obra como um monumento, consagra o tema da poesia como fonte de perenidade.

Ao lado das reflexões metapoéticas, outra prática igualmente antiga é a da intertextualidade. Em todas as épocas, os textos literários dialogam entre si e a leitura de poetas anteriores é um expediente sem o qual é impensável a formação de um poeta. O caráter auto-reflexivo de muitos poemas é construído a partir desse diálogo. Donizeti Pires (2007, p. 32) destaca que a intertextualidade e a metalinguagem passaram a ser teorizadas mais recentemente, “talvez porque levadas às últimas consequências apenas com os poetas da modernidade.” O autor assegura ainda que a metalinguagem não deve ser vista como um modismo, “como algo fortuito e exterior ao poema, mas como uma das bases estruturais em que se assenta toda poesia realmente crítica e consciente”, pois revela como a máquina do poema continua a se alimentar da própria poesia. Como em um manifesto, “Ode amatória” revela a faceta de uma expressão artística que abarca a presença simultânea de diversas tendências.

Ao longo das dezesseis quadras do poema, é possível perceber que as mais diversas referências são convocadas. “Meus livros amados”, a quem a ode se dirige, ganham o *status* de “personagens” que assediam o sujeito, pois “sobem”, se espalham, invadem todos os espaços e do alto “olham” e “espiam”, como a impor sua presença. Há em algumas estrofes uma sensação de excessivo acúmulo, de apinhamento. A esse respeito, Bonfá (2015) observa que a reflexão sobre a tradição e a memória se materializa na figura de livros e mais livros. O propósito da sequência de referências enumeradas no poema é convocar o leitor a embarcar na viagem através da tradição literária, e descortinar a reapropriação criativa que o poeta faz de todos esses livros, em um “persistente exercício de alteridade e de ampliação do imaginário”. (p. 94)

O sujeito lírico reconhece que somente embriagando-se de seus livros e autores, isto é, de toda uma tradição que compõe seu acervo cultural, ele será capaz de compor uma poesia que se torne imortal e assim será capaz de abrir o “portão fendido / para a eternidade”. O acervo de referências pessoais - livros, autores, línguas, vocábulos, cidades, ancestrais gregos, sumérios, rapsodos, místicos - inebria o sujeito lírico a tal ponto que o toma e o arrebatam, o compõe e o completa, fazendo-o transbordar. Note-se que “sem tal companhia” a vida para o sujeito lírico seria “reles, pouca, porca”. Vale destacar o paralelismo sintático e semântico entre os versos “sem tal companhia” e “sem tal ebriedade”, ou seja, é a companhia dos livros e dos autores que embriaga o eu lírico, e é justamente a ausência de ambos que empobrece sua vida e sua arte. Desse modo, “a taça que se emborça”, a taça vazia, representa tudo que o sujeito rejeita, uma vez que seu anelo é ser a taça cheia que extravasa.

As enumerações e comparações são sucessivas no poema. Vale observar que os livros, agentes catalizadores da embriaguez do sujeito poético, são também comparados a uma “sarabanda estática, / vertical loucura”, reforçando a ideia de algo que transporta o indivíduo através do êxtase.

É na perspectiva da embriaguez como um sobejo em articulação com o fazer poético que propomos a leitura do poema “O preço”, presente na obra *Cerração* (2019):

A dor te fere como às cordas  
De um instrumento,  
Dela já bêbado, trasbordas,  
E é este o alento.

Se ela por força há de golpear-te  
Que ao menos cante  
O que é a tua melhor parte.  
Poeta, avante!

Levas na mão o inapreensível,

O que aos demais  
São ais sem mutação possível  
Em ti são mais.

Queima, mas queima iluminando.  
Este é o segredo  
Que o deus a uns poucos deu, cruzando  
Nosso degredo. (BUENO, 2019, p. 83).

O tema da criação poética fica evidente logo na primeira estrofe, na comparação entre a dor que fere e golpeia o sujeito e o ferir as “cordas de um instrumento”. O que está em jogo, aqui, é o canto que surgirá dessa dor, pois se o sofrimento é algo inevitável na vida, ao poeta cabe extrair daí não lamentos e sim inspiração, destarte “que ao menos cante”. Convém atentar para o verso 3, onde o sujeito lírico declara que “dela [da dor] já bêbado, trasbordas” e no verso seguinte diz que “este é o alento”. Sobre o termo “alento”, vale destacar que ele deve ser entendido aqui, no sentido de inspiração e entusiasmo<sup>82</sup>.

Na terceira estrofe é-nos apresentada a diferença entre o indivíduo comum e o poeta. Para o primeiro, a dor repercute em simples “ais”, já o segundo, o poeta, é aquele capaz de promover a mutação, de transformar e elevar o sentimento humano à esfera da arte.

Encontramos nesses versos a ideia da embriaguez como uma radical plenitude, um excesso, algo que provoca um transbordamento. O estado de ebriedade é desejável pelo que ele possibilita, ou seja, ser um meio, talvez “o” meio, para o fim que se almeja: a própria feitura do poema. O sentir do poeta é, portanto, apresentado como um sentir mais forte, mais intenso, que o arrebatada, é o seu alento, que o faz sair de si e alcançar um estado de embriaguez, estado de exceção, que tudo transforma.

Para Baudelaire, pouco importa a origem da embriaguez – *à votre guise* – o fundamental é que seu efeito esteja sempre presente. Em Bueno, tanto a memória do lido (“Ode amatória”) quanto a memória do vivido (“Preço”) representam “um caudal de formas que nos embriaga<sup>83</sup>” e são, portanto, capazes de desencadear um sentimento de enlevo que estimula o processo criativo.

Dos dois poemas acima, depreendemos a conexão entre embriaguez e pulsão criadora, uma vez que fica demonstrado que é a partir do estado de embriaguez que nasce a poesia capaz de iluminar (“queima, mas queima iluminando”) e sobreviver (“para a eternidade”).

Na trilogia *A via estreita* (1993), *A juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997) é possível observar a imagem de mundo imerso em desvalores, onde a “Concupiscência / Que

<sup>82</sup> Conforme Houaiss (2001).

<sup>83</sup> Verso retirado do poema “Ahriman”, presente em *Anamnese* (BUENO, 2016, p. 127).



crece alucinada”, sob “a máscara da Necessidade, frouxa e malfeita, entrou / E nos pôs para fora.” (BUENO, 2003, p. 299-300). O homem habita essa realidade como um títere, pois até as relações se tornaram virtuais – “faz amor com um telefone.” (BUENO, 1996, p. 26). Vivendo alimentados pelas promessas ilusórias de um futuro feliz, em meio à pressa, à rotina, devorados pela tecnologia, pela ambição e pelo consumismo, os poemas insistem em nos lembrar o que estamos perdendo: “nosso corpo, não dos pés aos cabelos, mas dos rancos da terra”; “o cheiro de maresia”; “o desnordeado vôo das aves”; “o despertar gordo do sol, Sileno de fogo”; enfim, tudo que nos garantiria experiências autênticas. (BUENO, 2003, p. p. 305). A inquietação inquieta sobre o presente, o passado, a memória e o sentido (ou sem sentido) da vida moderna é construída em meio de imagens caóticas e decadentes.

A “angústia de não se sentir habitando o mundo atravessa todos os três livros e aparece representada de diferentes maneiras.” (QUEVEDO, 2018, p. 92). A ligação do eu lírico com a realidade que o cerca é distópica, é patente o sentimento de inadequação. Rejeitando esse estado de coisas, a proposta é ir em busca do que foi perdido, a verdade, a autenticidade, o sentimento de completude. Jamesson Buarque (2002, p. 98) assevera que a crítica dirigida ao homem é uma crítica consciente, pois, apesar de apontar suas vicissitudes e sua mediocridade, “é uma crítica que confia no homem como ator, agente de seu destino, criador de seu tempo.” Octavio Paz (2012, p. 291) sintetizou perfeitamente a situação que nos é dada na trilogia de Bueno: “Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado.”

Seres invisíveis dentro de uma prisão, assim é vista a humanidade hoje. O eu lírico assiste a essa realidade e propõe a vivência de outra experiência: “sejamos o vento”, “sejamos a terra.” (BUENO, 2003, p. 312). Com volúpia, sofreguidão, extravagância e ignorando todos os riscos, este é o imperativo: “veste tudo, bebe tudo, sorve tudo.” (BUENO, 2003, p. 316).

Como os demais livros da trilogia, *A juventude dos deuses* apresenta uma variedade de motivos e suscita uma angústia pungente, uma sede de compreender-se, certa urgência de viver, uma necessidade de aproveitar ao máximo o momento presente, um sentimento de inadequação e um desconforto de estar no mundo. A dimensão temporal é um dos eixos principais do poema que propõe uma superação das delimitações históricas.

Composto em versos livres, o livro é dividido em doze cantos. Devido à comunhão entre historicidade e ficção, narratividade e memória, Jamesson Buarque (2002, p. 89) classifica *A juventude dos deuses* como um poema épico-lírico. Para Buarque (2002, p. 90) o poema se desenvolve aliando sentimento e razão, donde emana uma forte tensão que cresce à medida que o texto progride.

No poema, o homem é retratado como um ser fadado ao tédio, ao desespero e à angústia, condenado a uma vida vazia anunciada em cartazes publicitários, que se desenrola como um jogo de tabuleiro, onde cada um deve pisar sempre no mesmo lugar. Diante desse cenário, a imagem do abismo expressa a sensação de não-pertencimento do eu: “O abismo / É o nosso lar, com a mesa posta e a cama feita, / À beira dele o vento cessa, para que só ouçamos familiares vozes.” (BUENO, 1996, p. 43).

A consciência da falibilidade humana atravessa o poema. Somos a todo momento lembrados que “Esta clareira / É o lugar do trânsito.” (BUENO, 1996, p. 38). As experiências autênticas, que dão significado à vida, são feitas de instantes fugazes, por isso: “[...] É preciso caminhar / Urgentemente sobre o abismo. O abismo / É a casa de todo homem. Não aceitemos outro exílio.” (BUENO, 1996, p. 42).

O abismo é um ponto separado e elevado, funciona como um lugar privilegiado de observação. Frente à estreiteza do mundo, opõe-se majestoso, incomensurável. O abismo oferece muitos perigos, marchar nos seus cumes é arriscar-se à queda. A iminência da morte faz o homem experienciar, de maneira única, a sensação de estar verdadeiramente vivo.

A experiência-limite do abismo também expressa um desejo de evasão, fuga da banalidade do mundo:

[...] Aqui.  
 Será a orgia do milagre, ou não será  
 O que nunca foi. Agora  
 Só resta o precipício como nossa fortaleza.  
 É mirando  
 No fundo que entrevemos nossa face. É debruçados  
 À sua beira que sentimos nosso corpo.  
 É dançando  
 Na perigosíssima borda que desperta em nosso espírito  
 O fogo da promessa. É embriagados  
 Na beirada cediça que entrevemos  
 O vulto do milagre  
 Pulsando  
 Mal percebido nas trevas. (BUENO, 1996, p.48-9).

Na passagem observamos a atração do eu lírico pelo abismo. Porém, um trecho, em especial, merece nossa atenção, vejamos: “é embriagados / na beirada cediça que entrevemos / o vulto do milagre / pulsando / mal percebido nas trevas”. Nesse detalhe, fica claro como somente na condição de ebriedade é possível alcançar o desejo de transcender.

Em *A juventude dos deuses*, é desenhado um quadro onde a humanidade virou as costas para os deuses que, por sua vez, também abandonaram o mundo. Diante disso, o abismo pode ser compreendido como um caminho para a união mística, a reconexão com o que foi perdido.

O abismo, entre outras coisas, simboliza os estados informes da existência, o caos tenebroso das origens, a gênese e o fim da evolução universal, o país dos mortos, o lugar de onde é evocado o imenso e poderoso inconsciente e que permite um mergulho nas profundezas da alma. O abismo, “como os monstros mitológicos, engole os seres para depois vomitá-los, transformados.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 5).

Na esteira desse pensamento, lembramos que desde a Antiguidade, poetas representam o caos como a origem de todas as coisas, força primitiva, potência geradora. Na cosmogonia hesiódica - *Teogonia* (v. 116) – o caos tem a primazia: “sim bem primeiro nasceu Caos.” (HESÍODO, 2017, p. 109).

Na cosmogonia latina de Ovídio – *Metamorfoses* (v. 5-9) – tudo descende do caos:

Antes do mar e da terra, e do céu que tudo cobre,  
era uniforme em todo o orbe o aspecto da natureza,  
à qual chamaram Caos: massa confusa e informe,  
apenas peso inerte, amálgama discordante  
de elementos mal unidos. (OVÍDIO, 2017, p. 43)

O abismo e o caos são potências que presidem um nascimento, tudo está lá, latente. Para Quevedo (2018, p. 94), a preferência pelo lugar limítrofe no poema de Bueno demonstra que “o eu lírico se coloca num lugar de fala diferenciado ou, por assim dizer, de excepcionalidade”. Este é o sujeito capaz de extrair (fazer nascer) a verdade dos momentos de êxtase, do cotidiano confuso e de toda uma massa informe de elementos – sentimentos e vivências individuais e o que o vento traz, ou seja, as outras vozes, do passado e do presente. “Assim, os deuses andam conosco, sua alta prosápia.” (BUENO, 1996, p. 57).

Em Dioniso e em sua embriaguez convivem a desordem, o caos, o delírio, o furor e um insistente convite para dançar à beira do abismo, uma entrega total. “Dionisa-te” – o deus do vinho exige dos seus a desmedida. No esquema simbólico do poema de Bueno a rejeição da realidade que se apresenta, a negação do mundo considerado banal e vazio tem como consequência a atração do abismo (“só resta o precipício como nossa fortaleza”). O anseio de viver perigosamente, o desejo de liberdade e superação estão representados por essa atração e pela embriaguez, que têm em comum a potência do caos. As duas experiências extremas, conjugadas, permitem ao mesmo tempo um esquecimento de si e um mergulho da essência mais primitiva do ser.

O lugar escolhido pelo sujeito lírico, o “precipício”, a “perigosíssima borda”, é, para Dardel (2011, p. 44), um lugar “desumano”, uma vez que ignora a existência humana. Segundo Dardel, o ignorar, nesse sentido, é, para o homem, “arrebata-lo de todo significado, de todo

valor, livrá-lo do absurdo total” de estar atado a um mundo que não foi feito para ele. Percebe-se assim, mais uma vez, a insistência no esvaziamento do ser. É preciso afastar-se do cotidiano que embaça a visão (“mal percebido nas trevas”), é preciso esvaziar-se, esquecer-se de si e só assim, alcançar uma visão mais alargada da realidade.

O verbo “mirar”, somado a “entrever” (este último, citado duas vezes no pequeno fragmento aqui analisado) colocam em destaque a experiência da visão. Entrever significa ver, divisar com dificuldade. Percebe-se, portanto, que há uma busca por uma visão de maior alcance, o que exigiria um esforço maior. Mais uma vez, o que está em jogo aqui não é a experiência do caos e da embriaguez em si mesma, mas a “visão” que essas experiências permitem, a transformação que elas causam.

Ao discorrer sobre a iconografia de Dioniso, Henri Jeanmaire (1970) põe em destaque a famosa cratera exposta no Museu de Florença e conhecida como o Vaso François. Dentre as mais de 200 personagens e as inúmeras cenas retratadas, interessa-nos aquela onde em meio à procissão dos deuses, Dioniso, carregando uma ânfora, assume uma posição diferente dos demais. Vejamos:

*Sa silhouette se détache d'autant plus nettement du cortège qu'à l'encontre du parti pris ordinaire des céramistes qui dessinent leurs personnages de profil, le peintre l'a représenté tournant la tête qui se montre de face, encadrée de la chevelure et de la barbe et comme fixant le spectateur de deux orbites arrondies. (JEANMAIRE, 1970, p. 6)<sup>84</sup>.*

---

<sup>84</sup> [Sua silhueta se destaca ainda mais claramente do cortejo levando-se em conta que a maioria dos ceramistas desenhavam seus personagens de perfil, o pintor a representa virando o rosto de frente, emoldurado pela cabeleira e pela barba e como a fixar o espectador com as duas órbitas arredondadas.] (tradução nossa).



Figura 4. Clítias (pintor) e Ergótimo (oleiro). Dioniso em um cortejo nupcial. Cópia em desenho por Reichhold de uma pintura do vaso François (cratera). 570-560 a.C. Museu Arqueológico de Florença.

Notamos no exame da imagem que os olhos da divindade se sobressaem, são exageradamente grandes, desproporcionais. Dentro da dinâmica da cena, que sugere fortemente uma ideia de movimento, enquanto os deuses durante o cortejo ocupam-se de seus companheiros divinos, temos a impressão de que Dioniso, por um instante, se esquece dos demais convivas e volta sua atenção para aquele que contempla a imagem, como a exigir que o veja. A visão para o artista é também um sentido privilegiado. Na lírica de Bueno, “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência”. (OLIVEIRA, 2018, p. 184).

Altura e profundidade habitam o precipício. O eu lírico coloca-se, assim, acima dos demais, em um lugar privilegiado. No alto, ele consegue ver aquilo que os outros, que andam pelas ruas distraídos, não conseguem vislumbrar. No alto, o eu lírico afasta-se da humanidade e aproxima-se do divino. E, paradoxalmente, é por estar no alto que o eu lírico pode mergulhar na profundidade do ser (“no fundo que entrevemos nossa face”).

Em entrevista, Alexei Bueno (1999) declara que não é a forma, o artesanato que lhe interessa, mas sim “a visão em profundidade das coisas, do mundo, que é a fonte de qualquer poesia séria.” Pensando então na figura do poeta como um ser de visão, podemos apontar o tema da embriaguez na lírica de Bueno como um meio para alcançá-la.

Em *A juventude dos deuses* a embriaguez pode ser entendida como celebração máxima da vida, como caminho de reconexão e comunhão com os deuses e como meio de conhecimento, leia-se, das experiências-limites os homens sairão transformados, como diz

Chevalier, “vomitados” pelos monstros mitológicos, aqui simbolizados pelo caos e pela embriaguez.

Em “Ode amatória” e “O preço”, a embriaguez mostra-se como o estado propício ao fazer poético. Nesse estado, e somente nele, a poesia será grande, imortal.

Das muitas representações mítico-poéticas possíveis da embriaguez, mantém-se na lírica de Bueno a busca do sujeito pela transcendência, uma vez que, apresentada como um esquecimento de si, mostra-se como um estado de excepcionalidade que tudo transforma. Nesse estado, mesmo que em um espaço-tempo limitados, o homem vive de maneira autêntica, tem sua visão alargada, podendo assim criar uma poesia ao mesmo tempo humana e sagrada, atual e universal.

Em versos como “fora-se o deus. Cessara o vinho e o canto”<sup>85</sup> (BUENO, 2003, p. 415), fica clara a força simbólica da embriaguez como pulsão criadora na obra do poeta carioca.

O desejo de viver intensamente e de superar a estreiteza da realidade cotidiana representados pela experiência do abismo também nos remetem à esfera do dionisíaco. Em *O pólo dionisíaco*, prefácio de *Entusiasmo*, Miguel Sanches Neto comenta que neste último poema é perceptível uma tendência ao dionisíaco, inclusive, no que toca à questão da forma. Tomando a obra do poeta carioca em bloco e refletindo acerca de sua versatilidade no uso de versos metrificados ou formas livres, sobressai-se a preferência pela forma fixa. Entretanto, na trilogia *A Via Estreita*, *A Juventude dos Deuses* e *Entusiasmo*, Sanches Neto (1997, p. 8) destaca que “a opção pelo discurso contínuo [...] está revestida de uma significação”, pois nesse projeto poético a personalidade lírica caracteriza-se pela abertura, apresenta-se como um ser-esponja que se embebe de tudo, em contato com a cidade, pretende ser o ponto de confluência do tempo e dos homens. Nessa lógica, esse projeto estético não caberia em uma forma medida, contida. Para o prefaciador, isso representaria “uma mudança fundamental na própria concepção poética de Alexei Bueno. O seu deus não é mais Apolo e sim Dioniso. (Isso pode ser visto até na opção, neste tríptico, por versos livres, desbragados).” (SANCHES NETO, 1997, p. 15).

Vale notar que na fala de Sanches Neto é possível perceber ecos da dicotomia apolíneo x dionisíaco ensejada por Nietzsche<sup>86</sup>, na qual cabem ao apolíneo as coisas ordenadas, portanto, os versos medidos, e para o dionisíaco cabe o caótico, logo, as formas livres e desregradadas.

Nesse ponto, julgamos oportuno trazer a discussão para o terreno do debate acerca da poesia contemporânea brasileira. Importa destacar que não nos alinhamos a certa tendência de

<sup>85</sup> Verso extraído do poema “Olímpia, 393 d.C”, presente na obra *Em sonho*.

<sup>86</sup> Essa ideia foi articulada pelo filósofo em obras de sua juventude, especialmente em *A visão dionisíaca do mundo* e *O nascimento da tragédia*.

classificar textos e autores dentro do espectro de uma “tendência dionisiaca.” Isso porque, até onde vimos, essa ideia tem-se revelado muito frouxa. O que seria afinal essa tendência dionisiaca? Nos parece que isso virou uma espécie de cacoete de alguns críticos. De maneira geral, é possível perceber que ressoa aí a dicotomia nietzschiana apolíneo X dionisiaco.

À guisa de ilustração, citaremos dois casos.

No primeiro exemplo, Luiz Fernando Valente, no ensaio *O traço apolíneo de Salgado Maranhão*, esforça-se em afastar a produção do poeta maranhense do que chama de linha predominante da poesia brasileira, a saber: a dionisiaca. O interessante é que ao insistir na presença de uma vertente dionisiaca da literatura nacional - que segundo o autor, vem desde Gregório de Matos, passou pelos árcades, pelos românticos, pelos simbolistas, até os modernistas - o ensaísta não explica em que consiste essa vertente. Quais são os critérios para que uma gama tão grande e variada de autores seja assim enquadrada?

A única pista que temos é a epígrafe do texto, uma fala do próprio Salgado Maranhão. Ei-la: “A visão da poesia e das artes em geral está muito relacionada a uma postura dionisiaca e desleixada da vida. Nunca me permiti ser assim. Sempre tive uma postura apolínea.” (Maranhão. In: VALENTE, 2009, p. 405).

Daí concluímos que a postura dionisiaca, para esses autores, diria respeito a algo que é “desleixado.”

Passemos ao segundo exemplo.

Ítalo Moriconi, em um texto ao qual já fizemos referência - *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira* – ao falar, especificamente, das escritoras brasileiras (do período pós-68) alude à tendência dionisiaca da poesia brasileira contemporânea. Explicamos. Para Moriconi, de maneira geral, a voz da mulher na poesia nacional se traduz na expressão erótica. Colocando em pauta o erotismo e a afirmação individual como formas de resistência ao discurso totalitário, o autor argumenta que:

O hedonismo pode portanto desembocar numa política do corpo e fornece o solo que explica a presença de uma *tendência dionisiaca* na poesia brasileira contemporânea. A essa tendência vinculam-se também as tímidas tentativas de lirismo homoerótico masculino. (MORICONI, 1998, p. 17).

Em relação ao primeiro exemplo não conseguimos encontrar a justificativa para ligar o dionisiaco ao desleixado. Entendemos que a concepção esposada no texto para o apolíneo está apoiada no tripé: sobriedade, objetividade e consciência. Porém, daí a atribuir à esfera dionisiaca o atributo de desleixado é um salto enorme.

No segundo caso, o autor se vale de uma ideia amplamente difundida, embora equivocada<sup>87</sup>, a saber: as orgias báquicas são comparadas a orgias sexuais, ou seja, momentos movidos a excesso de bebida, desregramento e libertinagem. Essa ideia está lastreada em dados da Antiguidade: no grande acervo iconográfico de Dioniso, como suas imagens de sátiros itifálicos; na ostensiva presença de falos nas procissões ao deus; nas danças frenéticas das bacantes; na embriaguez pelo vinho. Esses são dados reais, a interpretação que se dá a eles, ao comparar o dionisismo ao hedonismo, é que, além de ser errônea quando tomados o Dioniso clássico como critério, apresenta-se como um grosseiro reducionismo de um ente mitológico tão rico em significações.

Diante do exposto, não julgamos acertado classificar este ou aquele autor dentro de uma “vertente dionisíaca” da literatura brasileira, isso porque, como dissemos, essa é uma concepção muito vaga, fruto de interpretações distintas tomadas segundo os critérios pessoais de cada crítico.

Os deuses e heróis da cultura arcaica grega, Buda, Jesus Cristo, Zoroastro, Tupã, Ogum e tantos outros personagens coexistem nos versos de Alexei Bueno. A sua poesia, enquanto um olhar inquiridor sobre a realidade, enquanto uma inquieta e incessante busca de um sentido maior e mais profundo para a vida e para o ser, traduz, em muitos momentos, os conflitos e os paradoxos da existência por meio da ressignificação de temas e personagens, os mais diversos.

Em Bueno, a atmosfera poética elevada e, por vezes obscura<sup>88</sup>, profundamente marcada pelo diálogo com símbolos de várias tradições, é tecida como crítica aos dilemas do presente. É preciso dizer que, em meio a referências históricas, pessoais, urbanas e literárias, as fortes ligações do poeta carioca com as matrizes gregas se sobressaem de forma inegável. Dentro desse ecletismo de temas e imagens, a presença de Dioniso e dos elementos a ele associados se avulta de forma exuberante. Nem por isso nos sentimos compelidos a rotular a obra do poeta carioca dentro desse espectro da “tendência dionisíaca”.

Passemos a seguir ao exame de poemas que nos permitem analisar como dois aspectos fortemente ligados à esfera do dionisíaco e à sua *mania* encontram eco na lírica atual.

---

<sup>87</sup> Isso já demonstramos no capítulo *O múltiplo Dioniso*.

<sup>88</sup> Não é demais lembrar que em sua avaliação da literatura nacional contemporânea, Fábio Andrade (2010) enxerga na produção do poeta carioca traços de hermetismo.



#### 4.4 Êxtase e entusiasmo

*O verbo?*

*Embebê-lo de denso*

*vinho.*

(Orides Fontela)

Fazendo coro com outros autores, Antoine Compagnon (2014, p. 24) observa que “a modernidade estética se define essencialmente pela negação.” “Não se pode fugir ao fato”, afirma Hugo Friedrich (1991, p. 19) que o poeatar moderno se caracteriza mais fortemente por categorias negativas que positivas. O autor demonstra esse fato a partir das fórmulas utilizadas por muitos críticos para descrever essa lírica: desorientação, dissolução do que é corrente, incoerência, fragmentação, lampejos destrutivos, imagens cortantes, deslocamento, estranhamento, etc. (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

Até aqui demonstramos, na análise de alguns poemas, a rejeição de Bueno a diversos aspectos do tempo corrente. Esse movimento de negação ganha novos contornos em *Entusiasmo*. A própria noção de sujeito é questionada a partir do início do poema:

Roçam-se em mim, incontadas, as vidas todas – e as vidas de cada vida–  
 Como um turbilhão de pássaros que o vento assopra no mar queixoso.  
 Mas *em mim* não existe, o eu foi deixado há muito tempo,  
 Não sou, sou o oco, sou o ar onde os pássaros se movem  
 Pelas brincadeiras do vento. Todos vêm a mim, todos fogem de mim,  
 E de *eu*, que restou? Estou impuro, estou imundo  
 Das crostas do existir a vida, como um que se erguesse de dentro de  
 [um pântano,  
 A lama a soterrar-lhe as formas. Sou o oco da estátua de bronze  
 Antes que o metal escorra (BUENO, 1997, p. 21-2).

É possível notar que a negação do sujeito toma duas direções: o sujeito como todo homem que vê sua individualidade sufocada neste mundo que procura planificar, uniformizar as pessoas e seus padrões de comportamento e valores:

Um corpo monstruoso que vive e que não é, o corpo do que não é o ser.  
 Andamos dentro dele, vazios de toda a cognição e toda a verdade:  
 As ruas todas do mundo, os atalhos, os becos, as estradas  
 São as veias e as artérias do seu corpo inapreensível  
 Onde escorremos, no nosso peculiar ritmo de insetos  
 (Se nos veem de muito alto), como um anêmico sangue que se desfaz  
 [julgando viver  
 Não há eu em tudo isso. (BUENO, 1997, 24-5).

No percurso do poema, o eu lírico, reiteradas vezes, afirma: “sou o oco”. Na ocorrência supramencionada, percebe-se esta construção associada a um questionamento existencial. Porém, à medida que o texto evolui é possível inferir que em “sou o oco” há também uma negação do sujeito mais restrita à esfera da poesia, leia-se, o eu lírico é questionado como autoridade do discurso. O eu lírico é então apresentado como o lugar para onde tudo converge, um ser-esponja, “há uma alegria enorme em ser a esponja disso tudo” (BUENO, 1996, p. 53); um ser-estopa, “encharco-me, como uma estopa, da existência disso tudo” (BUENO, 1997, p. 45); o oco a ser preenchido por todas as vozes carregadas pelo vento:

Estou de uma sinceridade absoluta, estou despido  
 Como nunca estive, depois de um demorado aprendizado.  
 Parca vida cheia de reflexos de ouro. Alexei, quantas catedrais,  
 Kremlins e arcádias poderiam estar bordadas entre as letras desse nome  
 Onde não há mais eu? A brincadeira acabou-se. Foi-se o prolixo conto.  
 Meu coração é as pedrinhas da rua, por onde todos os sapatos retornam  
 Bem como pacotes vazios de pipocas e telefones de importunos  
[amassados  
 [...]  
 Esses são os pássaros que o vento enreda na minha alma  
 Transformada em oco, vácuo, espaço, espelho. (BUENO, 1997, p. 28-9).

A palavra bela, elevada, lapidada, pura, autônoma também é recusada:

Não quero a pureza de nada. Não quero  
 As palavras – palavra, coisa insignificante,  
 Detida nas alfândegas, valetudinária no tempo, diversão diletta  
 Dos impotentes. (BUENO, 1997, p. 22).

Mas nem tudo é negação e recusa. Diante do absurdo e da maravilha de “estar aqui” (BUENO, 1997, p. 43), o poema vai pouco a pouco descortinando uma vida possível em meio ao caos atual: “Algo existe. / Existe, e é este o único mistério, / Todo o resto é nada [...]” (BUENO, 1997, p. 23).

Ao artista compete encontrar e apontar essa saída. A forma de fazê-lo é contaminar-se de tudo, portar-se como um grande observador que apreende o mundo: “Quero a visão” (BUENO, 1997, p. 22). Ele deve tentar resgatar a inocência e a curiosidade de seus “olhos da infância”, perscrutar as coisas como os “olhos dos meninos” (BUENO, 1997, p. 25). Pois “a criança vê tudo como *novidade*; está sempre *embriagada*.” (BAUDELAIRE apud COMPAGNON, 2014, p. 31). A combinação do instante e da totalidade, do ordinário e do divino, do imediato e do Universo, da memória e da eternidade é assim traduzida: vida e embriaguez devem se entrelaçar.

Estou cheio de tudo.  
 Eu não existe neste vácuo milionário em que fervilho.  
 Tudo roda, as aves vertiginosas, no meu corpo  
 Que estende as mãos para qualquer embriaguez possível na Taberna do  
 [Mistério. (BUENO, 1997, p. 26).

O primeiro verso do fragmento acima (“estou farto de tudo”) reitera a ideia que vem sendo construída ao longo dos três poemas da trilogia. No segundo verso também vemos confirmada a negação do sujeito (“eu não existe”). Neste verso cumpre observar duas coisas: 1) a existência do indivíduo é inviável porque o mundo é um vácuo, um vazio; 2) se o cenário está esvaziado de matéria, o homem que nele habita fervilha. O verbo fervilhar sinaliza para algo que se agita em excesso, prestes a entrar em ebulição. Existe uma centelha em todo homem que teima em não se conformar com o que está posto, que ferve por ocupar a vacuidade do mundo. Algo existe em abundância e se agita por irromper. O terceiro verso nos transporta para o plano da velocidade. Sendo o eu lírico “o oco”, ele é atravessado por aves vertiginosas. O verbo rodar e o adjetivo vertiginosa nos lembram de algo que ocorre com muita rapidez, que causa vertigem, perturba e arrebat. Esse ímpeto que fervilha no homem busca em “qualquer embriaguez possível” uma forma de extravasamento.

Se o meio para resistir e reagir ao horror da realidade banal é a embriaguez, qualquer embriaguez, o lugar é a “Taberna do Mistério”. A lírica de Bueno nem sempre é de fácil acesso, às vezes fala de maneira obscura, como quando se vale de figuras aparentemente nebulosas como o mistério, o colar, o monstro, a porta. Hugo Friedrich (1991, p. 15-6) assevera que na lírica moderna, a obscuridade é intencional, pois na medida em que turva o sentido, desorienta e desconcerta, ela gera uma tensão, uma inquietude que fascina. Ao tratar das coisas e dos homens, a poesia “nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.”

Contra a superficialidade da vida, o poema insiste em lembrar que: “Existe uma hora, é certo, em que um furor de embriaguez salta dos nossos olhos.” (BUENO, 1997, p. 25).

O furor da embriaguez acende e ilumina a vida, mas também a poesia, pois como mencionamos anteriormente, furor é um termo ligado intimamente ao conceito de inspiração artística. Ao longo do poema, essa ideia vai se delineando com mais vigor:

Que desça sobre mim, isso sim, o grande brilho da embriaguez,  
 O que levita os santos e incendeia a fibra dos heróis,  
 O entusiasmo dos que apreendem o mundo, a fúria dos que olham os  
 [deuses,  
 Desça até aqui e me leve (BUENO, 1997, p. 27).

A invocação do sujeito lírico merece alguns destaques. No primeiro verso (“Que desça sobre mim, isso sim, o grande brilho da embriaguez”), a atmosfera de sacralidade começa a se

desenhar, pois a embriaguez com seu grande brilho, “desce”, isto é, vem do alto. No último verso desse fragmento (“Desça até aqui e me leve”), essa ideia está reforçada. A potência que vem do éter, dos deuses, num átimo, atinge e arrebatava o homem. Acompanhando a invocação, dois termos são fundamentais para adentrarmos na esfera da criação poética: o “entusiasmo” e a “fúria.” Percebemos assim que Bueno retoma a relação tradicionalmente sugerida entre a poesia e a esfera divina. Nossa investigação sobre o “entusiasmo” no campo da poesia precisa remontar às origens helênicas:

O adjetivo grego *éntheos* significa, literalmente, “quem tem um deus dentro” e qualifica o estado privilegiado do homem em contato com uma divindade, ou mesmo por ela incorporado. O substantivo *enthousiasmós* designava, pois, a própria experiência da possessão. (MUNIZ, 2011, p. 13).

A concepção de poeta “inspirado” (aquele que recebeu o “sopro” divino<sup>89</sup>) como um indivíduo “tomado” momentaneamente pela divindade, e as consequências dessa possessão, a saber: a produção de um texto sob o poder divino (sem a arte do poeta) e o arrebatamento do público em uma cadeia de “contágio” (da Musa – ao poeta – ao público) está bem articulada no *Íon* (533-4) de Platão:

Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (aquilo que eu dizia agora há pouco), mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípides chamou de “magnética”, e a maioria de “heracléia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis [...] Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. [...] assim como os coribantes dançam não estando em si, assim também os cantadores não estando em si fazem essas belas melodias. (PLATÃO, 2007, p. 32-3).

No *Íon* (534), Platão (2007, p. 34-5) retira dos poetas qualquer forma de conhecimento, qualquer autoridade sobre o discurso: “Por isso o deus, tirando-lhes fora a razão, utiliza-se deles como serviçais [...] Para demonstrar isso, o deus, de caso pensado, cantou por meio do poeta mais banal a mais bela canção.” Vemos que ao elevar o poeta a um eleito da divindade, Platão procura desqualificá-lo. Essa teoria deve ser lida à luz da antiga rivalidade entre a filosofia e a poesia.

Ao contrário do que defende Platão, pensamos que nesse estado particular os sentimentos e a razão do poeta estão aguçados. Em suas *Reflexões*, ao deter-se na questão do

---

<sup>89</sup> A palavra “inspiração” deriva do latim *in-spiro* e é vinculada ao próprio sopro da fala sobrenatural. (MUNIZ, 2011, p. 14).

entusiasmo, Hölderlin (1994, p. 23-4) fala em graus e diz que “ascender e descender essas gradações é a vocação e a delícia do poeta.” O poeta alemão indica a capacidade de aliar sobriedade e arrebatamento: “por mais que o poeta possa querer ultrapassar a si mesmo, ele jamais se abandona.” Essa outra maneira de pensar o entusiasmo estaria, por considerar a razão, mais próxima daquela difundida entre os românticos. Segundo Fernando Muniz (2011, p. 16), a poesia e sua raridade seriam assim pensadas nesse período:

A singularidade da experiência poética é ser loucura temporária e **controlada**, expressão de um modo de ser de exceção e de excesso, produtora de meios de acesso a verdades inacessíveis por outros meios. (destaque nosso).

Em Bueno, a embriaguez não toma o sujeito de assalto, é algo que se deseja, que se busca conscientemente: “Embriagar-me-ei dessas vidas todas.” (BUENO, 1997, p. 41). A atitude de abertura do sujeito lírico, seu projeto de ser esponja, de ver atentamente, demonstra que o processo de arrebatamento entusiástico não exclui a atuação do artista, sua cognição.

A embriaguez impele o indivíduo para fora de si mesmo. Platão compara o poeta “endeusado” (com um deus dentro) às bacantes que, “tomadas por Dioniso”, entregam-se a danças frenéticas e extáticas. Através da embriaguez é possível atingir esse momento singular, propício à atividade criadora do poeta.

A aproximação desse estado psicológico com o delírio báquico é apresentada no *Problema XXX*. De início, Aristóteles (1998, p. 81) propõe que todos os homens excepcionais, aqueles que se dedicam às ciências, às artes, à filosofia e à poesia, são “manifestamente melancólicos.”

É bom que se diga que essa noção de melancolia passa ao largo do sentido atual, ou seja, o melancólico como um sujeito triste, letárgico, depressivo, afetado por um abatimento mental e físico. No *Problema XXX*, o melancólico é exatamente o oposto disso, pois representa o indivíduo dominado pelo impulso da imaginação. O melancólico é um ser agitado, suscetível a uma multiplicidade de caracteres, um polímorfo. Isso porque a origem do temperamento de todo melancólico é a bile negra. Todos possuem essa substância, mas no caso dos melancólicos há um excesso. É a mistura da bile negra, que oscila entre o quente e o frio, que provoca a mudança dos humores e incita a criatividade.

Conforme mencionamos anteriormente, Aristóteles estabelece uma analogia entre o vinho e a bile negra, pois assim como a mistura da bile provoca uma alteração de humor, sob o efeito da bebida, o indivíduo muda de comportamento, de tímido a falante, de calmo a colérico, de quieto a ousado, etc. “O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar as pessoas

totalmente da maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produzir um muito grande número de caracteres.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 83).

A natureza do vinho e da bile negra são, portanto, semelhantes pois ambos moldam o caráter. Dessa forma, nota-se que a excepcionalidade do indivíduo ocorre de duas maneiras: 1) pela própria natureza, é o caso dos melancólicos; 2) por um agente externo, o vinho. Vejamos:

O vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo, não por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza produz esse efeito para sempre, por todo tempo em que se vive.[...] De modo que bem vemos que é pela mesma causa que o vinho e a natureza modelam o caráter de cada um. Porque tudo se cumpre e é regido pelo calor. (ARISTÓTELES, 1998, p. 87).

Aristóteles (1998, p. 97) afirma que a mistura da bile é inconstante, ora pende ao frio, ora ao quente. O mesmo se dá com os melancólicos, eles são inconstantes. Nessa perspectiva entendemos a criatividade e os impulsos criadores como uma pulsão a ser diferente. Dito de outra forma, o “sair de si” inclina o homem a ser outro. Um outro que vê, sente e se manifesta de maneira diferente e que no exercício de sua alteridade, tende a projetar-se para além de si mesmo. Esse tipo de manifestação nos coloca no plano das metamorfoses dionisiacas.

Em *Entusiasmo*, além da dimensão metapoética, a embriaguez também revela outros matizes:

Só ele, esse fogo  
Bêbado do viver, porque sóbrio não seria,  
Acende, breve, no nosso coração monstruoso,  
A indiferença de perder. Bálsamo único  
Da evanescente vida. (BUENO, 1997, p. 41).

Diante do absurdo do precário destino do homem (“evanescente vida”), a embriaguez revela-se o único “bálsamo.” Temos aqui a manifestação poética do motivo da ebriedade como “dom” de Dioniso para obliúvio dos males da existência e para a celebração da vida. Essa é uma ideia amplamente explorada pelos poetas de todos os tempos. A célebre Ode nº 11<sup>90</sup> é, talvez, um dos exemplos mais emblemáticos:

“A Leucônidis”

Ah! Não procures indagar que termo  
Tenha prescrito o Fado a nossos dias;  
Vedado é saber tanto:  
Dos Vaticínios Babilônios deixa,  
Para aprender a suportar constante  
Os assentes da Sorte.

<sup>90</sup> Aqui na tradução de José Augusto de Macedo.

Ou Jove te destine mais Invernos  
 À curta Idade, ou seja o derradeiro,  
 Este, que ao Mar Tirreno  
 As fúrias quebra nas opostas Rochas,  
 E nele a Parca inexorável feche  
 O círculo da vida.

Se és prudente, se és cauta, arrasa as Taças  
 De doce vinho, apouca as Esperanças  
 Em duração tão breve.  
 Enquanto assim discorro, a Idade foge:  
 Aproveita o presente, e não confies  
 Crédula no Futuro. (Horácio. In: ACHCAR, 2015, p. 110).

Dentro das tópicas da temporalidade, o convite ao prazer ficou cristalizado como um *topos* poético na expressão latina construída por Horácio no poema acima: *carpe diem*. Sobre o verbo *carpere*, Achcar (2015, p. 93-4) explica que seu sentido geralmente indica as noções de “fruir” e “gozar”, mas que também possui uma carga semântica que o aproxima de algo entre o “tomar” e “colher”. Em clave hedonista, o convite do eu poético à amada ganha intensidade no: “arrasa as Taças”. Em Horácio, a morte não é um dado negativo, desesperador. Sem ignorá-la, cabe ao homem, atribuir-lhe um papel benéfico, ou seja, considerá-la como um fator incentivador a usufruir a vida. A ideia é que diante das incertezas do futuro, o melhor é viver o momento, aproveitar o agora. É preciso pegar uma taça de vinho e apreciar o presente pois a vida é curta e a morte é certa, logo, urge “colher o dia que foge”.

Antes de Horácio, o emprego do vinho em associação ao tema da efemeridade da vida já era uma realidade na mélica grega, como podemos atestar no fragmento abaixo de Alceu:

Bebamos! Esperamos as lâmpadas... Por quê? Mede um dedo o dia!  
 Toma as grandes taças adornadas, meu caro,  
 pois o filho de Sêmele e Zeus deu aos homens o vinho  
 que traz olvido; misturando-as, verte uma parte de água, duas de vinho,  
 até cheias às bordas as taças, e que uma a outra  
 empurre... (Alceu. In: RAGUSA, 2013, p. 92-3).

Nas considerações a respeito desse fragmento, Ragusa (2013, p. 92) põe em destaque o exagero no convite à bebida, vejamos:

Na exortação à sua ingestão, certamente no simpósio, o poeta faz a linguagem da canção se elevar, ao tratar da origem da bebida; depois, dá-lhe agilidade e o tom sôfrego de um beber imoderado que instaura o excesso e escapa à ideia da justa medida, do equilíbrio, tão marcada na combinação de duas partes de água para cada uma de vinho – ao contrário do que demanda a canção, que exorta a uma mistura mais forte e consumida sem cessar, em taças plenas e servidas sem pausa, com crescente impetuosidade.

Essa impetuosidade também pode ser sentida nos excertos supramencionados de Bueno. Notemos que associado ao estado da ebridez encontramos os substantivos “fogo” e “brilho” e os verbos “acender”, “levitar” e “incendiar.” Tudo isso nos remete a ideias de agitação, calor, fervor, força e nos suscita a pensar em momentos de grande liberação de energia.

Na Antiguidade, Dioniso era uma divindade constantemente associada ao elemento ígneo. O excerto de Sófocles extraído de *Antígona* (1146-1152) nos dá testemunho disso:

Ó tu que guias o coro das estrelas espirante fogo, guardião das palavras noturnas,  
menino, progênie de Zeus, manifesta-te,  
ó senhor, junto com as Tíades que te se seguem,  
que loucas por toda a noite dançam,  
entorno celebrando a ti, Iaco, o dispensador. (Sófocles. In: COLLI, 2012, p. 61).

A passagem toda tem elementos interessantes para nossa discussão. O deus é invocado como uma estrela de fogo e é identificado como Iaco, que, conforme mencionamos anteriormente, significa “grande grito” e o “tocheiro.” O comparecimento de Dioniso, sua epifania, implica a instauração de uma orgia báquica, onde as mênades enlouquecidas dançam sem parar. Iaco é ao mesmo tempo o guardião das palavras noturnas e o dispensador. O culto de Dioniso, por meio da embriaguez, propicia a suspensão momentânea de fronteiras. Nesse ponto, é possível pensar no êxtase báquico como fonte de liberação de conhecimento e em Dioniso como um liberador (“dispensador”) da mente. A presença do deus da intoxicação é como o fogo, aquece e ilumina. A agitação que ele causa é manifesta na dança, elemento que Bueno retoma como veremos adiante.

Hölderlin (1994, p. 24) explica que quando o espírito experimenta com demasiada ansiedade a barreira do instante, ele se torna muito quente e se precipita para o ilimitado. O poeta deve saber canalizar essa inquietação em um sentimento libertador. É esse calor que Bueno persegue com sofreguidão.

Não é demais, aqui, retornarmos ao tratado de Aristóteles, especialmente ao ponto que comenta a mistura da bile negra, do quente com o frio. Segundo Aristóteles, a natureza é feita desses dois componentes. Quando a bile está muito quente, ela está na origem dos estados de êxtase e se manifesta no canto, pois “muitos, pela razão de que o calor se encontra próximo do lugar do pensamento, são tomados pelas doenças da loucura ou do entusiasmo.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 95). Percebemos que a ocorrência da bile negra aquecida provoca um acúmulo que excita o pensamento. Essa perturbação procura uma forma de ser extravasada.



É o que está manifesto nas associações que Bueno faz entre fogo e embriaguez. Esse estado é radicalmente oposto a qualquer noção de esterilidade, banalidade ou superficialidade. Tudo clama por intensidade. A embriaguez projeta o indivíduo a outra forma de viver, mais pulsante, mais vibrante, transformadora, geradora de mais vida. Dessa forma, somos transportados à atmosfera das epifanias exuberantes e assoladoras de Dioniso.

Se por um lado a duração da vida é curta, evanescente, devemos vivê-la despreocupados com o futuro (“a indiferença de perder”), uma vez que ele é incontrolável. A embriaguez anima e renova as forças (“porque sóbrio não seria”) para enfrentar a realidade e seus problemas insuperáveis. Não há no culto de Dioniso a promessa de uma redenção escatológica, a perspectiva de uma vida melhor em outro mundo. Tudo se realiza no aqui e no agora. Sua epifania incandesce por um tempo limitado (“acende, breve”), a experiência dos seus fiéis e os conduz ao êxtase:

Com esta luz de embriaguez atravessaremos todas as estepes  
Onde se alastra a dor e o amor se enreda.  
Bêbados deste excesso rolaremos às tontas  
Entre as muralhas do obscuro  
Até cairmos, frios, inadvertidamente,  
À porta do Mistério,  
A sem porteiro, a de onde não respondem,  
A que talvez não exista, a por onde entramos talvez.

Maravilha, beberagem milagrosa dos nossos olhos sedentos,  
Repletos de sua visão nos esgueiraremos entre as feras e os fantasmas,  
[...]  
Fitaremos extasiados tudo o que exista, por existir,  
E tudo o que cai, cairá na harmoniosa  
Coreografia dual desta cisão fantástica. (BUENO, 1997, p. 50-1).

Como vimos anteriormente, Seaford (2006, p. 40) argumenta que as epifanias dionisíacas ocorrem em contextos de crises:

*Ritual is the manifestation of traditional stereotypical action in the face of potential disorder or of (as in a crisis) actual disorder. The absorbing manifestation (dramatisation) of order in ritual may, even if only symbolic, be a model and a focus for reversing the debilitating disintegration of the group or indeed of the individual. This mysterious saving power of ritual to create coherence, to inspire the centre against disintegration, is easily imagined as issuing from the central presence (epiphany) of a single all-powerful individual, a deity bringing salvation. [...] In other words the two main contexts of epiphany – ritual and crisis – interpenetrate. In both of them epiphany may occur in response to invocation.<sup>91</sup>*

<sup>91</sup> [O ritual é a manifestação de um ato tradicional estereotipado diante de uma possível desordem ou (como em uma crise) de uma desordem de fato. A envolvente manifestação (dramatização) da ordem no ritual pode, ainda que apenas simbólica, ser um modelo e um enfoque para reverter a desintegração

O fragmento de Bueno é a expressão de um furor báquico. Seaford explica que a epifania de Dioniso surge como alternativa à desintegração social. Nesses termos, a invocação da “embriaguez” no poema mostra-se bastante coerente. No poema, é digna de nota a mudança da pessoa verbal. O alcance da ebriedade não é mais somente pessoal e sim coletivo. A presença salvífica da embriaguez permite que “atrassemos” o percurso da vida até encontrarmos a morte (“até cairmos frios [...] à porta do Mistério).

Sobre o êxtase, Giorgio Colli (2012, p. 18) explica que o culto orgíaco de Dioniso não deve ser encarado somente como desregramento, mas também como “dança, música, jogo, alucinação, estado contemplativo, transfiguração artística.” Segundo o autor, no ponto culminante da excitação e do arrebatamento, como resultado último do sair de si, por meio de uma ruptura contemplativa artística e visionária, ocorre uma liberação de um excesso de conhecimento. Diante disso, Colli (2012, p. 17) assevera que “Dioniso se revela como código arquetípico da sabedoria.”

Vemos assim que, em Bueno, podemos fazer a leitura da embriaguez dentro do universo da inspiração poética, uma vez que esse estado implica um olhar diferenciado sobre a vida (“fitaremos extasiados tudo o que exista, por existir”), um tipo de conhecimento e de ordenamento do universo. No poeta carioca, a embriaguez também se apresenta como um convite a todos e representa a experiência de uma porção exultante da vida que se deve deter.

Que todos apareçam,  
Que compareça tudo  
Na praça central da embriaguez,  
Centro da cidadela do Mistério  
No coração do Monstro, que é o nosso  
Coração. (BUENO, 1997, p. 51).

Dançamos. Dançamos. Ei-las, as boas palavras.  
Ei-la, a embriaguez.  
É preciso segurar a mão de alguém, para não perder o fluxo. (BUENO, 1997, p. 55)

À medida que o poema se aproxima do fim, ele assume um tom mais exultante. O clima de festim avança pela cidade. Pela comunhão da embriaguez, a alegria do canto e da dança transforma o mundo, outrora uma “estepe” árida, em uma animada praça de Carnaval. Sanches

---

debilitante do grupo ou até mesmo do indivíduo. Esse misterioso poder de salvação do ritual, de criar coerência, de inspirar o centro em vez da desintegração, é facilmente imaginado como a emissão da presença central (epifania) de um só todo-poderoso indivíduo, uma divindade trazendo salvação. Em outras palavras, os dois principais contextos da epifania – ritual e crise – se interpenetram. Em ambos, a epifania pode ocorrer em resposta à invocação. ] (Tradução nossa).

Neto (1997, p. 16) afirma que na “tentativa de alargar a estreiteza de um aqui-e-agora que confina e atrofia o ser humano”, o poema sinaliza para uma “conexão mítica” tanto entre os homens, quanto destes com o mundo. “A dança é a metáfora desta comunhão.”

Os excertos acima nos remetem à feição agregadora do deus vinho. A festa de Dioniso tem o propósito de unificar os homens, de reunir o que estava separado, “que todos apareçam”, que todos compareçam. Se o mundo cataloga, categoriza e divide as pessoas, em Dioniso, essas barreiras são dissolvidas.

Após uma visão questionadora do mundo, o poema oferece uma alternativa frente à natureza alienante da contemporaneidade, abre o olhar para uma condição desejável do homem e constrói a fantasia de uma convivência harmônica que representaria a plenitude da vida. Essa possibilidade culmina no final exortativo do poema: “Esta é a embriaguez. Tomai e bebei todos vós. / Fulgura uma grande luz. Todos dançamos / Perante a porta. ” (BUENO, 1997, p. 56).

A citação bíblica (“Tomai e bebei todos vós”) fala da comunhão extrema do humano com o divino. O banquete eucarístico simboliza a fraternidade entre os homens. A tentativa de reconstituição de um sentido da vida é atravessada pela dimensão sagrada e é transfigurada pela poesia. A busca pelo divino tem como finalidade primordial a resolução dos eternos problemas existenciais humanos: os dramas da vida e os enigmas da morte. A esse respeito, afirma Octavio Paz (2012, p. 155) que:

Tal como a religião, a poesia parte da situação humana original – o estar aí, o saber-nos lançados nesse aí que é o mundo hostil ou indiferente – e do fato que mais que qualquer outro a torna precária: sua temporalidade, sua finitude.

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (2008) argumenta que o mundo profano é suscetível à sacralização. O autor comenta que o homem das sociedades arcaicas tendia a cercar-se de objetos consagrados, ele procurava viver o mais próximo possível do sagrado, pois este equivale ao poder, à fonte da vida, à realidade das coisas em sua excelência. Já o homem moderno, imerso em uma existência profana, sente uma enorme dificuldade em construir essa abertura ao sobrenatural, sua existência não apresenta nenhum contrato com o mistério. Sua vida se esgota na sua própria existência.

No poema de Bueno, o eu lírico expressa o desejo desesperado “de ser mais do que isso” (BUENO, 1997, p. 47). Para Quevedo (2018, p. 101), a problemática nuclear da trilogia bueniana tem sua base em três pontos norteadores:

1 – a apresentação de um mundo em desconcerto marcado pela superfluidade das coisas, pelas existências coaguladas em hábitos robotizados e por um eu “esvaziado”; 2 – esse modo de ser angustiado oscila entre o estado de

perplexidade e dor ante o mundo desajustado e a declaração orgulhosa de sua excepcionalidade, justificada por uma capacidade de ver e sentir mais profundamente as coisas e, também, por assumir a vontade de transcendê-las; 3 – **o vislumbre por parte do eu lírico de uma utopia de superação contida numa verdade de natureza extática, catalisada pela embriaguez entusiástica.** (Destaques nossos).

Hölderlin (1994, p. 26) argumenta que movido pelo sentimento profundo de sua própria finitude, o homem se vê impelido “a tentar muitas coisas, a exercitar todas as suas forças e a não se entregar ao ócio das banalidades.” Em Bueno, o que incita o sujeito poético é tanto a consciência da mortalidade, quanto da banalidade da vida moderna. Contra isso, como afirma Hölderlin, ele torna-se um exaltado e, no afã de reencontrar algo verdadeiro e real, “luta imensamente por quimeras.”

Se, há pouco, discordamos de alguns argumentos de Platão acerca da questão da inspiração poética, por outro lado, cumpre agora retomar sua teoria da imantação, especialmente no ponto em que assegura que os entusiasmados, após receberem a ação magnética das Musas, seriam capazes de transferirem-na às demais pessoas formando uma cadeia de transmissão. Isso porque percebemos que ressoa na lírica bueniana, e em especial, em sua utopia de redenção dos homens, a ambição que a poesia embebida no entusiasmo seja capaz de contagiar com esse sentimento o leitor, e assim, arrebatá-lo.

A questão do arrebatamento nos permite conduzir a discussão ao terreno da estética do sublime, isso porque percebemos seus traços da escrita bueniana. Ítalo Moriconi, em ensaio citado no capítulo anterior, indica uma tendência na fase atual da lírica brasileira que nos interessa nesse ponto: um esforço de ressublimação<sup>92</sup>. Conforme mencionado anteriormente, Paulo Henrique Britto (1999) indica na lírica de Bueno uma retomada do sublime. Em consonância com esses apontamentos, consideramos que a agitação intensa do delírio báquico é uma das pontes que eleva a poesia de Bueno ao sublime.

A estética do sublime, tema estudado desde a Antiguidade Clássica e que, entre os românticos, encontrou larga aceitação, ainda hoje encontra espaço na poesia brasileira. Entre os diferentes autores que já se debruçaram sobre essa questão, vemos que a sublimidade se dá na relação do homem, em sua pequenez, limitação, finitude, com algo de grande potência e magnitude, e essa abissal distância, do impossível, do intransponível, do transcendente que, ao causar assombro e comoção, é capaz de promover o “arrebatamento.”

---

<sup>92</sup> É bom que se diga que Moriconi (1998, p.22-3) aponta Carlito Azedo como representante dessa corrente. Para o crítico, tomando *A via estreita* como parâmetro, a linguagem poética de Alexei Bueno mantém-se dessublimada.

No tratado *Do sublime* (XXXV, 3), texto da primeira metade do século I da era cristã, cujo autoria é atribuída a Longino, o autor declara que para arrojo do pensamento humano o mundo que nos cerca, com seus limites, é pouco, com efeito, nascemos para o extraordinário, o grande e o belo.

A investigação de Longino aponta cinco fontes do sublime<sup>93</sup>: o dom da palavra; a paixão intensa e inspirada; a linguagem figurada; a dicção refinada e a composição elevada. A sua técnica consiste em aliar a inspiração e a razão, a natureza e a arte.

O êxtase é algo desejável, pois “não é a persuasão, mas o arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes”. Essa força admirável e irresistível é capaz de subjugar o leitor, superando o que é convincente e agradável<sup>94</sup>. (LONGINO, 2005, p. 72).

Das fontes de sublimidade, o autor exalta o entusiasmo. Longino indica que o êxtase, fator que imprime a qualidade sublime da obra, pode surgir da grandeza da alma, numa espécie de possessão divina, e também dos processos, que modernamente chamamos de intertextualidade. Os fragmentos (VIII, 4; XV, 1; XIII, 2 e 4) abaixo transcritos iluminam esses pontos:

Eu não trepidaria em afirmar que nada é tão grandiloquente como, em seu lugar próprio, a emoção genuína, quando, por efeito dum delírio e dum sopro inspirador, exala e como que anima dum transporte profético os discursos. (LONGINO, 2005, p. 78).

Também as fantasias, jovem amigo, são muito produtivas de majestade, grandiloquência e vigor [...] mas hoje em dia o termo prevalece nos casos em que, inspirado e emocionado, parece-te estares vendo o de que falas e o pões sob os olhos dos ouvintes. (LONGINO, 2005, p. 86).

Esse homem mostra, se não quisermos desdenhá-lo, que, a par dos mencionados, outro caminho leva ao sublime. Que caminho? Como é ele? A imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado. [...] Muitos, com efeito, são inspirados por um sopro alheio. (LONGINO, 2005, p. 85).

É possível perceber que o autor fala nos dois primeiros excertos do poeta inspirado pelo sopro divino. No último fragmento, Longino explica que assim como a trípode, ao respirar o vapor – impregnado de divindade - saído da fenda, torna-se capaz de proferir oráculos, um autor pode ser contagiado pela grandeza de seus antecessores.

Essas são as duas formas empregadas por Alexei Bueno para articular a noção de embriaguez com seu processo criador. “Nascemos para o extraordinário” afirmou Longino. Movido por esse sentimento brota em Bueno um inconformismo, uma relação conturbada com

---

<sup>93</sup> *Do sublime* (VIII, 1).

<sup>94</sup> *Do sublime* (I, 4).

seu tempo. É a partir do desejo de superação que o dionisíaco se oferece como forma de enfrentamento da realidade.

As interrogações e acusações de Alexei Bueno recaem sobre o homem moderno, homens fragmentados, medíocres, indiferentes ao mundo, abatidos pelo atual estado das coisas. A palavra poética também é questionada. Dentro desse cenário, a invocação da presença de Dioniso, com sua potência ao mesmo tempo avassaladora e libertadora, indica um desejo de reordenação cósmica. As imagens do caos e do abismo apontam para a necessidade de reconstruir os homens. Em Dioniso está manifesta a possibilidade de dissolução, bem como o caminho para a refundação. O confronto de uma existência banal com outra autêntica, do absoluto com o relativo, do fabuloso com o real, cria uma tensão poética donde a experiência dionisíaca surge como forma de reunificação do homem com o que foi perdido, sua dimensão transcendente, sua conexão com a natureza, sua humanidade. A plenitude e a totalidade da vida (re)constroem-se na presença de Baco. Com o deus do vinho, tudo se intensifica, nada de banal tem espaço. A embriaguez extática representa também, para usarmos os termos de Longino, “a excelência” do discurso.

Existe uma verdade esquecida nos escombros da modernidade, a vida pode ser muito mais que tudo isso, “e quem o afirma o faz com a autoridade da loucura que escorre dos deuses.” (BUENO, 2001, p. 31).

Daí concluímos que Dioniso é, no texto de Bueno, uma ponte para o sublime.

Frente à condição precária humana e sua existência marcada pela ausência de “mistério”, o acento sagrado dessa produção também se edifica sublime. A esse respeito, Octavio Paz (2012, p. 148) comenta que a experiência do sagrado, por seu aspecto desconhecido e incomensurável, promova uma sensação de perder as forças, um tremor, um pasmo. Para o autor, tudo isso permitiria chamá-la de sublime, nos moldes kantianos do termo.

Atração, temor, êxtase e sublime, tudo isso vibra no pequeno fragmento de Santo Agostinho (1999, p. 318): “Que luz é esta que me ilumina de quando em quando e me fere o coração, sem o lesar? Horrorizo-me e inflamo-me: horrorizo-me enquanto sou diferente dela, inflamo-me enquanto sou semelhante a ela.”

Diante da certeza da presença e da ação divina, essa luz que fere sem lesar, o filósofo cristão constata sua impossibilidade de compreender plenamente sua magnitude divina. Tomemos um exemplo. Se pensarmos em um ambiente mal iluminado que repentinamente é invadido por uma luz potente, seja ela natural ou artificial, seria impossível negar sua presença, a não ser que o indivíduo da ação seja desprovido do sentido da visão. A luz simplesmente se impõe, mesmo que não se consiga explicar bem de onde ela vem. Outro ponto que merece

destaque é a temporalidade da experiência, isto é, sua efemeridade. Observemos como o filósofo sente ser iluminado “de quando em quando”.

Somente em circunstâncias únicas (no ponto alto do discurso), incandescentes e por breves momentos, o sublime se eleva com sua força, intensidade e arrebatamento, ou seja, “fulgura [como] uma grande luz.” (BUENO, 1997, p. 56).

Retornando à questão do entusiasmo, é sabido que sua relação com a origem do princípio criativo da obra de arte é uma ideia discutida desde a Antiguidade. Julio França (2011), contudo, demonstra que sendo este um fenômeno que escapa à comprovação empírica e aos esforços de sistematização, a gênese de uma obra não possui, no âmbito dos Estudos Literários, o mesmo estatuto de outros conceitos mais objetivos. Segundo o autor, a Teoria da Literatura “despreza” o tema das doutrinas do entusiasmo por sua excessiva fluidez. Julio França (2011, 67) argumenta que os estudos literários não se interessam por essa questão por considerá-la da ordem do incognoscível e julgá-la de pouca ou nenhuma importância para a compreensão da literatura.

Os poetas, por sua vez, na contramão dos teóricos, podem manifestar-se de forma privilegiada sobre o assunto. Eles aventuram-se em discutir e defender seus pontos de vista sobre esse peculiar estado psicológico capaz de detonar o processo de criação. Há aqueles que assumem que a fonte da criação é interna e brota da consciência plena do artista, excluindo qualquer interferência externa. Um caso emblemático é o ensaio *A filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, no qual o poeta explica de forma quase matemática a construção de “O corvo.” Outros artistas, indo em direção oposta, pensam que a poesia não depende unicamente do esforço do indivíduo. Nessa perspectiva, além do saber técnico, para a elaboração de uma obra de arte, seria necessário algo: uma espécie de frenesi, uma centelha que agita e ilumina o pensamento. Alexei Bueno, seguramente, é um poeta que acolhe a teoria da inspiração poética. Em entrevista, o poeta carioca diz que escreve quando o poema “se impõe” e sobre a inspiração, ele explica que se trata de um fenômeno “pelo qual se designa o momento onde todas as reservas emocionais e conceituais, conscientes e inconscientes, entram em ação no artista”. (BUENO, 2018, p. 2).

É sobre esse momento que o poeta fala em “Êxtase”, poema inserido em *A árvore seca* (2006):

Nem o amor, nem a glória, nem as lavras  
Eternas, posse alguma explicaria  
Tal jorro ardente e exato das palavras  
Na alma oca e possessa. – fôrma fria.

Quem nunca isto sentiu, nunca este fogo  
 Bebeu, poeta não foi – borda a impostura.  
 Sem o deus, foi um hábil, soube um jogo –  
 Vedada à humanidade é esta ventura. (BUENO, 2006, p. 49).

Em seu *Dicionário filosófico*, Voltaire (2006, p. 182) define o que Bueno classifica de “jorro ardente” como uma agitação interior, uma “emoção das entranhas” que alcança a alma e a sensibilidade humanas em graus, desde a forte emoção, à perturbação, surpresa, paixão, arrebatamento, até a demência, furor e raiva. A fim de explicar esse estado, o filósofo francês vale-se de três exemplos. O primeiro diz respeito aos efeitos de uma tragédia sobre o público:

Imaginemos num teatro um geômetra assistindo a uma tragédia comovente. Ele repara apenas que está bem representada. A seu lado, um rapaz está tão comovido que não repara em mais nada; uma mulher chora; um outro rapaz ficou tão enlevado que, para sua infelicidade, resolve também escrever uma tragédia; a doença do entusiasmo contagiou-o. (VOLTAIRE, 2006, p. 182).

É interessante observar que a cadeia do entusiasmo atinge as pessoas de maneira diferente. A esse respeito, Percy Shelley (apud FRANÇA, 2011, p. 70) argumenta que a recepção da poesia não é meramente cognitiva, é necessário que o leitor esteja em sintonia com o poema, com o poeta, com o momento inspirado, para que o processo de contágio seja encadeado. O indivíduo mais fortemente atingido pelo entusiasmo, ou seja, aquele que foi contagiado, é o artista, é ele que tem seu pensamento animado a tal ponto que sente-se compelido a também escrever uma tragédia.

Em segundo lugar, Voltaire (2006, p. 183) faz a comparação com o vinho:

O entusiasmo é igual ao vinho: pode excitar tanto tumulto nos vasos sanguíneos e tão violentas vibrações nos nervos, que a razão fica abolida. Também pode provocar leves agitações que apenas façam dar ao cérebro um pouco mais atividade: é o que acontece nos grandes gestos da eloquência e, principalmente, na poesia sublime. O entusiasmo sensato só é propriedade dos poetas ilustres.

O que está em jogo são os estágios da embriaguez, questão sobre a qual os antigos já faziam alertas. O vinho pode funcionar como uma dádiva, quando tomado de forma razoável, ou pode tornar-se um perigo, quando consumido em excesso. Para se beneficiar das virtudes da bebida, a regra é: nem a abstenção, nem o excesso. Na Antiguidade, preconizava-se o ideal da moderação, bebe-se sem abdicar da razão. No texto de Aristóteles (1998, p. 85) encontramos bem delineados os estágios da embriaguez que vão da eloquência, ousadia, violência, loucura até a total idiotia.



Para o filósofo francês, com o entusiasmo acontece o mesmo. O artista não deve entregar-se somente à paixão e ao descontrole, tampouco somente ao cálculo. É raro, ele diz, quem consegue aliar entusiasmo e razão. Nesta habilidade é que se encontra a perfeição da obra de arte. Para explicitar como é possível ao indivíduo entusiasmado não abandonar o raciocínio, Voltaire (2006, p. 183) demonstra as etapas da invenção artística: primeiro o poeta, no uso da razão, desenha a disposição de seu quadro; depois, para atribuir paixão a seus personagens, “a imaginação escalda, o entusiasmo atua.” Tudo se passa como uma corrida de cavalos: “assemelha-se a um cavalo de corrida que se lança impetuosamente para a meta, sendo que a pista foi traçada anteriormente.”

Nessa analogia, a impetuosidade do cavalo é controlada dentro dos limites da pista. Na concepção de poetar de Alexei Bueno, o poeta deve ser o “oco”, a priori, deve funcionar como uma “fôrma fria”, e colocar-se alerta à espera desse momento peculiar que se afigure como um “jorro ardente e exato das palavras.” Note-se que, para Bueno, o artista que não for tocado pela inspiração, que não se deixar transportar pelo êxtase, nem experimentar a centelha divina, não é verdadeiramente um poeta, deve ser considerado um impostor, pois é alguém que conhece as regras do jogo, sabe manejar a técnica, mas não é capaz de infundir uma autêntica emoção em seu texto. O que Bueno nos diz é que o mero artesanato intelectual não garante a qualidade da obra.

É digna de nota a sequência de negativas que inicia o poema de Bueno (“Nem o amor, nem a glória, nem as lavras / Eternas”). Isso nos sinaliza que o artista não tem o controle absoluto sobre a inspiração poética. Como diz Percy Shelley (In: FRANÇA, 2011, p. 69), “um homem não pode dizer: ‘Vou compor poesia.’” Não basta “querer” sentir-se inspirado. Nessa perspectiva, o atributo “divino” do entusiasmo se justifica devido ao caráter insondável, e porque não dizer maravilhoso, desse fenômeno.

No esforço de compreender o sagrado, o teólogo alemão Rudolf Otto enfatiza seus aspectos irracionais. Para Otto (2007, p. 45), o divino é um mistério e está na ordem do “oculto, ou seja, o não-evidente, não-apreendido, não-entendido, não-cotidiano nem familiar.” A experiência espiritual, por sua vez, compreende momentos fugazes e eletrizantes de arrebatamento, excita e invade a psique humana, confundindo os sentidos e mesclando sentimentos de terror e empatia<sup>95</sup>. Com efeito, para Bueno, “vedada à humanidade é esta ventura.”

---

<sup>95</sup> É difícil deixar de estabelecer aqui relações das sensações elencadas por Rudolf Otto diante do sagrado com a experiência do sublime conforme a pensaram Burke e principalmente Kant, que distingue o sublime e o belo. O belo é agradável, algo que provoca um simples prazer, o sublime, por outro lado,

Para Hölderlin (1994, p. 39), o sentido do caráter poético não deve ser entendido segundo a dicotomia gênio/arte, e sim como uma questão de individualidade poética, que “consiste na identidade do entusiasmo, a que confere a plenitude do gênio e da arte, o infinito tornado presente, o momento divino.”

---

envolve a eclosão de emoções violentas, surge com o arrebatamento. O espetáculo do descomedimento e do poder da natureza suscita um par de sensações: medo e aversão em um primeiro momento e em seguida, admiração e intenso prazer. O terror diante de algo grandioso e totalmente fora do nosso controle promove uma sustação das forças vitais levando à emoção mais forte que um indivíduo pode experimentar.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

1.

A longevidade da tradição mítica de Dioniso é assegurada por sua força de superação dos limites, de questionamento da ordem, de transformação da ordem. Imprevisível, Dioniso é responsável pela aniquilação das barreiras. Quando ele surge, “as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras”, o masculino e o feminino, o céu e a terra, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o sobrenatural e o homem, o além e este mundo se encontram. (VERNANT, 2006, p. 77).

Ao embaralhar as fronteiras, Dioniso canaliza sua potência em diversas direções. Pela via da metamorfose, o deus da máscara se manifesta de várias formas, assume múltiplas naturezas, carrega consigo o germe da invenção, da inovação. A experiência da possessão estende a metamorfose ao homem, que nesse estado torna-se “estrangeiro a si próprio.” (DETIENNE, 1988, p. 35). Metamorfose e alteridade podem ser consideradas uma espécie de impulso a ser outro, o que, nas mãos dos artistas, configuram-se em ímpeto criador, princípio criativo. O transbordamento da experiência dionisíaca seria, portanto, o êxtase, o furor divino, a transverberação. Por outra via ainda Dioniso revela seu poder. Estamos falando de sua capacidade de conciliação. Ao elidir as diferenças, Dioniso promove a aproximação, a reconexão dos homens entre si, dos homens com a natureza, dos homens com os deuses. Ainda que a indicação de duas vias como formas de atuação do dionisíaco seja perigosamente redutora, utilizamos aqui esse modelo por comportar os aspectos que mais fortemente estão presentes na poesia de Bueno.

Tudo isso diz muito ao homem contemporâneo que, sedento de uma experiência outra, encontra no paroxismo do deus do vinho a expressão máxima de seu desejo. Nesse sentido, soa bastante coerente o resgate de Dioniso por um poeta contemporâneo.

No que toca à problematização das relações entre as obras atuais e os tópicos canônicos, pensamos que a releitura que Bueno faz dos discursos míticos e dos temas de extração clássica não é parafrástica. Vimos que a retomada se realiza no eixo do deslocamento e do desvio. As narrativas míticas ganham novas nuances. Encontramos nessa obra não apenas a tensão e o saudosismo imemorial dos deuses helênicos, mas uma transformação destes. O Dioniso de Bueno não é, nem poderia ser, o Dioniso dos clássicos. A retomada de Bueno

atualiza o deus da intoxicação, mantendo seus traços míticos fundamentais. Do choque dos tempos, passado e presente saem transfigurados.

O estudo da presença de Dioniso na lírica bueniana acompanhou os temas conexos a ele. Vimos que em alguns momentos, o deus é mencionado claramente, em outros, são os elementos atribuídos a seu culto e à sua esfera de atuação que se revelam. Tanto na forma quanto no sentido, constatamos que a pulsão dionisíaca atravessou os séculos e, nos versos do poeta carioca, se manifesta como a plenitude da vida e como a grandeza da poesia.

Importa reiterar que discordamos da hipótese que aponta a apropriação de temas clássicos por poetas contemporâneos como, tão somente, um mecanismo de embelezamento do texto, ou uma forma de usurpar a autoridade alheia. Nesse panorama, estaríamos diante de uma poesia ornamental e acrítica. Não é isso o que encontramos na produção literária bueniana. Pensamos que o autor de *Entusiasmo*, ao construir um diálogo com o passado, radicaliza sua crítica ao presente. Voltaremos a esse ponto.

Em um ensaio sobre os estudos clássicos, Giorgio Pasquali (In: ACHCAR, 2015, p. 14) argumenta de forma lapidar a função do cotejo entre uma obra e suas fontes:

[Serve para] entender as palavras e locuções não apenas em seu significado racional, mas em seu valor afetivo e em sua cor estilística. A palavra é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual surja e dos terrenos pelos quais passou.

A noção de anacronismo nos mostra que o passado continua atuante no presente, uma vez que aquele é um dado constitutivo deste. Isso se dá de maneira peculiar na literatura pois, como revelou Pasquali, as palavras não existem isoladas, não podem ser recortadas no tempo, elas têm uma história, elas atravessam a história, elas se adaptam à história. A presença de Dioniso na lírica bueniana deve ser compreendida dialogicamente, pois ilumina tanto a Antiguidade quanto a Contemporaneidade. As águas do rio continuam a seguir...

## 2.

O tema do mal-estar com seu tempo, do presente como época de desolação, da constatação da hostilidade aos poetas e à poesia tem nos conduzido até aqui como o fio de Ariane. Na escrita reflexiva de Bueno, esse desconcerto do mundo ganha traços trágicos e assume na voz poética contornos ora amargurados, ora exaltados.

Em *Poesia e Crise*, Marcos Siscar (2010) reúne vários ensaios e procura demonstrar, no percurso desses textos, que na lírica moderna o discurso da crise ganhou status de um *topos*

fundamental, ou seja, a atual poesia se afirma a partir da crise, se alimenta dela para reinventar seu papel dentro da cultura. Na formulação da crise, vários problemas são revelados; o desenvolvimento industrial de massa; o fantasma da transformação do homem em mercadoria; a arbitrariedade do poder; os gigantescos problemas sociais; o consumismo desenfreado; a perda de prestígio da literatura e tantos outros. O autor lembra que, historicamente, o discurso literário, como agente cultural, atribui a si a tarefa de denunciar o infortúnio, de anunciar a decadência e a partir daí estabelecer uma reação crítica e questionadora. Essa reação se dá de várias formas: “dramatiza a violência da exclusão” (p. 48); reivindica ou reinventa a herança da poesia<sup>96</sup> que está na “iminência de ‘desaparição’” (p. 79); formula de modo extremo o “esvaziamento” que significa a crise (p. 92); “perturba o olhar sobre o real” (p. 162).

Para Siscar (2010, p. 162), embora não seja razoável atribuir ao poeta essa tarefa, “pode-se conceber que a poesia seja capaz de atrair nossa atenção para esses problemas e, ao nos ensinar um certo modo de ler o mundo, seja também capaz de nos conduzir a uma reflexão” diferenciada sobre a realidade. Com sua força de dramatização, a poesia acentua o caráter inacabado da atualidade, a insignificância do mundo, sua fragmentação, mas não se obriga a estabelecer todas as respostas. Assim, ela “dramatiza uma certa angústia de sentido.”

O edifício poético de Alexei Bueno é erigido a partir da crise e da sondagem das grandes questões da vida. A partir da releitura e ressignificação dos mitos e personagens arcaicos, constrói de maneira radical sua expressão de desacordo com os (des)valores contemporâneos.

Em “Pauvre Vincent”, poema incluído em *Cerração*, Bueno, em tom de lamento e pessimismo, confirma o colapso de lugar da arte na atualidade:

As mãos sujas de tintas e diamantes,  
Os olhos claros da visão de Deus,  
No bolso um pão dormido. Os dias teus  
Serão iguais aos de antes.

Pouco importa que arrastes numa dança  
Flores, trigais, ciprestes, nuvens, sóis,  
A hora que aqui te pôs jamais avança,  
Ela dura, e não achará um depois.

Nada adianta que envolvas com o eterno  
Cada homem, cada objeto, o mais vulgar,  
E a pulsação do cosmos rejas no ar,

---

<sup>96</sup> Para Siscar (2010, p. 79), a comunidade poética é aquela que responde à estranheza de seu tempo restaurando a herança, que não deve ser entendida como um corpus fechado e disponível, e sim como algo que exige reinvenção. O discurso poético faz parte dessa comunidade, em uma tensão de reconhecimento e diferença. É nesse confronto paradoxal que a poesia se faz crítica.

E abrandes mesmo o inferno.

Esta é a terra das bestas. Seu grunhido  
Abarca calmamente tudo o que há.  
Chegarás só ao umbral desconhecido.  
É isso. A tristeza sempre durará. (BUENO, 2019, p. 102).

Nem a certeza do fracasso é capaz de deter a vertigem de escrever um poema como se fosse o último. Isso podemos constatar nos fragmentos abaixo de “Possessão” (2006) e “Hic et Nunc” (2019):

Um desespero intenso  
De apreender a vida  
Domina, de vencida,  
Tudo o que faço e penso.

Uma agonia tátil  
De segurar, cingir,  
Põe-me os dedos a agir  
Numa impulsão contrátil. (BUENO, 2006, p. 83).

Esta vontade cruel de vomitar  
Que não nasce no ventre, mas na alma,  
E nem vomita nada, nem se acalma,  
Há como a controlar?

Entre símios com a mão no celular,  
Tumor retangular colado à palma  
Entre as bestas em série, há alguma calma  
Passível de imperar? (BUENO, 2019, p. 133).

Fica evidente que o desencanto com o estado atual das coisas não gera somente melancolia, não deixa o poeta como um rendido, ao contrário, funciona como um motor, um impulso a reagir, a resistir, afinal: “Dionisos e Ogum não comem hambúrgueres! ” (BUENO, p. 2001, 28). Segundo Siscar (2010, p. 92), por estar ausente dos lugares de poder, a poesia pode arriscar-se, pode ir mais fundo. É do alto, de longe, do passado, que Bueno lança seu olhar ávido para o presente:

Não somos homens, nós somos os deuses.  
Não trocaremos os deuses pelos chicletes nem pelos parques de  
[diversões.  
Rolaremos como cinzas no rio sagrado, seremos devorados bem  
[alto pelos abutres.  
[...]  
Sejamos [...] anacrônicos, divinamente anacrônicos... (BUENO, 2001, p. 27;  
59).

Ao reatualizar os mitos arcaicos, pelo diálogo anacrônico com a tradição, Bueno constrói uma resposta poética de enfrentamento da realidade. Na Antiguidade, Dioniso foi marginalizado. Seu culto era estranho, violentamente perturbador. Hoje, a arte foi colocada à margem da pauta do dia. No poema de Bueno mencionado há pouco, Van Gogh é descrito como alguém que possui nos olhos “a visão de Deus” e, apesar disso, carrega “no bolso um pão dormido.” Contra esse estado de coisas, a concepção poética de Bueno se revela como uma forma de resistência. No fragmento acima, a assertiva do eu lírico - “seremos devorados bem alto pelos abutres” -, estabelece uma analogia com a figura de Prometeu, o titã cruelmente punido por entregar o fogo à humanidade. Inferimos, assim, que o poeta contemporâneo, por viver em uma sociedade que se mostra, muitas vezes, refratária ao discurso poético, também está condenado aos abutres. Nem por isso, silencia sua voz.

A arte é espelho e lâmpada. Ao passo que reflete o real, o feio e o decadente, também os ilumina. A esfera do sagrado, para a qual Bueno, insistentemente, aponta (“somos os deuses”), contém o mistério, o transcendente, o inacessível. O poeta carioca propõe o exercício de deslocar o olhar da realidade imediata e voltar-se para algo maior, como forma de ressignificar a existência. Por essa razão, é preciso que sejamos “divinamente anacrônicos.” Nessa perspectiva, percebemos que o papel da poesia hoje pode ser considerado símile ao de Dioniso: revelar outros modos de existência possível.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. Poesia contemporânea: uma aproximação horizontal. *Encontros de Vista*, Recife, n. 19, 2017, p. 124-136. Disponível em < [http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo\\_12\\_19.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo_12_19.pdf) > Acesso em: 30.dez.2020.

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade Na Poesia Portuguesa Contemporânea. *Texto Poético*, Goiânia, v. 3, n. 4, 2007. Disponível em < <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/170> > Acesso em 29.dez.2020.

ALVES, João Paulo Matedi. *Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Espírito Santo, 2014.

ANDRADE, Fabio. *A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo*. Recife: Bagaço, 2010.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARENDETT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2011.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARISTÓTELES. “Poética”. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix: 2005. p. 19-52.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. France: Bibebook, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda.” In: BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 121-130.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



BENDER, Mires Batista. O estranho e sofisticado Alexei Bueno. *Nau Literária*, Porto Alegre, vol. 3, n. 2, 2007, p. 1-8. Disponível em < <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5087/2916>. > Acesso em: 16.abr.2018

BONFÁ, Carlos Eduardo Marcos. *A busca da experiência total do humano na poesia de Alexei Bueno*. 2015. Tese (Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* (volume I). Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* (volume II). Petrópolis: Vozes, 1987a.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* (volume III). Petrópolis: Vozes, 1987b.

BRITTO, Paulo Henriques. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea. *Letras*, Curitiba, n. 51, 1999, p. 169-194. Disponível em < <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18965/12283> > Acesso em: 10.nov.2019.

BRITTO, Paulo Henriques. “É possível transgredir no momento poético atual?” In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. “*Por que não?*”: Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 45-53.

BUARQUE, Jamesson. A alta prosápia de todos. *Signótica*, Goiânia, v. 14, n. 1, 2002, p. 87-104. Disponível em < <https://doi.org/10.5216/sig.v14i1.7307> > Acesso em 15.1º.2019.

BUENO, Alexei. *A juventude dos deuses*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

BUENO, Alexei. *Entusiasmo*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

BUENO, Alexei. O valor maior da inspiração. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, 1999. Disponível em < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/lac24.html> > Acesso em: 12.fev.2019.

BUENO, Alexei. *Os resistentes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2001.

BUENO, Alexei. Poeticamente incorreto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram40.html#entrevista> > Acesso em 10.fev.2019.

BUENO, Alexei. “Poemas gregos”. In: BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 169-206.

BUENO, Alexei. “Lucernário”. In: BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 231-284.

BUENO, Alexei. “A via estreita”. In: BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 285-316.

BUENO, Alexei. *A árvore seca*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

- BUENO, Alexei. *As desapareições*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009.
- BUENO, Alexei. *Carta aberta aos poetas brasileiros*. 2002. Disponível em < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram40.html#carta> > Acesso em 10. Fev. 2019.
- BUENO, Alexei. *Alcoofilia: 5.000 anos de declarações de amor à bebida*. Rio de Janeiro: Lacre, 2015.
- BUENO, Alexei. *Anamnese*. Rio de Janeiro: Lacre, 2016.
- BUENO, Alexei. Entrevista com Alexei Bueno. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, 2018. Disponível em < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza04c.html> > Acesso em 05 mai. 2019.
- BUENO, Alexei. *Cerração*. São Paulo: Patuá, 2019.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34ª ed. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURKERT, Walter. *Greek religion*. Tradução de John Raffan. Oxford, Blackwell, 1985.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASSIRER, Ernest. *Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaider-man. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. 31ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Da natureza dos deuses*. Tradução: Pedro Braga Falcão. Lisboa: Nova Vega, 2004.
- COLE, Susan Guettel. “Finding Dionysus.” In: OGDEN, Daniel (ed.). *A companion to greek Religion*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 327-341.
- COLLI, Giorgio. *A sabedoria grega: Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma*. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Tradução: Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1988.

DICK, André. Poesia contemporânea brasileira: algumas notas. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 09, 2012, p. 98-129. Disponível em < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/878> > Acesso em: 29.dez.2020

DODDS, E. R. “Introduction”. In: EURIPIDES. *Bacchae*. Edited with Introduction and Commentary by E. R. Dodds. 2 ed. Oxford: University Press, 1960. p. XI-LIX.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Tradução Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DOLHNIKOFF, Luis. A razão da poesia. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 09, 2012, p. 167-206. Disponível em < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/883> > Acesso em 01.jan.2021.

DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 18, 2º sem. 2005/ 2º sem. 2006. p. 175-210.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo.” In: \_\_\_\_\_. *Ziguezague: Ensaio*. Tradução Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-26.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. “Contra a letargia da morte”. In: BUENO, Alexei. *Os resistentes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001. p. 9-11.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Barcelona: Anthropos, 1993.

FRANÇA, Julio. “As cadeias do entusiasmo e a maquinaria anti-inspiração.” In: MUNIZ, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 65-77.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

HEINE, Heinrich. *Os deuses no exílio*. Tradução Hildegard Herbold, Márcio Suzuki, Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HESÍODO. *Teogonia e a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

*Hinos homéricos*. Tradução, notas e estudos Edvanda Bonavina da Rosa et al; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo, Martin Claret, 2003.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Tradução Marcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HORÁCIO-OVÍDIO. *Sátiras – Os fastos*. Traduções de Antônio Luís Seabra e Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda., 1964.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008.

ISLER-KERÉNYI, Cornelia. *Dionysos in Classical Athens: An Understanding through Images (Religions in the Graeco-Roman World)*. Tradução de Anna Beerens. Leiden/Boston: Brill, 2015.

JEANMAIRE, Henri. *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1970.

KAWANO, Marta. “Dioniso em Paris”. In: HEINE, Heinrich. *Os deuses no exílio*. Tradução Hildegard Herbold, Márcio Suzuki, Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 125-140.

KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1997.

KERÉNYI, Karl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LÉVY, Ann-Deborah. “Dioniso: a evolução do mito literário”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Sussekind, Jorge Lacllette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Brasília, José Olympio Editora, 1997. p. 232-238.

LONGINO. “Do sublime”. In: In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix: 2005. p. 69-114.

MACEDO, José Marcos. Breve nota sobre a etimologia de Dioniso. *Synthesis*. La Plata, vol. 19, 2012, p. 29-41. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/262762743\\_Breve\\_nota\\_sobre\\_a\\_etimologia\\_de\\_Dioniso](https://www.researchgate.net/publication/262762743_Breve_nota_sobre_a_etimologia_de_Dioniso)> Acesso em: 02.abr.2020.

MATTOSO, Glauco. “Soneto 506 ensimesmado.” Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/bueno.htm>> Acesso em: 05.jan.2021.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Poesia e mito”. In: SANTOS, Dulce Oliveira Amarante; TURCHI, Maria Zaira (org). *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cânone Editorial, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição & ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha: Opção Editora, 2012.

MOREAU, Alain. “Dioniso antigo, o inatingível”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Sussekind, Jorge Lacllette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Brasília, José Olympio Editora, 1997. p. 239-248.

MORICONI, Ítalo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira.” In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Orgs). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998. p. 11-26.

MUNIZ, Fernando. “As teorias do entusiasmo”. In: MUNIZ, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 13- 18.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos da juventude*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma: expressão e forma. *Novos Estudos*, São Paulo, n.31, 1991. p. 171-183.

OLIVEIRA, Gabriela de Santana. A experiência estética como terceira via: verdade e fingimento em Dante Alighieri e Alexei Bueno. *Littera*, São Luís, vol. 9, n. 16, 2018, p. 172-194. Disponível em < <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/10181> > Acesso em: 06.jul.2020.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

OTTO, Walter F. *Dionysus myth and cult*. Translated by Robert B. Palmer. Indiana: University Press, 1965.

OTTO, Walter F. *Teofania: o espírito da religião dos Gregos antigos*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

OVIDIO, Plúbio Ovídio Nasão. *A arte de amar: Ars Amatória*. Tradução Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASCHE, Marcos. Resenha crítica de Poesia Completa de Alexei Bueno. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 179-182, 2015. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5101/16897> . Acesso em: 20.dez.2020.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura.” In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 13-28.

PEÇANHA, Shirley; ONELLEY, Gloria. Imagens escatológicas em Olímpica 2. *humanitas*. Coimbra, vol. 66, 2014, p. 35-57. Disponível em < [http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718\\_66\\_3](http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_66_3) > Acesso em: 23. mar. 2020.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. 2007. Tese (Pós-Graduação em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Portugal: Centro Acadêmico, 2010.

PIAIA, Potira. “Dioniso: seu mito, seu rito e suas mutações na documentação textual greco-romana”. In: SILVA Semíramis Corsi, NETO, Ivan Vieira (org.). *Mitos, Deuses e Heróis: estudos sobre a antiguidade e o medievo*. Goiânia: Edições Tempestivas, 2019.

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Linguagem*, Catalão, v. 10-11, 2007. Disponível em < <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093> > Acesso em: 05 out. 2020.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia, 2016.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

QUEVEDO, Rafael Campos. No palco do século: variações contemporâneas do topos do “teatro do mundo” na poesia de Alexei Bueno. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 25, 2018, p. 84-103. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p84>> Acesso em: 06.jul.2020.

RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. Tradução e organização Giuliana Ragusa São Paulo: Hedra, 2013.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. “Os hinos homéricos: introdução; testemunhos doxográficos”. In: *Hinos homéricos*. Tradução, notas e estudos Edvanda Bonavina da Rosa et al; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 39-80.

SAMYN, Henrique Marques. Diante do ser: metafísica e finitude em Ivan Junqueira e Alexei Bueno. *Estação Literária*. Londrina, v.3, 2009, p. 55-63. Disponível em< <http://www.uel.br/pos/letras/EL>> Acesso em: 22.dez.2020.

SANCHES NETO, Miguel. “O pólo dionisíaco”. In: BUENO, Alexei. *Entusiasmo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 7-16.

SANTORO, Fernando. “Prefácio”. In: MUNIZ, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 9-12.

SANTOS, Salete Roza Pezzi dos Santos. O encontro dos tempos em Alexei Bueno. *MÉTIS*, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, 2006, p. 271-287. Disponível em< <https://silo.tips/download/o-encontro-dos-tempos-em-alexei-bueno>> Acesso em 20.dez.2020.

SANTOS, Saulo Martins dos. *Sejamos anacrônicos, "divinamente anacrônicos": Os diálogos com a tradição na poética contemporânea de Alexei Bueno*. 2018. Dissertação (Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SEAFORD, Richard. *Dionysos*. London: Routledge, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Prefácio.” In: BUENO, Alexei. *A juventude dos deuses*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996a. p. 7-11.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro Topbooks, 1996b.

SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola. O caso da poesia. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 24, n. 39, 2015, p. 212-224. Disponível em < <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25710> > Acesso em 22.nov.2020.

SISCAR, Marcos. “Milagres do vinho”. In: FILHO, Waldemar Rodrigues Pereira (org.). *A alma do vinho: contos e poemas com a mais célebre das bebidas*. São Paulo: Globo, 2009.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira.” In: \_\_\_\_\_. *Poesia e crise: ensaios sobre a “Crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010. p. 149-167.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STARLING, Maria Adília Pestana de Aguiar. “Dioniso, deus das representações dramáticas.” In: PESSANHA, Nely Maria (org). *Vinho e pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. p. 17-21.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. João Pessoa: Ideia, Editora Universitária, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Diniz; VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves. A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 31, n. 1, 2015, p. 45-66. Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/28555> > Acesso em: 07. mar.2020.

TRINGALI, Dante. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso: 28 odes: latim/português*. São Paulo: Musa Editora, 1995.

VALENTE, Luiz Fernando. “O traço apolíneo de Salgado Maranhão.” In: MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 405-415.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução Haganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIEIRA, Trajano. 'Introdução'. In: EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 17-44.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Comentário (texto de orelha). In: BUENO, Alexei. *Lucernário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.