



Dois livros, 201 sonetos:

Ressurreição e Memento mori, de Carlos Newton Júnior

Hildeberto Barbosa Filho*

Nenhum poeta pode ser conhecido sozinho, dizia T. S. Eliot. Carlos Newton Júnior, pernambucano radicado em Recife, não fugiria, portanto, à regra. Sua poesia, distribuída em diversos títulos, ao mesmo tempo que captura os sinais do mundo e os percursos da experiência humana, estabelece, internamente, um permanente diálogo com a tradição, convocando, aqui e ali, a presença de vozes indispensáveis à formulação do cânone literário. Autêntico no seu labor constante com a palavra, assimila e transmuta, em dicção pessoal e única, os legados disponíveis das formas e dos exemplos do que há de melhor e mais genuíno no vasto e variado patrimônio poético do Ocidente.

A tradição, assim, ocupa lugar de destaque no seu contínuo processo de criação; uma tradição que reconhece e respeita, convicto de que o passado estende seus tentáculos estéticos sobre a fatura do presente, muito embora transformado sob o imperativo de novos valores e de novos olhares. Diria que, em Carlos Newton Júnior, o respeito à tradição não elide, no entanto, o desejo de reinventar seus modelos, motes e caminhos.

* Hildeberto Barbosa Filho é professor titular aposentado da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre e doutor pela mesma universidade, também é poeta, cronista, ensaísta e crítico literário.

Nesse sentido, sua poética possui um contexto. Um contexto individual, é óbvio, circunscrito a suas escolhas e procedimentos subjetivos; um contexto social e histórico, cuja demanda principal reside na necessidade de plasmar as vivências particulares numa dimensão universal, e um contexto estético, em que a sua enunciação poética se cristaliza, retomando e renovando o movimento das formas tradicionais.

Falando assim, quero ressaltar, em especial, seus dois livros mais recentes, publicados pela Nova Fronteira: *Ressurreição: 101 sonetos de amor* (2019), e *Memento mori: os sonetos da morte* (2020). O primeiro, com posfácio de Peron Rios; o segundo, com prefácio de Alexei Bueno.

Que poeta brasileiro contemporâneo, tirante talvez o baiano Luís Antonio Cajazeira Ramos e o paulista Glauco Matoso, tem-se valido do soneto como forma privilegiada, e de maneira tão intensa? Claro, os registros expressivos são diferentes, porém, o uso da forma fixa dos quatorze versos, em técnica e modulação recorrentes, como que pressupõe certa afinidade no gosto da composição poemática.

O exemplo de Carlos Newton Júnior me parece bastante elucidativo. Desde sua primeira coletânea, *O homem só e outros poemas* (1993), passando, particularmente, por títulos como *Canudos: poema dos quinhentos* (1999), *De mãos dadas aos caboclos* (2008), até *Ofício de sapateiro* (2011), o soneto, à italiana ou à inglesa, tem presença marcante em sua produção poética.

Agora, num prazo de dois anos, são dois livros. São 201 sonetos, escritos, parece, de um fôlego só e sob o comando de uma inspiração cerrada e contínua que, se deixa ostentar o fluxo natural da componente emotiva no plano dos sentimentos que se antecipam ao gesto criador, e, principalmente, os que decorrem dos intrínsecos

mecanismos textuais, também deixa ostentar, não obstante, o domínio dos instrumentos retóricos, em suas possibilidades mórficas, fônicas, sintáticas e semânticas.

Tanto numa obra como na outra, o poeta exhibe, sobretudo dentro do modelo petrarquiano e na cadência compassada do decassílabo, suas virtualidades técnicas no que concerne às exigências da métrica, da rima e do ritmo, na esteira daqueles que souberam firmar o melhor da tradição, a exemplo, e só para ficar no território da língua portuguesa, de Sá de Miranda, Camões, Antero de Quental, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo, Carlos Pena Filho e Francisco Carvalho, entre tantos outros.

Não vejo em nenhum dos dois livros uma simples coletânea, uma mera reunião de poemas, como de hábito. Ambos, a considerar suas motivações básicas, o amor e a morte, e também a meditar acerca de seus critérios estilísticos e seus dispositivos formais, me parecem típicos *macrotextos*, na perspectiva definida por Maria Corti, citada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria da Literatura*:

O *macrotexto* literário existe, como escreve Maria Corti, quando numa coletânea de textos se manifesta “uma combinatória de elementos temáticos e/ou formais que se actualiza na organização de todos os textos e produz a unidade da colectânea” ou quando nesta se verifica “uma progressão do discurso que faz com que cada texto não possa estar senão no lugar em que se encontra”, tornando-se óbvio que esta segunda condição pressupõe a primeira, mas que esta não implica a segunda. (Aguiar e Silva: 1989, 577).

Dito de outra forma: um conjunto de textos, autônomos e independentes, porém, unidos por elos semânticos e sintáticos que lhes dão unidade e uniformidade suficientes para serem lidos como um texto único, como um poema só. Exemplos, entre outros: *Folhas de relva* (1855), de Walt Whitman; *As flores do mal* (1857), de Baudelaire; *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa; *Eu* (1912), de Augusto dos Anjos; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, e *Oração pelo poema* (1969), de Alberto da Cunha Melo.

O amor, *topos* dos mais antigos e motivo nuclear da percepção lírica, é o objeto único da abordagem poética do primeiro livro. Uma abordagem, diria, plurifocal, se me prendo aos sinais significantes das três epígrafes: a do evangelista João, a de Camões e a de Guimarães Rosa. Ou seja, o espiritual, o amoroso e o mítico e metafísico. Mescladas na clareira aberta dos sonetos, abrem a perspectiva, estas abordagens, de uma lírica amorosa em que a musa/mulher amada se faz elemento seminal do canto, a raiz primordial das ideias, do ritmo e das imagens. E o amor, como no soneto “5”, cristalizado como sagração de seu destino.

O título da obra, na sua força catafórica, isto é, no vigor indicial, aponta para o amor como o antídoto da morte, como o sentido da vida, mesmo com seus derivados de padecimentos e esquivações, na qualidade de vetor essencial ao milagre da linguagem poética. O amor é, sim, ressurreição, e em sendo ressurreição, faz ressurgir o sentimento do amante, que assegura: “Recompus os meus ossos alquebrados” (p. 39), “E vivo como um homem revivido” (p. 45), ou “Terei a ti eterna gratidão/ pois o poeta em mim ressuscitaste” (p. 109).

A dualidade emoção e razão, de sabor camoniano, vai perpassar o corpo dos sonetos, desde o primeiro ao último. E dentro dessa dialética, o eu lírico assumirá múltiplas posições afetivas, como se

cada soneto significasse um registro num insólito diário (vejam-se as datas de cada peça), feito de admiração, zelo, cuidado, espanto, perplexidades, angústia, encantamento e sagração.

“Eis o mistério: a química do amor/ a corroer razão e pensamento” (p. 11), deste modo se inicia o primeiro soneto, já dispondo o traço desestabilizador do sentimento amoroso, frente ao princípio de realidade. Traço que vai ser cultivado na ampla sequência dos textos, não importam os efeitos perigosos de tal empreitada, tal como consta nos versos finais do soneto: “Há anos te procuro, peregrino/ num deserto escaldante e empedernido, / sem temer solidão, e sede, e fome” (p. 11).

A idealização da amada, que remonta à estética romântica, colocando-a num patamar de intensa espiritualidade (“amar-te mais do que amo ao próprio Deus”, p. 89), faz o eu poético retomar, em momento epifânico, a trajetória lírica de um Dante, com quem decerto comunga no valimento do soneto, como podemos conferir no quarteto inicial do exemplo de número 80: “O amor que te consagro é o mesmo amor/ que move o sol e todas as estrelas./ O amor que sopra o vento, enfuna as velas, / e de tudo que vive é o motor” (p. 90).

O cariz hiperbólico desse amante platônico, em certas instâncias, associa a presença da amada aos efeitos cósmicos e teofânicos de raiz bíblica, numa moldura de júbilo e espanto, conforme nos deparamos com o terceto final do soneto “11”: “No meu delírio, invejo até o espelho/ em que repousas teu olhar atento./ Caminhas e se abre o Mar Vermelho” (p. 21). O mito do andrógino é recuperado no soneto “73”, na perspectiva da plenitude amorosa, na fusão harmônica de duas criaturas que se completam, pois, na enunciação do eu lírico, “um deles somos nós, e já me invade/ a alegria do encontro que imagino” (p. 83).

Num certo instante, a amada se transmuta em modelo pictórico dentro do sonho do poeta/amante, que, num soneto curiosíssimo, o “82”, ao mesmo tempo em que louva a beleza plástica da amada, evoca a mestria criadora dos grandes pintores. Cito na íntegra:

Sonhei que os grandes mestres da pintura
te escolheram pra tema de um salão.
Buonarroti fez-te Eva sem Adão.
Jan Vermeer te banhou de luz tão pura

que Rubens quis rever toda a estrutura
do quadro que pintou. E só então
Da Vinci concluiu aquela mão
da Mona Lisa, que inda estava escura.

Van Gogh, que estava louco, melhorou.
Renoir te fez rainha de Paris
e Gala nunca mais Dalí pintou.

Munch pegou O Grito e o apagou.
Picasso te pintou como bem quis
e ao Taiti Gauguin jamais voltou”.

(p. 92)

Um elemento, no entanto, me chama atenção nessa lírica elegíaca e madrigalesca, nesse pequeno tratado acerca do amor, nessa fotografia ideal de uma amada idealizada: por mais que a força do sentimento impulse a expressão do poeta na tela de sua fantasia criadora, seu texto sabe domar e evitar os excessos, excluir as excre-

cências, cortar as adiposidades. O sentimento não se transforma em sentimentalismo, a emoção não cai na afetação.

Tudo isto talvez porque o poeta não abdique, à Eliot, da sistemática vigilância diante das palavras. A reflexão amorosa não elimina a consciência crítica perante o uso da linguagem. Daí, e sobremaneira, nos últimos sonetos, aos variados motivos do amor se mistura o toque metalinguístico. Toque este que, avaliando a natureza do poético, seus artefatos e sua magia, pensa sobretudo o seu limite, o seu fracasso, a sua derrota, no gesto maior de nomear a amada e sua divina luminosidade. Nesse sentido, o soneto “85” me parece paradigmático: “Não sou nenhum famoso cancionista/ se comparado aos bardos mais antigos./ Queria te louvar, mas não consigo/ ir além desses versos passageiros.// [...] Não escrevo melhor porque não posso./ Nem todos têm, no mundo, igual talento/ e a missão que padeço é muito dura.// Aqui emprego todo o meu esforço/ pra cumprir com destreza o meu intento:/ um soneto que esteja à tua altura” (p. 95).

Em *Memento mori*, a persona da morte toma o lugar do amor e vem enunciar o seu discurso em primeira pessoa, numa espécie de monólogo multicolor que oscila, entre outros tons, pelo irônico, o sarcástico, o mórbido, o prosaico, o grotesco e o filosófico. Aqui, a morte funciona como uma espécie de máscara lírica que interpela os seres e lhes científica de sua presença ubíqua e inapelável. Também são diversas as suas representações e são diversos os seus meios de cortar o fio do destino.

Vista como anjo, mulher, onça ou cobra coral, como no primeiro terceto do soneto de abertura, e se socorrendo de instrumentos de toda espécie, a exemplo dos fármacos, do fumo, dos automóveis, do avião, dos vírus, das bactérias, do revólver, das facas e outras

armas brancas, a morte vocifera contra o ser humano, sempre exercitando seus passos e compassos de medonha dançarina. A ela não importa a condição existencial nem social de suas vítimas escolhidas (ver o soneto de número 34); não importam a hora, o lugar nem a circunstância. O soneto “1” deixa bem claro, logo no primeiro quarteto, suas indisfarçáveis intenções, senão vejamos: “Não marco a hora. Eu gosto é da surpresa./ Quando menos esperam, apareço./ Se nem pensam em mim, maior apreço/ eu sinto quando deixo a vela acesa” (Newton Júnior: 2020, 23).

Essa morte que fala, essa morte que se expressa, essa morte que escreve, travestida de poeta, não suporta mesmo a imortalidade, no caso a imortalidade dos artistas, conquanto, num ato de inesperada empatia para com a criação, reconheça a arte como valor que dura e permanece. Leia-se o soneto “39”, um dos mais bem realizados em seus critérios estéticos:

Eu detesto os poetas, os artistas,
os grandes criadores, em geral,
pois a imortalidade, que é um mal,
está no limiar de suas vistas.

Não me refiro a fotos nas revistas,
opiniões, matérias em jornal.
Academia é coisa de boçal,
seus “imortais” são galos já sem cristas.

Meu problema é com o gênio, sua luta
contra a desarmonia que soçobra
no esplendor da Beleza que ele tece.

Com ele nunca sou absoluta:
é que só levo o artista, não a obra
– e nesta a essência dele permanece.

(p. 61)

À semelhança do que ocorre com os sonetos de amor, os últimos sonetos de *Memento mori* também permitem a exploração metalinguística, e a morte traz à tona a tópica discursiva da oferta irônica, exposta ao gosto do leitor. No soneto “45”, ela afirma: “Para escrever poemas com destreza,/ confesso que treinei por muitos anos./ Não quis às belas-letras causar danos,/ mas sim manter a luz da chama acesa” (p. 67), ao que acrescenta no soneto “76”, desfazendo das vozes alheias, com sua arrogância e soberba habituais: “Nenhum poeta soube me louvar,/ por isso assumo, eu mesma, esta missão./ Vai que assim eu destravo o coração/ e canto tudo o que não quis contar” (p. 98).

Alexei Bueno, em arguto e esclarecedor prefácio, rastreando o tema da morte na literatura ocidental, chama atenção para nomes decisivos que elegeram a musa negra como ponto central de suas manifestações líricas. Hélinand de Froidmont, autor de *Os versos da morte* (1194-1197), Alphonsus de Guimaraens, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Augustos dos Anjos e Manuel Bandeira são alguns dos elegíacos a que devo juntar o nome de Carlos Newton Júnior, com esse livro emblemático.

No paralelo ensaiado por Alexei Bueno entre Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, é o primeiro que tem a primazia do tema. Tenho minhas dúvidas! Ambos, me parece, cantam e decantam a morte na maior parte de seus poemas, embora o façam em perspectivas diferentes. Alphonsus, simbolista puro, coloca a morte

numa esfera intangível, abstrata, espiritual, metafísica, inteiramente adequada à visão melancólica dos que se filiaram àquele movimento literário; Augusto, moderno e com acentos expressionistas, como que impõe a morte num plano concreto, material, orgânico, físico, completamente ajustado à tensão estética de sua poesia agônica e dilacerada.

Penso que Carlos Newton Júnior, em *Memento mori*, ocupa um lugar intermediário entre essas duas atitudes. Também como poeta da morte, contribui para ampliar suas camadas semânticas, maturando a percepção lírica diante desse motivo tradicional. Se não a perscruta numa dimensão inefável, evanescente e transcendental, também não a investiga sob protocolos vasculares, químicos e biológicos. A morte, neste poeta pernambucano, me parece mais prosaica, mais afeita aos afazeres do cotidiano, ao incontornável polimento da rotina.

Amor e morte, dois temas permanentes, dois temas que sempre desafiaram os poetas líricos. Carlos Newton Júnior, sem temer o influxo da tradição, os convoca para o centro de sua poética com esses dois títulos memoráveis.

Se a poesia se consuma na formulação do poema, e se o poema, conforme Valéry, é essa estranha hesitação entre som e sentido, esse conjunto de sonetos figura como exemplo modelar. Compactuando com os méritos intrínsecos da forma fixa, dialogando com o melhor de sua tradição, valorizando a herança do passado, mas um passado móvel e sempre presente no tempo literário, Carlos Newton Júnior assina seu nome entre os mais representativos da poesia brasileira contemporânea.

Referências:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina, 1989.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Memento mori: os sonetos da morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ressurreição: 101 sonetos de amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.