

**BANDIDO E CAMALEÃO: O EU E SUAS MÁSCARAS POÉTICAS EM O  
MISTERIOSO LADRÃO DE TENERIFE**

**Pedro Gomes Dias Brito<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este trabalho examina as diversas máscaras assumidas pelos sujeitos-líricos dos poemas de *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972), livro de estreia de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto. A análise focaliza a tensão instaurada entre biografia – e plano extra-literário – e poesia. Demonstra-se que o princípio reflexivo que ligaria univocamente *personas* biográficas (Henriques Neto e Augusto) e *personae* poéticas é retorcido na obra pelo diálogo com atitudes geracionais, mitos culturais e a obra de outros poetas. Sobretudo, examina-se como resquícios da vivência da *pessoa biográfica* – fatos cotidianos, sexo, experiências com drogas: *topoi* da poesia marginal dos anos 1970 – estão atravessados por comportamentos, imagens e concepções tributárias de certa linhagem “maldita” da literatura ocidental: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Allen Ginsberg e Roberto Piva. Busca-se, em suma, demonstrar que se forja, ao longo do livro, um corpo poético em *patchwork*, fruto do encontro entre os dois nomes e os dois corpos dos poetas com diversas máscaras, a começar pelo misterioso ladrão, que rasura sua identidade e se apresenta sempre pela metade, sob uma máscara que, a um só tempo, esconde e revela.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O misterioso ladrão de Tenerife*; poesia; biografia; *persona*; máscara.

**ABSTRACT:** This paper focus on the different masks assumed by poetic personae in *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972), Eudoro Augusto's and Afonso Henriques Neto's debut book. We center our study on the tension between biography – and extra-literary plan – and poetry. We notice that the dialogue with generational attitudes, cultural myths and other poets' oeuvres constantly wrench the reflexive principle that would unambiguously bind biographical persons (Henriques Neto and Augusto) and poetic personae. We exam especially how behaviors, images and conceptions derived from Western cursed poetry and literature – including Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Allen Ginsberg and Roberto Piva – come together with various vestiges of the *biographical person's* experiences: daily events, sex, drugs, all *topoi* of the 1970's Brazilian marginal poetry. Altogether, we seek to demonstrate that the poets' two names and bodies intersect, in poetic level, with several masks, firstly with that mysterious thief who erases his identity and presents himself always in half, under a mask that *both* hides and reveals.

**KEYWORDS:** *O misterioso ladrão de Tenerife*; poetry; biography; *persona*; mask.

“Sob a luz dos postes  
descobri  
que a esquina dos ladrões guarda segredos  
maiores que os que pensava”

(Vera Adami)<sup>2</sup>

“a minha vida deve ser lenda, isto é, legível, e sua leitura dar vida a uma nova  
emoção que chamo de poesia. Sou apenas um pretexto.”

(Jean Genet em *Diário de um ladrão*)

A língua francesa apresenta uma curiosa homonímia nos vocábulos *vol* e *voler*, que correspondem, em português, aos substantivos voo/roubo e aos verbos voar/roubar. Além da

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista CNPq. E-mail para contato: pedrogomesdb@gmail.com.

<sup>2</sup> Poema presente na coletânea organizada por Augusto; Vilhena (1975).

coincidência linguística, que nexos podem ser estabelecidos entre o voo e o roubo? Diríamos que a própria condição de possibilidade da ação: coordenação de movimentos corporais, conjugados à averiguação do entorno e ao projeto de um percurso. Para que realize o voo vital, o pássaro deve mobilizar a aerodinâmica de suas estruturas corporais – esqueleto, musculatura, asas –, seus pulmões e seus sentidos, mantendo-se, ainda, alerta a outros bichos, a obstáculos, às condições ambientais, à direção e à densidade do vento. O bandido e, por extensão, o ladrão são sujeitos que também medem o terreno, com os sentidos, com as pontas dos pés e as mãos tateantes, e traçam uma rota sempre sujeita à contingência: presença e exposição totais do corpo, que exigem concentração e são descritas por Jean Genet, em *Diário de um ladrão*, nos seguintes termos:

Mas em mim essa presença total, que se transforma numa bomba de potência que acredito terrível, confere ao ato uma gravidade, uma unicidade terminal – o roubo no momento em que é feito é sempre o último, não porque se pense não fazer mais nenhum depois desse, não se pensa isso, mas porque não se pode comprovar tamanha concentração de si (não na vida; ela nos levaria, mais ampliada, para fora dela) –, e a essa unicidade de um ato que se desenvolve (a rosa sua corola) em gestos conscientes, seguros da sua eficácia, da sua fragilidade e no entanto da violência que conferem a esse ato [...] (GENET, 1983, p. 28).

Neste trabalho, buscaremos investigar a figura do ladrão – que engendra tantas outras – em um livro singular na paisagem literária brasileira dos anos 1970, período em que ganha consistência a chamada “literatura marginal”. Trata-se de *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972), livro de estreia de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto, que se destaca das publicações da “geração mimeógrafo” pela qualidade da impressão em papel Kraft e pelo cuidadoso projeto gráfico da parceria estabelecida com Luiz Aquila.

O personagem-título aparece, como veremos, em filigrana ao longo do livro, instaurando um jogo de esconde-esconde intrincado, em que os nomes em pé de página dos autores Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto convivem com poemas que introduzem uma interlocução com outras vozes. Assim, o princípio reflexivo que ligaria univocamente *pessoa* biográfica e *persona* poética é retorcido devido a um *vol* por máscaras diversas e por mitos culturais, perpassando dois nomes e dois corpos (os poetas), que se cruzam com tantos outros, a começar pelo misterioso ladrão – que ronda as páginas do livro e parece a qualquer hora querer se revelar.

A instabilidade identificada nas correspondências entre *pessoa(s)* e *persona(e)* em *O misterioso ladrão de Tenerife* entra em tensão com a tendência dominante que atravessa a geração poética dos anos 1970, proposta por Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*. A pesquisadora afirma que a linha de força privilegiada nessa década foi exatamente a da expressão, contrária à construção e nas antípodas do concretismo que se consolidara na década anterior. Este movimento propõe um trabalho de experimentação com a linguagem guiado por uma reflexão teórica incontornável e pela rasura da subjetividade, como lemos no “Plano-piloto para poesia concreta”: “poesia-concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia da expressão, subjetiva e hedonística” (CAMPOS *et ali*, 1982, p. 405).

Já a poesia denominada marginal, segundo Süssekind, é aquela “a serviço de uma expressividade neorromântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo” (SÜSSEKIND, 2004, p. 117). Em “Consciência marginal” (1975), publicado na revista *malasartes* (antecedendo em um ano a publicação de *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda), Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena assumem a situação marginal de certa produção poética do período – marginal em relação ao campo editorial, literário e cultural dominantes – e sublinha, em tom de manifesto: “Procuramos a poesia que salta da consciência do poeta pra um papel qualquer” (AUGUSTO, 1976, p. 34). Escrita poética alinha-se, aqui, à escrita automática apregoada pelo grupo surrealista francês, na tentativa de transpor a arte para a práxis vital e de romper (pelo “salto”) qualquer mediação intelectual entre a consciência e a escrita.

A contrapelo de sua própria declaração, o empreendimento poético de Eudoro Augusto feito três anos antes na parceria com Afonso Henriques Neto revela o contrário mesmo dessa disposição a uma espontaneidade ou gratuidade da escrita, que desvelaria o “eu” do poeta. Percebe-se em *O misterioso ladrão de Tenerife* uma “personalidade literária” forjada na intercessão com máscaras e vozes latentes.

Entendemos “personalidade literária” nos termos propostos por Yuri Tynyanov e recuperados por Svetlana Boym em *Death in quotation marks*: um espaço de relação dinâmica entre a literatura e a *byt* (existência diária, plano extra-literário), “mostrando como alguns fatos da vida pessoal do poeta podem tornar-se fatos literários e vice-versa”. O que interessa ao teórico russo – e constituirá uma das linhas de força do trabalho de Boym – é a *poética cultural*

da vida do autor, produto do sistema literário, “moldado pelos mitos culturais cambiantes que circundam o poeta” (BOYM, 1991, p. 22).

Em nosso caso, gostaríamos de explorar como no livro escrito a quatro mãos por Eudoro e Afonso Henriques, fatos cotidianos, sexo, experiência com drogas e música – matéria privilegiada da poesia marginal brasileira, apreendida enquanto resquício de uma experiência da *pessoa biográfica* do poeta – são permeados por atitudes, propostas e mitos culturais partilhados por sua geração e pertencentes a certa linhagem maldita da literatura ocidental, que nos remete, por exemplo, a Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Allen Ginsberg e Roberto Piva. Interessa-nos, igualmente, a *persona* do ladrão que dá título ao livro e é assumida em um de seus textos de abertura, o qual apregoa o assalto à produção poética acadêmica e às tendências dominantes da produção literária. Nesse mesmo texto, propõe-se o acolhimento dessa linhagem maldita, na fraternidade com o baixo, com as figuras marginais e os detritos da cidade.

Tudo isso é perpassado pelo “enivrez-vous” baudelairiano, pelo desregramento dos sentidos rimbaudiano, pelo caráter contestatário – calcado no chão da experiência da contracultura e do desbunde dos anos 1960 e 1970 e da reação à ditadura militar brasileira – e pela “curtição”, que, como entende Silviano Santiago, é a “sen-si-bi-li-da-de de uma geração” “estado de espírito” e “arma hermenêutica” (SANTIAGO, 1978, p. 123). Nesse encontro entre tantas vozes e máscaras, para além de uma poesia de *expressão*, da escrita como diário – como sugere Sússekind ao falar sobre a “poesia-diário dos anos 70 [que] privilegia o trivial, o que não parece digno de lembrança ou menção” (SÜSSEKIND, 2004, p. 127) –, temos um corpo poético que se constrói em *patchwork*, composto por referências alusivas ao cotidiano e outras mais contundentes ao contexto de repressão e de iminência atômica,<sup>3</sup> entremeados por retalhos de imagens e de referências alheias.

\* \*  
\*

Começemos a análise do livro pela figura do misterioso ladrão e pela alusão à longínqua ilha de Tenerife, no arquipélago das Canárias. Como aponta Andréa Catrópa da Silva (2010),

---

<sup>3</sup> Devido às dimensões e aos propósitos deste trabalho, não aprofundaremos esta discussão, mas sugerimos a leitura dos poemas “Este tempo” e “Maré”, que elaboram, em meio ao trabalho com a palavra e com imagens delirantes, uma crítica à sociedade capitalista, às guerras e ao enclausuramento que delas decorre.

essa referência sugere certa afinidade, ainda que inconsciente, com o surrealismo europeu, pois assina-se em 1935 o “manifesto surrealista de Tenerife” quando de uma visita de André Breton e Benjamin Péret a essa pequena ilha. No manifesto, publicado pelo *Boletín Internacional del surrealismo*, lê-se uma série de considerações acerca da relação entre surrealismo, psicologia contemporânea e materialismo histórico, na defesa do envolvimento entre arte e engajamento – “mas o artista, o escritor, este tem que militar na vanguarda na classe operária” (BRETON *et ali*, 1935, p. 27, tradução nossa).

Mesmo que Afonso Henriques Neto diga em entrevista a Andréa Catrópa que o título foi escolhido de última hora, despretensiosa e espontaneamente – não fazendo qualquer menção direta ao manifesto de Tenerife –, encontramos neste um tom reivindicatório semelhante ao encontrado em *O misterioso ladrão de Tenerife* e, por sinal, comum aos movimentos contestatórios de vanguarda: “Contra toda arte de ressurreição de valores mortos, os neos e demais motes com que se encobre uma indigência doutrinal” (BRETON *et ali*, 1935, p. 28, tradução nossa).

O terceiro texto presente n’*O misterioso ladrão...*, assinado por Eudoro Augusto, é um manifesto que ecoa a proposição acima e fundamenta a proposta do livro: “eu queria já agora deixar de fora todos os vestígios da poética milimetrada e asséptica a que nos submetemos por amor a um registro programado, a um gosto antológico, a uma fatalidade de menção honrosa” (AUGUSTO; HENRIQUES, 1997, p. 9). O sujeito que renega esses valores, caros a certo cânone poético e tomados como apanágio de conservadorismo e acomodação, é um ladrão poético que pilha o sistema literário e pertence, assim, à linhagem delineada em “Sangue mau” de Rimbaud: “Minha raça jamais se rebelou, senão para pilhar: como os lobos ao animal que não mataram” (RIMBAUD, 2015, p. 13). O poeta-ladrão, que realiza um *vol* através da tradição, ressalta no texto-manifesto:

E isso que está aí talvez faça parte do assalto cuidadosamente planejado contra as matrizes do verbo razoável, da contestação oficial e outros brados retumbantes: mãos ao alto, todo em fila para a academia e não vale puxar a descarga para esconder o ouro. Sem essa de renovação da linguagem a partir de uma experiência já definida (do outro) (AUGUSTO; HENRIQUES, 1997, p. 9).

O saque à cultura dominante e o encarceramento de seus representantes acarreta a ascensão desse ladrão, que toma de assalto um lugar cultural que lhe fora negado e assume, assim, as “regras do jogo”. Reabilita-se, em sua proposta ética e estética, as impurezas

preteridas pelo “verso razoável” – compreendido em seu duplo sentido de legítimo, admissível e mediano, regular:

— que tal se a poesia agora (ou depois) dependesse do fraseado prosaico, do estímulo visual, das impurezas discursivas da memória/ação, das entrelinhas do jornal que forra a lata do lixo, dos materiais de curta vigência (à beira do detrito), e do bip-bip-bip, e dos tumores malignos da expressão artística? (AUGUSTO; HENRIQUES, 1997, p. 9).

Cabe destacar que, nesse mesmo manifesto, Eudoro defende que um livro só faz sentido “quando o antecede a experiência enquadrada”. A “experiência enquadrada” deve ser compreendida, então, tanto como as experiências da *pessoa* biográfica, enquadradas pela escrita e transfiguradas pela elaboração poética, quanto as experiências de leitura e os horizontes poéticos que constituem a *persona* literária. O “eu” do manifesto é, sobretudo, o “eu” do *poeta enquanto poeta*, que se apropria de posturas contestatórias de indivíduos e mitos poéticos que lhe antecedem, pertencendo a uma linhagem maldita de lastro francês cujos desdobramentos podem ser mapeados ao longo do século XX (como é o caso da geração *beat*).

De acordo com Pascal Brisette (*apud* GEOFFRION, 2009, p. 27), a figura do poeta maldito, que se cristaliza enquanto mito literário e cultural,<sup>4</sup> emerge dos confrontos da “vanguarda literária” com o *establishment* literário francês de meados do século XIX – centralizado em torno da Academia e dos *Salons*. Esse confronto visa à inversão da ordem estabelecida no universo da produção literária e indica o momento de emergência de um novo *nomos*, marcado por uma reclassificação simbólica que enfatiza a diferença e, precisamente, o desvio da norma.<sup>5</sup> Recordemos, a propósito, o Baudelaire de “Os bons cães”, que tanto ecoa a proposição, mais de um século depois, de Eudoro Augusto: “Para trás, musa acadêmica! Não me interessa essa velha melindrosa. Invoco a musa familiar, urbana, viva, para que me ajude a cantar os bons cães, os pobres cães, os cães enlameados, esses que todos evitam como pestíferos e piolhentos [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p. 233, tradução adaptada).

---

<sup>4</sup> A cristalização do mito do poeta maldito é explorado na dissertação de Karine Geoffrion, *Le poète maudit dans la mire des contemporains*. Cf. as referências bibliográficas ao fim deste trabalho.

<sup>5</sup> O argumento de Brisette, aliás, alinha-se bastante às proposições de Pierre Bourdieu em *As regras da arte*, sobretudo no capítulo inicial, “A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo”. Por sua vez, Bourdieu analisa a formação do campo literário em Paris oitocentista e demonstra como a relação de Baudelaire e Flaubert, por exemplo, com os círculos acadêmicos e dos *Salons* é mais sutil do que uma mera busca de ruptura. Basta recordarmos a candidatura de Baudelaire à Academia Francesa e sua grande admiração (sempre pontuada por tensões) por Victor Hugo.

Essa poesia maldita canta o excluído e o marginal, que até então permaneceram subterrâneos, correndo pelas bordas da “boa literatura”. Deciframos, nesse sentido, uma vontade análoga à do ladrão autobiográfico de Jean Genet: “reabilitação dos seres, dos objetos, dos sentimentos reputados vis” (GENET, 1983, p. 105); ato que objetiva “furar a camada de desprezo do mundo”, ainda em termos de Genet.

A matéria para a poesia não é mais escolhida e estratificada de acordo com o princípio de conveniência da poética da representação, procedendo, doravante, das “entrelinhas do jornal que forra a lata de lixo”, como sugere Eudoro Augusto. Assume a centralidade da cena poética, então, a figura do trapeiro, retratado por Baudelaire como um personagem errante do cenário urbano metropolitano, semelhante ao poeta – “esgueirando-se nos muros como um poeta” –, que recolhe o refugio, aquilo que se arrasta pelo chão da metrópole e é desdenhado e descartado pela “boa sociedade”. Eis um ser “seviciado e recurvado sob uma pilha de detritos, / Vômitos confusos da enorme Paris”.<sup>6</sup>

Aliás, a imagem do vômito – presente em Baudelaire e, com força, em um poeta de grande circulação nos meios marginais paulista e carioca dos anos 1960 e 1970, o *beat* Allen Ginsberg – é recorrente nos poemas de *O misterioso ladrão...* atribuídos a Afonso Henriques Neto, cujos versos abordam o universo de experiência associado ao vômito, à exasperação e ao transe decorrentes do uso de drogas. Nesses poemas, o ato de vomitar enquadra experiências e representa a excreção do texto – no poema “TEXTO”: “O texto, escura escama, pesadelo de eternidade / máscara densa do universo vomitando” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 21) –; de fetos – numa imagem onírica, que recende a experiência com drogas do eu lírico “louco, louco”, de “PARA JIMI HENDRIX, PARA MIM E PARA VOCÊS”: “erráticas garras guitarras / vomitando / vomitando fetos” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 12) –; e do próprio acaso – em “SER”, lemos: “Tormentas siderais atadas ao teu pulso / demiurgo, / ao teu vomitar o acaso” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 35). Tais elementos são excretados metaforicamente por diversos organismos e demonstram o movimento de expansão atribuído ao ato de vomitar, o qual é assumido pelo próprio texto (em chave metapoética em “TEXTO”), por um disco a rodar (em “PARA JIMI HENDRIX...”) e por um demiurgo monstruoso (“SER”).

---

<sup>6</sup> Tradução nossa de dois versos do poema “Le vin des chiffonniers”, d’*As flores do mal*: “Éreintés et pliant sous un tas de débris, / Vomissement confus de l’énorme Paris” (BAUDELAIRE, 2006, p. 351).

Focalizando a figura de Ginsberg, um dos principais expoentes da geração *beat* americana, cremos que ele esboça a mesma proposta artística de nossos “poetas-ladrões” Eudoro e Afonso Henriques: precisamente, um trânsito entre os universos da marginalidade e da cultura erudita, da experiência lancinante e do trabalho intelectual. Essa indecidibilidade ou ambivalência fundamental cara a Ginsberg é apontada por Cláudio Willer: “complexo jogo de contrastes e aproximações entre a consciência intelectual reflexiva e o inconsciente poético e vital, o descarnado mundo dos signos da linguagem e o mundo concreto da corporeidade e do erotismo, a liberdade individual e a justiça social” (WILLER, 1999, p.8). Essa oscilação bloqueia a declaração sobre uma espontaneidade da escrita – de uma experiência “saltada” da consciência para o papel – e está patente na produção poética de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto, como lemos no poema “PARA JIMI HENDRIX, PARA MIM E TODOS VOCÊS”, de Afonso Henriques.

Desde o título, sugere-se um diálogo com a música, que atravessa outros poemas de *O misterioso ladrão de Tenerife*, como “Hendrix” e “Maré”, de Eudoro. A referência explícita a Hendrix é associada, no poema de Afonso Henriques, a experiências com drogas e com a própria música psicodélica e o *acid rock* de Hendrix. Tal menção se insere em um quadro geracional mais amplo, de choque entre um contexto contracultural e o aspecto construtivista – que tinha se tornado para alguns uma camisa de força – das vanguardas dos anos 1950, nomeadamente, os concretistas paulistas. Na São Paulo dos anos 1960, a ruptura com a poesia concreta vem com o grupo congregado em torno do editor Massao Ohno, da *Antologia dos novíssimos* (1961) e de um diálogo intenso com o surrealismo: grupo em que figuram Roberto Piva, Décio Bar, Cláudio Willer e Sérgio Lima, por exemplo.

O grupo carioca, que acolheu na década de 1970 Henriques Neto e Eudoro (ambos vindos de Brasília), pendia para o *desbunde*, atitude que transgredia padrões vigentes de comportamentos e posturas sexuais, sociais e culturais, em plena época de AI-5.<sup>7</sup> No caldo cultural de que se nutrem os marginais, trava-se o contato entre a contracultura, a tropicália, o rock, as drogas; e a geração *beat* se cristaliza como *mito cultural* recente e incide sobre a produção poética brasileira, com o exemplo pioneiro de Roberto Piva. A respeito das relações dos *beats* com a música, cabe notar que Ginsberg, por exemplo, fala em “Uivo” sobre

---

<sup>7</sup> Para uma exposição sobre o desbunde como tendência da produção cultural do início dos anos 1970, cf. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

indivíduos “[...] descalços arrebatando nostálgicos discos de Jazz europeu dos anos 30 na Alemanha” (GINSBERG, 1999, p. 88), bem como incorpora, em sua obra, certos procedimentos do *bop*, amplamente empregados em termos de técnica narrativa por Jack Kerouac. Já em *Paranoia* (1963), de Piva – que se lança como iniciado a essa tradição maldita, marginal –, a música aparece e compõe a ambientação do sujeito lírico *flâneur* e alucinado: “Chet Baker ganindo na vitrola” (PIVA, 2000, p. 42).

Em “PARA JIMI HENDRIX, PARA MIM E TODOS VOCÊS”, a primeira estrofe se constrói em torno da dissolução do sujeito poético em contato com outra mente, “minha (sua) cabeça”, o que ecoará em estados semelhantes de diluição e expansão, como nas imagens siderantes e alucinantes do concreto “desmaiando na neblina” e do fragmento ser que se justapõe, transmigra num fragmento galáxia.

sua música soando em minha (sua) cabeça  
música suando (o concreto na neblina desmaiando)  
fragmento ser (fragmento galáxia)  
vertigem na sensação dos ossos  
placas de silêncio no labirinto deserto (AUGUSTO; HENRIQUES NETO,  
1997, p. 12).

A fusão decorrente da dissolução do fragmento na totalidade, da individualidade no cosmos nos permite estabelecer uma associação indireta e, na aparência, imprópria com o romantismo alemão. No entanto, este foi um dos epicentros do pensamento ocidental sobre o fragmento, sob a pena de Novalis e dos irmãos Schlegel, que parecem repercutir distantemente nos versos de Afonso Henriques. Tal aproximação leva em consideração, obviamente, a fratura histórica e poética que distancia o horizonte religioso e cristão do poeta alemão Novalis e o horizonte alucinado e maldito do brasileiro.

A afinidade entre o conceito shlegeliano de fragmento e o poema acima se dá pelo fato de que, na base, o fragmento não diz respeito a um inacabamento fundamental ou a determinada “destotalização” da literatura compreendida enquanto experiência do impossível. Pelo contrário, como aponta Jacques Rancière (2010, p. 59), o fragmento não é ruína, e sim uma unidade que dialetiza a realidade finita (o “fragmento ser” do poema de Afonso Henriques), propondo-a como hieróglifo do infinito (o “fragmento galáxia” desse mesmo poema). Como nos lembra ainda o filósofo francês, “o fragmento é a unidade expressiva, a unidade metamórfica qualquer – sonho, sexo, ou boa palavra, citação ou programa – onde o passado e o futuro, o ideal e o real o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente intercambiam seu poder” (RANCIÈRE, 2010, p. 60, tradução nossa). No plano poético, há em “PARA JIMI

HENDRIX...” um intenso movimento de intercâmbio de poder entre a “minha (sua) cabeça”, a dissolução do concreto na neblina (o inefável por excelência) e mesmo a vertigem (movimento oscilatório, perda de autocontrole) que atinge os ossos (imagem da rigidez e da resistência). Essas metamorfoses não nos deixam esquecer de Novalis, que propõe imagens tão sintéticas e cristalinas quanto esta: “A eternidade repousava em seus olhos” – verso de *Hinos à noite* em que a efemeridade dos sentidos humanos acolhe o tempo infinito da eternidade.

Na quinta estrofe do poema de Afonso Henriques, lemos:

mugir lâmpadas de meia-noite  
oh radical lua da ausência  
louco louco sim  
linguagens todas inúteis  
na pele inútil do tempo (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 12).

Configuram-se aqui a ambiência rarefeita do poema – ambiente iluminado por lâmpadas, à meia noite – e o estado do sujeito lírico – “louco louco sim” –, imerso num transe em que as linguagens se mostram tão inúteis para descrever a “viagem” quanto qualquer consideração sobre o tempo. Isso porque, como vimos, a experiência narcótica – tão cara ao ambiente contracultural – rompe a contingência da condição terrena e permite, mesmo que momentânea e artificialmente, a dissolução do ser. Esse parece ser, aliás, o mesmo ambiente do eu poético de *Paranoia*, de Piva: “meu pequeno estúdio invadido por amigos / bêbados / Miles Davis a 150 quilômetros por hora / caçando minhas visões como um demônio” (PIVA, 2000, p. 93).

Por fim, a referência a Jimi Hendrix aparece mais clara na última estrofe: “erráticas garras guitarras / vomitando / vomitando fetos”, em que a imagem onírica de “garras” e ‘guitarras’ vomitando “fetos” ecoam o mesmo transe da “viagem líquida” do eu poético de “SCIENCE FICTION”, de Eudoro Augusto. A imagem dos vômitos evoca, ainda, os transe descritos por Ginsberg em seus poemas sobre experiências com drogas, como “Ácido lisérgico”: “eu vomito, eu estou em transe, meu corpo é tomado por convul- / sões, meu estômago se revolta, água saindo da minha boca” (GINSBERG, 1999, p. 184); ou “Uivo”: “tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos [...] / intelectos inteiros regurgitando em recordação total com os olhos” (GINSBERG, 1999, p. 82).

Após esse passeio por um poema em que o nome de rodapé “Afonso Henriques Neto” nos parece não se projetar limpidamente no sujeito poético – *persona* que incorpora, *de facto*, a experiência de uma geração –, retomemos e insistamos no texto-manifesto assinado por Eudoro. Nele, realiza-se um *vol* – nunca explicitado – através dessa tradição maldita e marginal, por um “eu” que pilha outras vozes e se constitui em um tecido mais complexo que o simples espelhamento do nome do autor. São feitas referências a Baudelaire mas também a um dos principais malditos, Arthur Rimbaud, sobretudo ao conhecido delírio de *Uma estadia no inferno* – “Alquimia do verbo”. Rimbaud evidencia nesse texto metapoético um desregramento dos sentidos e a conseqüente ampliação sensória, sinestésica, que proclama: “Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde.” Reabilita-se, igualmente, uma tradição desajustada – silenciada e menosprezada pelas fileiras oficiais da cultura –, pertencente às ruas, às *fêtes foraines*, à tradição oral e ao domínio do antiquado, daquilo que foi relegado ao passado: “Admirava as pinturas medíocres, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares; a literatura antiquada, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances do tempo da avó, contos de fada, almanaques infantis [...]” (RIMBAUD, 2015, p. 41).

É no encontro entre sugestão visual e impureza da tradição que Eudoro também elabora sua proposta poética: o “estímulo visual” de que fala, os “materiais de curta vigência (à beira do detrito)”, mas também as “protogravuras” e “iluminuras” em outro texto, “Livro nº 675, de 2 de , de 1971”, que lança mão ironicamente da forma de um livro de notas e proclama a revogação da autoria, do princípio mimético, da “apologética prefacial” e das “*influências confessadas*” (grifo nosso).

O caráter inconfessado das influências faz parte do jogo do ladrão, que atua sorrateiramente, *persona* de caráter instável, errante, manipulador de máscaras cambiantes. Nisso, ele se aproxima da imagem do poeta camaleão, retratada por John Keats em uma de suas cartas dirigidas a Richard Woodhouse. Nessa carta, Keats argumenta que o poeta não tem identidade, que o caráter poético “não tem nenhum caráter – ele aproveita luz e sombra; vive com gosto, seja infrator ou honesto, alto ou baixo, rico ou pobre, mesquinho ou elevado” (KEATS, 2002, p. 195, tradução nossa). Por isso, mesmo a vida incorporada por uma *persona* que pretensamente refletiria e corresponderia à *pessoa* biográfica deve ser encarada com cautela. Em *O misterioso ladrão de Tenerife*, essa desconfiança se entrevê já na abertura do livro e nos dois textos citados acima, em que o nome do autor (Eudoro Augusto) e o “eu” não

coincidem de modo transparente, pois este “eu” é estilizado, modelado no encontro com mitos culturais (o poeta-trapeiro baudelairiano e o poeta visionário rimbaudiano, sobretudo), assumindo máscaras inconstantes.

A poesia do “*flash* cotidiano”, que “se confunde com a vida” – termos de Heloisa Buarque de Hollanda na introdução aos *26 poetas hoje* –, é assim questionada ao longo dos poemas, o que afasta *O misterioso ladrão de Tenerife* da tendência geral apontada nos anos 1970, não impedindo, todavia, que ele dialogue com tópicos geracionais, como vimos em “PARA JIMI HENDRIX, PARA MIM E TODOS VOCÊS”.<sup>8</sup>

Sobre a questão da aproximação irônica e problemática do poeta com a *byt* (no russo de Tynyanov, a existência diária, o plano extra-literário), analisemos “PRIMADO DA EXPLICAÇÃO OU QUANDO DÓI A CONSCIÊNCIA OU FRAGMENTOS DE FRAGMENTOS OU”, que sucede o texto-manifesto de Eudoro Augusto trabalhado mais acima. Esse fragmento metapoético é assinado por Afonso Henriques Neto, que assevera: “deixo bem claro que essas formas mal amarradas são, em todo o seu peso e densidade (em todo caso), minha própria vida (oh a minha própria vida), substância ferrosa, notdiurna” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 10). Os parênteses “(oh minha própria vida)” revelam uma investida irônica da abordagem biográfica, como se o poeta caçoasse de sua própria pretensão de *refletir* a vida em sua produção poética. Esse aspecto é complexificado, ainda, pelas referências ao papel Kraft, utilizado na feitura de *O misterioso ladrão de Tenerife* – “ter: de dissolvê-los, mas gravá-los em papel kraft e espalhá-los sobre a memória do mundo” – e a Brasília, onde moravam os poetas durante a fatura do livro – “brasilía é incrível: a especial atmosfera: esfera” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 10).

Num trecho logo abaixo, a irmandade preconizada com o leitor retorce ainda mais a tensão entre poesia e vida, pois o que se vê é um poeta que se dirige ao público assumindo uma interlocução que não deixa de ressoar Baudelaire na abertura de *As flores do mal*. Vejamos Afonso Henriques: “[...] tenho a considerar que da mesma forma que minhas frases vão se

---

<sup>8</sup> A respeito da “curtição” descrita por Silviano Santiago, leia-se o poema “Poética 3”, de Eudoro Augusto: “o fundo a forma o meio pelo qual o instrumento, o material os níveis (todos sabem) é pura cortição” (AUGUSTO; HENRIQUES NETO, 1997, p. 74).

embecendo de vosso estrangeiro sangue, *irmão* para sempre irreconhecido [...]” (grifo nosso); e, agora, Baudelaire: “— Hipócrita leitor, — meu semelhante, — *meu irmão!*” (grifo nosso). Logo, entre “poeta” e leitor”, intervém um ruído: a voz de outro poeta. E a vida do poeta transfigura-se na vida do poeta *com* outros poetas e outras vozes.

Em suma, o “misterioso ladrão de Tenerife” é exatamente um protagonista ladrão/camaleão que nunca revela de todo sua identidade, o que é potencializado pelo modo como ele é apresentado iconicamente, na foto justaposta ao verso da folha de rosto. Não havendo qualquer legenda ou texto que permita localizá-la, trata-se da captura de um sujeito vestido como um *cowboy* (ou a paródia de um cowboy), cuja gravata lassa e cujo chapéu de abas desalinhadas evoca um marginal e não um dos grandes astros dos clássicos faroestes americanos. A imagem antecede os poemas e ocupa esse lugar liminar privilegiado, atribuído classicamente ao retrato do autor – o qual demarcaria, assim, sua autoridade sobre o texto. A respeito desse retrato de autor, Roger Chartier expõe que ele:

torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu singular [, o que] é frequente no livro impresso do século XVI. Quer a imagem dote o autor (ou o tradutor) dos atributos reais ou simbólicos de sua arte, ou o heroifique à antiga, ou o apresente “ao vivo”, ao natural, sua função é idêntica: constituir a escrita como expressão de uma individualidade que fundamenta a autenticidade da obra (CHARTIER, 1994, p. 53).

Ironicamente, o retrato liminar de *O misterioso ladrão de Tenerife* não pode ser atribuído ao autor empírico da obra (mesmo porque o livro foi escrito a quatro mãos por Eudoro e Afonso Henriques). Novamente, instaura-se um jogo com a “expressão de uma individualidade” que estaria na origem dos poemas – ou deveria estar para vincular-se à tendência dominante da produção poética dos anos 1970. Pelo contrário, temos uma individualidade que se furta a aparecer integralmente. Os nomes dos autores se situam em pé de página e incidem, por isso mesmo, sobre os poemas e o significado que o leitor atribuirá ao “eu” poético. Porém, como vimos ao longo da argumentação, a identidade entre nome de autor, pessoa biográfica e persona poética não é linear no livro. Isso porque *O misterioso ladrão de Tenerife* é o ponto de intercessão de diversas vozes e mitos literários e culturais, “furtados” de uma tradição literária que se colocou, ao longo do tempo, “à margem dos poderosos faróis dos salões oficiais da cultura, irmãos que são do sonho, da aventura, do fogo” (HENRIQUES NETO, 2008, p. 39). “Furto” ou *vol* realizado sob os sornateiros desígnios desse misterioso ladrão, que realiza seu ato tacitamente, rasurando sua identidade e apresentando-se sempre pela metade, sob uma máscara que esconde *ao mesmo tempo* que revela.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo de. Consciência Marginal. *malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 34-36, set./out./nov. 1975.
- AUGUSTO, Eudoro; HENRIQUES NETO, Afonso. *O misterioso ladrão de Tenerife*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. Os bons cães. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010, p. 234-241.
- BAUDELAIRE, Charles. O vinho do trapeiro. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 350-353.
- BOYM, Svetlana. Introduction. In: BOYM, Svetlana. *Death in quotation marks*. Cultural myths of the modern poet. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1991, p. 2-36.
- CAMPOS, Augusto de *et alli*. Plano-piloto para poesia concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 403-405.
- CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Tradução Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 33-65.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GEOFFRION, Karine. *Le poète maudit dans la mire des contemporains: La figure de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud dans les fictions biographiques de D. Blondem G. Goffette et P. Michon*. 2009. 132 p. Maîtrise (Études Littéraires) – Université du Québec à Montréal, Québec, 2009.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999
- HENRIQUES NETO, Afonso. Poesia em tempos superpostos. In: HENRIQUES NETO, Afonso. (Org.). *Fogo alto: Catulo, Villon, Blake, Rimbaud, Huidobro, Ginsberg*. Tradução Afonso Henrique Neto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 7-39.
- KEATS, John. To Richard Woodhouse. 27 october 1818. In: KEATS, John. *Selected letters of John Keats*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, p. 194-196.
- MORRIS, C.B. *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*. La Laguna: Universidad de La Laguna; Instituto de estudios canarios, 1983.
- NOVALIS. *Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux*. Tradução de Armel Guerne. Paris: Gallimard, 2011.
- PIVA, Roberto; DUKE LEE, Wesley. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard; Pluriel, 2010.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 123-138.
- SILVA, Andréa Catrópa. Surrealismo à mineira. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 50, n.1, p. 91-110, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WILLER, Cláudio. Prefácio: Allen Ginsberg, poeta contemporâneo. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 7-72.

Revista **MEMENTO** - ISSN 1807-9717  
Departamento de Letras - UNINCOR  
V. 10, N. 1 (janeiro-junho de 2019)

---

**Artigo recebido em dezembro de 2018.**  
**Artigo aceito em abril de 2019.**