

**A NEGAÇÃO DA
RETRADICIONALIZAÇÃO
FRÍVOLA EM BRUNO
TOLENTINO: A MATÉRIA
DO LIDO E MATÉRIA DO
VIVIDO EM A *BALADA DO
CÁRCERE***

*THE DENIAL OF FRIVOLOUS
RETRADITIONALIZATION IN
BRUNO TOLENTINO'S POETRY:
THE MEMORY OF THE READ
AND THE MEMORY OF THE
LIVED IN THE BALLAD OF
THE PRISON*

**Nívia Maria Santos Silva
(UFBA)¹**

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, UFBA, CEP: 40.170-115, Salvador, Bahia, Brasil. niviamvasconcellos@hotmail.com

RESUMO: Neste artigo, a partir da análise do livro *A balada do cárcere*, avaliamos que a forma de interlocução realizada por Bruno Tolentino com a tradição não condiz com a prática da chamada *retradicionização frívola*. Esta avaliação parte do pressuposto de que a mobilização do passado cultural e literário na obra tolentiana não se reduz ao gosto provinciano pelo artesanato do verso nem à irrefletida incorporação do cânone. Partindo dessa perspectiva, entendemos que Bruno Tolentino, para além de ser um poeta de linhas conservadoras, apresenta peculiaridades ao se comunicar com a tradição de forma crítica através de um projeto poético próprio que concilia literatura e experiência, entrecruzando a *memória do lido* e a *memória do vivido*. Para tanto, dialogamos com os artigos “A retradicionização frívola, o caso da poesia” (2015) e “Situação de Sítio” (2008), de Iumna Simon, e “Poesia e memória” (2000), de Paulo Henriques Britto.

PALAVRAS-CHAVE: Bruno Tolentino; Poesia; Tradição; Contemporaneidade; *A balada do cárcere*.

RESUMO: In this paper, from the book’s analysis *The Ballad of the Prison*, we assess that the way of dialogue conducted by Bruno Tolentino with tradition is not consistent with the practice of called *frivolous retraditionalisation*. This evaluation presupposes that the mobilization of cultural and literary past in Tolentino’s work is not limited to *provincial taste by the craftwork of verse or the unthinking incorporation of the canon*. From this perspective, we understand that Bruno Tolentino, in addition to being a poet of conservative lines, has peculiarities to communicate with tradition critically through a particular poetic project that combines literature and experience, criss-crossing the *memory of the read* and the *memory of the lived*. For this, we dialogued with Articles “The frivolous retraditionalisation, the case of poetry” (2015) and “Situation of siege” (2008), by Iumna Simon, and “Poetry and memory” (2000), by Paulo Henriques Britto.

KEYWORDS: Bruno Tolentino; Poetry; Tradition; Contemporaneity; *The Ballad of the Prison*.

Introdução

Nos artigos “Situação de Sítio” (2008) e “A retraditionalização frívola, o caso da poesia” (2015), a professora Iumna Simon defende a ideia de que o fenômeno da retraditionalização está ainda em curso na poesia contemporânea. Essa retraditionalização proposta por Simon, no entanto, é tratada pejorativamente como frívola e estaria ancorada em alguns critérios, entre os quais: (1) a falta de formulação de um projeto poético, (2) a ausência de discurso crítico e (3) a existência de um complexo de inferioridade.

Diante disso, propusemos-nos a investigar se o uso da tradição na poesia de Bruno Tolentino o situaria nessa ideia de retraditionalização defendida por Iumna Simon. Percebemos, no entanto, que a retraditionalização frívola só é concebível partindo de uma perspectiva concretista. Para ela, o Concretismo “alimentou durante décadas a chama do vanguardismo e sempre assumiu ‘a tradição da ruptura’” (2015, p. 217). Como assinala Marcos Siscar “A ideia de *retorno* [do verso] pressupõe como verdadeira e fundante a afirmação central dos manifestos concretistas, que ‘dava por encerrado o ciclo histórico do verso’” (2008, p. 210, grifo do autor).

O paideuma concretista, que inclui Homero, Dante, Mallarmé, Pound, Cummings, etc. estabelece uma interlocução com a tradição válida, uma vez que justificada pelo discurso de que faria parte do papel de “renovar a tradição e definir autores e obras do passado que anteciparam e inspiraram” (SIMON, 2015, p. 217). Esse retorno da tradição, chamado de transnacional, formado também por poetas brasileiros, como Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, não seria irrefletido ou frívolo, uma vez que esses predecessores foram retomados como herança a fim de formar uma linha evolutiva. O uso da tradição nesse projeto concretista seria, então, o da “tradição viva”, por isso aceita, dentro de um programa poético de renovação.

A questão, entretanto, é que essa *linha evolutiva* da tradição desemboca, justamente, nos poetas concretistas, fazendo com que o uso da tradição, fora dos preceitos de sua teoria, pelos poetas que os sucederam, caísse na armadilha do anacrônico, fundamentando proposições negativas, como essa ideia de “retradicionalização frívola” (SIMON, 2015, p. 212). É como se o concretismo tivesse esvaziado as possibilidades de renovação da tradição e sua utilização estivesse fadada à “submissão ao cânone, entendida como uma identificação subalterna a tendências e movimentos do passado” (SIMON, 2015, p. 215). Em outras palavras, a análise de Iumna Simon é oportuna se os desígnios do Concretismo forem considerados faróis da análise da poesia contemporânea.

Neste artigo, a partir da análise do livro *A balada do cárcere*, estudaremos a forma de interlocução realizada por Bruno Tolentino com a tradição. Mesmo fora da cartilha concretista, a mobilização do passado cultural e literário na obra tolentiana não se reduz ao “gosto provinciano pelo artesanato do verso” (SIMON, 2008, p. 133) nem à irrefletida incorporação do cânone. Partindo dessa perspectiva, entendemos que Bruno Tolentino, para além de ser um poeta de linhas conservadoras, apresenta peculiaridades ao se comunicar com a tradição de forma crítica através de um projeto poético próprio que concilia literatura e experiência, entrecruzando a “memória do lido” e a “memória do vivido” (BRITTO, 2000, p. 126), o que doa nuances à chamada retradicionalização e nega seu caráter frívolo.

2. A balada de Bruno Tolentino

Balada é uma composição lírica tradicional, que apresenta gênero misto por reunir elementos de poesia dramática, lírica e narrativa. Apesar de cultivada enquanto forma fixa pela poesia francesa no século XV, ela foi, na maioria das vezes, caracterizada pela espontaneidade e pela liberdade formal, como pode ser

encontrado em vários poetas românticos, como Schiller e a sua balada “A luva”. No Brasil, as baladas foram revisitadas algumas vezes por poetas modernistas, que classificaram como baladas poemas seus sem obediência à forma fixa, que mantinham, contudo, a musicalidade e narratividade, presentes nas primeiras das baladas. Podemos destacar “Balada das dez bailarinas do cassino”, do livro *Retrato Natural*, de Cecília Meireles (2001, p. 106-107); “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, do livro *Ritmo Dissoluto*, de Manuel Bandeira (2003, p. 22-23), ou “Balada do amor através das idades”, do livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 32-33).

Dividida em três partes, *A balada do cárcere* de Tolentino é bastante *sui generis*. Apesar de nitidamente ser entrecortada pela tradição cultural e literária, percebemos uma ausência do que se convencionou chamar de balada. São poemas narrativos e bastante musicais, mas apresentados por meio de outras formas poéticas, entre as quais o sonetinho e a terza rima. Inclusive, a forma fixa privilegiada no livro em questão é o soneto, o qual tradicionalmente não se confunde com a balada, uma vez que, mesmo tendo a musicalidade como característica compartilhada, cada uma dessas formas líricas mantém suas especificidades. Como já nos mostrou Vinicius de Moraes (2009) em seu livro *Poemas sonetos e baladas*, no qual, entre diversos sonetos, entre os quais o célebre “Soneto de separação”, escreveu baladas como a “Balada das meninas de bicicleta” e “Balada da praia do Vidigal”, deixando explícitas a maior espontaneidade, a duração e a variação permitidas pela balada em contraste com a maior rigidez e a síntese do soneto, que, à revelia de diversas experimentações pelas quais já passou, continua se constituindo de premissas que conduzem a uma conclusão. Em outras palavras, o que o soneto se esforça para condensar, a balada permitir estender.

Em *A balada do cárcere* de Tolentino, essa separação não se dá. É como se os poemas, entre os quais os sonetos, fossem estrofes de uma grande balada, *A balada do cárcere*, assim no singular. Quer dizer, o livro não é um livro de baladas, ele é a própria balada. Tolentino

não segue paradigmas do gênero, e o que fica mesmo da tradição das baladas é a narratividade e a musicalidade comunicada, às vezes, pela singeleza de versos na popular redondilha maior, como em “Um prelúdio”, que é um sonetinho, por vezes, diferentemente do que se encontra nas baladas, pelo requinte de versos no clássico decassílabo, como em “A vida toda de costas”, que é formado por dez sonetos.

Essa mistura entre o aprumo e a simplicidade é notada também na linguagem que apresenta, como já avaliou Alcir Pécora no prefácio de *As horas de Katharina*, “aspecto misterioso, cultíssimo e, ao mesmo tempo, quase canhestro, senão simplório” (2010, p. 16). Alerta semelhante fez Marcos Siscar ao escrever acerca do livro *Imitação do amanhecer*: “O que realmente chama atenção no livro é a presença [...] do prosaico e do decrépito contracenando de modo discrepante com a recuperação do sublime tradicional” (2016, p. 96). Como um traço de estilo de Tolentino, ele perpassa toda a sua obra, fazendo-se presente também em *A balada*. Temos no poema “*Il sospirato*”, por exemplo, a citação de uma marcha carnavalesca “Como à camélia que caiu do galho,” (1996a, p. 78) e no poema “As enamoradas”, um ditado popular “e acabou foi com tudo o que era doce” (1996a, p. 93).

Outro aspecto formal que salta aos olhos em *A balada do cárcere* é o tratamento que Tolentino dá aos versos. Wagner Schardeck (2016) lembra-nos que Tolentino “[...] deixa sua marca no uso constante do encadeamento (*enjambement*) e de rimas toantes.”. Claro que o uso de *enjambement* não é uma invenção de Tolentino; o que chama atenção no caso dele é a abundância e a maneira com a qual esse recurso se encontra em sua poesia. O cavalgamento é uma desobediência ao rigor do alinhamento do verso, gerando um descompasso entre o fim do verso e o fim do sentido do verso e de sua completude sintática, como se o verso se prolongasse sobre o outro. Nas obras de Tolentino, essa continuação sintática e semântica de um verso no próximo verso gera um transbordamento que, muitas vezes, perpassa estrofes, gerando um quê de prosaico e de

irregularidade muito próximo dos versos livres, nos quais esse expediente se tornou habitual. Os poemas de Tolentino, entretanto, predominantemente, não são livres, são sim cortados pela marcação métrica e pelos esquemas rimáticos, que acabam por impor pausas e determinar um ritmo de leitura, que tornam o uso demasiado do encadeamento menos asfixiante e bastante próprio. Numa primeira leitura, o poema de Tolentino pode levar o leitor a *tropeçar* nos versos, é como se o poeta estivesse propondo outro andamento, uma nova cadência, uma mudança rítmica na maneira de ler os versos com a qual o leitor, só com a releitura, pode se acostumar. Observemos²:

Mas quem sabe...

“Mas quem sabe a Medusa
era ela mesma estátua
e num olhar sem uso
que não morre nem mata,

pedra, estalactite
de gruta de deserto,
o que foste e o que viste
era tudo reflexo...?” (TOLENTINO, 1996a, p. 82)³

Nessas quadras, encontramos o *enjambement* encadeado, dentro de uma mesma estrofe, entre o primeiro e o segundo, o segundo e o terceiro, o terceiro e o quarto versos, assim como o *enjambement* estrófico, a continuação do último verso da primeira estrofe, no primeiro verso da segunda estrofe. Ainda que essa quadra apresente metro reduzido, por meio de versos hexassílabos, ela passa a impressão de extensão, pois o *enjambement* protela a pausa, só alcançada pelo sinal de pontuação, e o poema todo é um só período sintático. Assim, a brevidade da quadra contrasta com o prolongamento dos versos. Nessa mesma quadra, Tolentino novamente dispensa as convenções e, em vez de produzir versos pentassílabos ou septassílabos, como costumam ser as quadrinhas,

mesmo as modernas como as de Fernando Pessoa, opta por um meio termo. Saltam aos olhos ainda as rimas toantes: “MedUsa/Usó”, “estÁtua/mAta”, “estalactIte/vIste”, “desErto/reflExo”. Rimas imperfeitas para uma quadra imperfeita como a própria Medusa retratada, com um “olhar sem uso/que não morre nem mata,” e o assunto metafísico de que trata o poema por meio da figura mitológica em tensão com a simplicidade da forma fixa escolhida.

Não seriam esses indícios de que a poética de Tolentino não se encaixaria nem na ideia da volta ao verso “por inércia” (DOLHNIKOFF, 2006), nem na simples incorporação da tradição, marca da chamada “retradicionalização” (SIMON, 2008, p. 133)? Nesse livro, de forma particular, Tolentino deixa perceber seu interesse especial pela tradição, mas não para seguir passivamente um modelo. O poeta mais parece tentar criar novos modelos: não deseja superar a tradição, nem resgatá-la, deseja ser parte dela. Quando Érico Nogueira afirma na apresentação da edição comentada de *A balada do cárcere* que “Tolentino recolocou a tendência classicizante na ordem do dia” (2014, p. 102), o classicizante aparece justamente no sentido de apresentar em seu programa poético uma pretensão de ser modelo para os demais⁴.

A “retradicionalização bastante frívola” (2008, p. 134) da qual nos fala Iumna Simon, se daria na retomada do passado literário, tirando dele proveito acriticamente. Sem abertura para o debate estético ou para a vida, seria uma literatura na qual restaria apenas “a recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade” (SIMON, 2008, p. 134). Precipitadamente, poderíamos situar a obra de Tolentino dentro dessa retradicionalização, mas, numa observação mais atenta, tal classificação se mostra generalizadora e imprecisa, pois a poesia tolentiana não se fecha numa sucessão de referências nem num hermetismo estetizante. Além da experimentação formal, como observamos acima de forma ligeira, a poesia tolentiana traz, ao lado

da patente intertextualidade com a tradição, marcas da matéria vivida, além de promover um discurso crítico em prol de um projeto poético particular, como veremos a seguir.

2.1. Matéria lida, matéria vivida

No artigo “Poesia e memória”, Paulo Henriques Brito nos diz que não só o tempo da memória épica já passou, por não haver mais a necessidade de uma narrativa formadora de uma coletividade, mas também o da memória lírica, por sua natureza individual num tempo em que “o próprio conceito de sujeito individual é apontado como um anacronismo” (2000, p. 126). No lugar de ambas, ele situa o surgimento de uma poesia pós-lírica, na qual a matéria do lido substituiria a matéria do vivido. Para ele, Eliot e Pound seriam modelos disso uma vez que elaboram “seus eus líricos em oposição ao estado de coisas do mundo em que vivem, recorrendo para isso a um mosaico de citações e alusões a obras por ele[s] lidas” (2000, p. 126). Essa poesia, chamada de “pós-lírica”, seria, então, aquela na qual “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos” (2000, p. 127). Em vez da rememoração da infância, sacralizando-a em obra, como ocorre em Willian Wordsworth⁵, a inclusão de leituras, canonizando-as por meio de sua incorporação nos poemas, como acontece em Erza Pound, exemplifica Britto (2000, p. 127).

Dessa forma, Britto estabelece dois momentos, um com a predominância da matéria do vivido, outro com a hegemonia da matéria do lido. A menção a uma “encruzilhada de textos”, de que o poeta e crítico nos fala, remeteu-nos, de forma imediata, ao caráter intertextual presente, explícita e implicitamente, na obra de Bruno Tolentino, sobretudo por causa do abundante uso que realiza de referências da tradição cultural. Essa característica, no entanto, não aparece como uma forma frívola de retraditionalização, e sim como uma prática que revela muito de sua experiência de leitura⁶ e de sua

apropriação da tradição literária e artística em geral como fundamento de seu projeto poético. A questão não é a aplicação do “mosaico de citações e alusões”, mas a forma como esse uso é realizado. Observemos este trecho do poema “O espectro da rosa”:

“E ali deixei-me estar, como aquele horror
Esganado em meu colo, quente ainda...
Mal sentia o remorso que há no amor

traído pelo amante quanto, finda
a embriaguez, o mal sobe à garganta
e Otelo põe a bela na berlinda:

Iago ri, Desdêmona se espanta
e um lenço faz o resto... É sempre assim
que o ser desperta, que o poeta canta,

que a paixão desvairada chega ao fim. [...]”⁷ (1996a, p. 61).

Quer pela forma, apresentando o encadeamento sonoro próprio do esquema rimático (ABA, BCB, CDC etc.) e estrófico da terza rima, a qual nos remete a seu criador Dante Alighieri e a seu *A Divina Comédia*, quer pelo seu conteúdo, a temática do amador que mata a amada, remetendo à peça *Otelo* e às principais personagens shakespearianas dessa tragédia (no caso, Desdêmona, Iago, Otelo), o poema⁸ em destaque tem a matéria do lido como “um dos elementos a serem considerados como matéria de criação” (CAMARGO, 2008, p. 99).

Mesmo diante de apenas 3 dos 48 tercetos desse poema, podemos perceber como a composição desse trecho nos transporta às fontes de referência, através de elementos fornecidos pelo próprio texto (sua estrutura e o que nela está contido). Isso ocorre porque, por meio das relações intertextuais nele incorporadas, o poema é o mediador do contato do leitor com a experiência de leitura do poeta, acionada no ato da composição, e não apenas deixa rastros do lido,

como também colabora com uma imagem de autor (moderno, conservador, vanguardista, etc.), além de manifestar influências sofridas da mesma forma que pode passar a exercer novas influências. Claro que, por mais expressas que estejam, perceber e compreender as relações intertextuais aí estabelecidas sempre dependerá da capacidade de inferência do leitor, condicionada a suas leituras, seus conhecimentos prévios e a sua competência leitora, o que exige dele um repertório cultural, num movimento simultâneo de estimular a memória e formar novas memórias, de perceber a experiência de leitura do outro e adquirir uma nova experiência de leitura.

Não só em *A balada*, mas nos demais livros de Tolentino o expediente da intertextualidade aparece, algumas vezes, até de forma excessiva, formando uma espécie de “obra para iniciados”, chamada por Britto de “plateia selecionada” (2000, p. 130), que, ao reconhecer obra e autores referenciados, “goza do prazer narcísico de sentir-se pertencente a uma comunidade exclusiva” (2000, p. 130). E não só o poema supracitado, mas todo o livro recorre continuamente ao mesmo procedimento intertextual, a começar pelo seu título: *A balada do cárcere*. Mais ainda, o célebre *A balada do cárcere de Reading* de Oscar Wilde não é apenas mencionado pela intitulação quase homônima do livro de Tolentino ou pela história do amante que mata a amada, como também é evocado em seus versos, como no poema “A teia”, no qual são apresentados o nome do poeta irlandês e uma paráfrase dos versos finais de sua balada: “Matara por covardia/e amor, evidentemente;/ Oscar Wilde dizia/que o bravo escolhia sempre/o punhal, mas o covarde /desferia o último golpe/tão melífluo quanto a tarde/derramando seu xarope [...]” (1996a, p. 39).

Como nesse exemplo, *A balada do cárcere* de Tolentino é, realmente, recheada de citações, paráfrases, referências diretas e indiretas, traduções, epígrafes, apropriações. Há intertextualidade com elementos da mitologia grega, como: o minotauro (“No labirinto”), a medusa (“O espírito da letra”), Zeus (“O cisne”); com poetas e compositores, como T. S. Eliot (“Um prelúdio”), Camões (“A rolha”), Gérard de Nerval (“O mal entendido”), Giuseppe Verdi

(“A teia”), Fernando Pessoa (“Eros a Psiquê”), Dante (“Instabilidade”), Virgílio (“As enamoradas”), Strauss (“Ariadne em Naxos”), Baudelaire (“A vida toda de costas”); com a filosofia, como o mito da caverna (“A queda”); com personagens bíblicos, como Lot e Deus (“A vida toda de costas”), etc.

O comum entre todos os elementos referenciados está no fato de que fazem parte de uma tradição literária e/ou cultural. Tolentino, no entanto, não reedita movimentos, a tradição em sua obra aparece de forma plural, ou seja, ele não elege uma tradição, mas evoca tradições de épocas e locais diferentes. Dessa forma, a tradição aparece como uma prática, como uma transmissão, não como uma norma ou padrão, mas, sobretudo, aparece como uma maneira de apresentar o poeta enquanto leitor, de formar sua imagem de poeta dentro da tradição e mostrar o percurso escolhido por ele para construção de seu programa poético. Seguir as marcas de leituras de Tolentino é percorrer muito da produção artística do Ocidente e adentrar o seu paideuma pessoal, como o qual dialoga e revisa.

Cabe destacar ainda uma autorreferencialidade muito típica do comportamento de Tolentino, já que o poeta se coloca no mesmo patamar daqueles a quem referencia. Assim, o uso da tradição não vem como consequência de “complexos de inferioridade” (SIMON, 2015, p. 214), mas como forma de comparativamente confirmar suas habilidades literárias e colocá-lo ombro a ombro com aqueles a quem convoca. Esse referir-se a si mesmo acontece não só por meio de versos recorrentes em outros poemas seus (“O numeropata”), como também por meio da reprodução de poemas inteiros já publicados em outros de seus livros (“Epitalâmio”). O livro mais sintomático dessa encruzilhada de textos autorreferenciais é *O mundo como ideia*, no qual poemas diversos são republicados.

A obra de Tolentino, no entanto, não se fecha num “jogo de referências literárias” (SIMON, 2008, p. 134), como se os poemas se debruçassem apenas sobre outros poemas (ou músicas, ou pinturas), eles se abrem também para a relação com a própria

biografia de Tolentino e suas reminiscências extraliterárias. Existe nele um sujeito lírico carregado de traços biográficos do sujeito empírico. Ou seja, é como se Tolentino se situasse num terceiro momento, no qual em vez da hegemonia do vivido ou do lido, houvesse a coexistência de ambos, participando de forma sincrônica da composição poética.

Assim como Wilde, Tolentino foi preso¹⁰ em Londres e escreveu o livro *A balada do cárcere* a partir de sua experiência de prisão, por exemplo. Inclusive, “O espectro da rosa”, não apenas faz uma menção à peça “Otelo”, mas simultaneamente alude a uma vivência do poeta enquanto prisioneiro. A história do homem que mata sua amada e sofre com a angústia dessa morte é a história de Nick, suposto companheiro de prisão de Tolentino que “Aos 20 anos matara a mulher. Estrangulou-a por ciúmes e pegou prisão perpétua” (STUDART, 2016). A própria história de separação dele com Márcia Martins de Brito é uma referência de fundo, como atesta numa entrevista ao Globo, em 1996: “Dou voz a um preso, Nick, que matou a mulher. Através dele, falo da cadeia e da experiência com minha própria mulher, de quem tinha me separado um pouco antes.” (TOLENTINO, 1996b, p. 6).

Assim, diferentemente do que Britto aponta em Eliot e Pound, Tolentino não substitui o vivido pelo lido, mas os aglutina. Proceder encontrado com constância no conjunto da obra tolentiana. Marcos Siscar observa, por exemplo, que a Alexandria, a cidade exílio do livro *Imitação do amanhecer* de Bruno Tolentino, além de se vincular com “a biografia pregressa do poeta, [...] é uma figura clássica da tradição poética” (2016, p. 95). Assim, seus poemas apontam para sua experiência de leitura, mas também para si mesmo, sua experiência de vida e suas demais obras¹¹, aproximando a matéria vivida da matéria lida. Mesclando a afirmação de Whitman e Pound¹², o emblema de Tolentino seria: quem toca este livro toca o homem (suas vivências) e a sua biblioteca (suas leituras), não um ou o outro. Quer dizer, em Tolentino, a troca da vida vivida pelas leituras feitas não é completa, pois não há o apagamento da individualidade, há

sim a negação da despersonalização, pois ela se substancia tanto na reminiscência do que se viveu, como se ancora em sua correspondência com a herança literária, adquirida por meio de sua experiência de leitura. Ambas ressoam em sua obra.

A balada do cárcere não se resume a uma releitura intertextual da tradição. Nesse livro, existe não apenas uma escrita sobre leituras, mas também a expressão de uma subjetividade que permeia os poemas, fazendo deles uma encruzilhada de textos e vivências. Como disse Érico Nogueira, “Sabendo das vicissitudes reais que lhe afligiram [Tolentino], fica difícil não ler esta *Balada* como testemunho (ficcional) de uma vivência concreta [...]” (2016, p. 25). Vejamos este poema:

UM PRELÚDIO

Amadureci aos poucos,
cresci muito devagar
como os álamos e os loucos
e acabei indo morar

na Casa dos Homens Ocos,
um charco pardo ao luar
entre o tempo morto, os roucos
rugidos do vento e o mar.

Lá se vive sem querer;
lá ouvi uma elegia;
dou-a aqui tal qual ouvi-a

ao cair do entardecer
sobre a charneca vazia,
os pântanos que há no ser (1996a, p. 27).

Na teoria da música, o prelúdio é uma espécie de preparação antes de se começar a cantar ou a tocar ou um gênero musical que introduz outras obras musicais. Na música clássica, Chopin escreveu

vários prelúdios¹³, que seriam nesse caso peças curtas para piano, não necessariamente fáceis. Em *A balada*, o poema “Um prelúdio” exerce justamente a função de ser o que prepara o leitor para o que virá ao mesmo tempo em que introduz os demais poemas. Podemos dizer também que, como os prelúdios de Chopin, esse poema de Tolentino é uma peça musical curta, uma vez que o poeta opta pelo sonetinho, forma que apresenta metro reduzido e musicalidade marcante. Por outro lado, seu ritmo aproxima mais a fala do eu-lírico/narrador do metro popular, por remeter ao ritmo das trovas com a métrica septassílaba da redondilha maior. Sua narração permeada de descritividade vai criando uma atmosfera por meio da qual somos apresentados ao ambiente (“tempo morto”, “rouco rugido”, “charneca vazia”, “charco pardo”), que vai desenhando a prisão (“Lá se vive sem querer;”) e preparando o leitor para a história que virá, da qual o narrador não se furta de também participar (“Amadureci aos poucos”), não como aquele que viu, mas como aquele que ouviu dizer (“dou-a aqui tal qual ouvi-a”).

Nesse sonetinho, ainda podemos notar outra intertextualidade apontando para a matéria do lido e a matéria do vivido simultaneamente. No primeiro verso, a segunda estrofe “na Casa dos homens ocos” realiza uma referência ao poema de T. S. Eliot¹⁴, intitulado “The Hollow Men”, no qual lê-se: “We are the hollow men/We are the stuffed men/Learning together” (ELIOT, 2004, p. 176)¹⁵. Em “Um prelúdio”, “a Casa dos homens ocos” seria a prisão, mais especificamente a prisão de Dartmoor¹⁶, local onde Tolentino cumpriu parte de sua pena ao ser condenado por formação de quadrilha e tráfico de drogas; “os homens ocos” seriam os prisioneiros, “homens empalhados”, isto é, homens esvaziados do que eram, impedidos de exercer sua individualidade, como Nick que: “Já fora a figura esguia/de um rapagão de ombros largos,/ segundo a fotografia/que alguém me havia mostrado//ali só achei os restos/de um totem recurso e alto,/com silêncio em torno aos gestos/e o seco olhar do sicário.” (TOLENTINO, 1996a, p. 31). É através do olhar do narrador que conhecemos Nick e, embora o

narrador também esteja na mesma prisão e compartilhando as mesmas limitações, projeta-se como aquele que objetivamente observa/ouve o outro. É um prisioneiro, mas, numa posição privilegiada, apresenta-se como o “artista” (1996a, p. 32) a quem Nick tinha curiosidade de conhecer.

O NUMEROPATA

[...]

A vida havia sido
as névoas de um pesadelo
recuava a meu pedido
desanuviava o espelho

da *linguagem*, ou redimia-o,
de modo que, lentamente,
à medida que eu o ouvia
uma elegia ia sendo

tecida à força de imagens
rápidas, à flor de ritmos
doloridos e selvagens:
dias idos e vividos.

[...] (1996a, p. 33, grifos nossos).

Para o apresentador da edição comentada, “o Numeropata [...] é antes de tudo e por tudo um *alter ego* do narrador” (NOGUEIRA, 2016, p. 25). Para nós, mais que isso, esse narrador é um *alter ego* do próprio poeta, o qual deixa suas marcas autobiográficas na constituição do sujeito poético. Em “Um prelúdio”, nas quadras de “O Numeropata”, como nas acima transcritas, e nos poemas que constituem a primeira e a última parte do livro, o eu-lírico, ao narrar sobre Nick, desenha transversalmente o poeta/narrador como alguém de influência e autoridade (“recuava a meu pedido”), que não apenas narra a história, mas é dotado de meios suficientes (a linguagem poética/lírica) para tratar da complexidade da condição

humana, o que é coerente com o discurso de Tolentino em defesa da supremacia da poesia, uma arte capaz de traduzir o paradoxo humano e conduzir ao processo de autoconhecimento.

Em “O narrador confessa ter a simbiose de almas” (1996a, p. 57), a ligação do narrador com o personagem narrado é confirmada. Denunciando sua relação de proximidade e cuidado com Nick, a quem chama de “meu Numeropata” (1996a, p. 57), o narrador, na segunda parte do livro, “Os delírios da cela”, de onde foi retirado o trecho de “O espectro da rosa”, usa o recurso das aspas para dar a ilusão do discurso direto, como se o narrador passasse a voz para o Numeropata (o Minotauro, Nick) e se tornasse seu ouvinte. Nos 30 poemas, preferencialmente sonetos, em que “Fala o Minotauro” (1996a, p. 55) há uma diferença de dicção entre as demais partes¹⁷ – mais racional e descritiva na primeira e última, mais expressiva e patética na segunda –, por mais que seja ainda o poeta/narrador aquele que mimetiza a voz, ela apresenta outra forma de poetizar: mais lírica, menos descritiva, mais pessoal e, sobretudo, independente. Como faz em *As horas de Katharina*, ao dar uma voz e biografia para a freira Katharina que escreve, através do poeta, seu livro de horas.

Tolentino diz que Nick era “uma alma incapaz de traduzir seu tormento em diálogo” (TOLENTINO, 2016b) e só a poesia permitiu-lhe “nela entrar e dela extrair [...] mais que um poema, uma metamorfose” (TOLENTINO, 2016b). O poema ao qual Tolentino se refere (“uma elegia ia sendo tecida”) é o próprio *A balada do cárcere*¹⁸; a metamorfose diz respeito à transformação mesma que a apreensão da linguagem (“desanuviava o espelho/da linguagem”) é capaz de realizar no homem, no caso de Nick: ele, de homem desumanizado em número (“212”), depois de ser alfabetizado e de ter contato com a poesia, tornou-se psicólogo (redenção), ou seja, uma espécie de conversão de um assassino inarticulado em um especialista em comportamento humano, em autoconhecimento, aquele que auxilia o outro a superar seus problemas. Essa transformação foi alcançada por meio da

linguagem, e essa linguagem foi adquirida por meio do poeta e sua oficina literária¹⁹. Logo, o livro não apenas realiza um percurso histórico pela cultura do ocidente, mas também conta a história da angústia e transformação de Nick, a história de outro prisioneiro que sendo poeta: “Ja abrindo portas da sensibilidade àquela gente rude.” (TOLENTINO, 2016b) e, sobretudo, é uma defesa das potencialidades da poesia.

Essas dimensões atravessadas (a da tradição, a do homem, a do poeta e a da própria poesia) fazem de *A balada do cárcere* uma homenagem à linguagem poética, sem perder de vista a experimentação estética e a experiência individual, observada, vivida e também, claro, ficcionalizada. A “condição humana – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade” (BRITTO, 2000, p. 130) – está lá, garantida por Nick e seus “delírios da cela”, como estão lá também sua proposta léxica e sintática e o repertório de memória individual de Tolentino e sua dupla experiência de banimento: o exílio e a prisão.

2.2. O discurso crítico

Outra questão que cabe na análise de *A balada do cárcere* é o discurso crítico que ele manifesta. Quando nos referimos aos livros de Tolentino, não podemos nos restringir apenas aos poemas. Em seus livros, os prefácios e os posfácios não se limitam a apresentar ou comentar a obra, mas a aliam a determinadas posturas estético-literárias das quais os poemas pretendem ser a prática. São eles espécies de manifestos, tomadas de posição, que colocam a poesia e a literatura como tema. Em *A balada do cárcere*, o procedimento não é diferente. Seu prefácio “Da Quod Jubes, Domine”, além de apresentar o “*number-maniac*” que inspirou sua criação ficcional, encarrega-se de explanar sobre “a distância expressiva entre o texto de um poema e as palavras de uma canção” (TOLENTINO, 1996a, p. 9), afirmando-se contrário, por exemplo, à poética de muitos de

seus contemporâneos, como lembra José Miguel Wisnik (2009, p. 217), Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Waly Salomão, Paulo Leminski [...].

Há sempre nas obras de Tolentino uma reflexão sobre o fazer poético, que pode gerar concordâncias ou discordâncias, mas que está lá posta, disponível à investigação e tem o mérito de poder incitar o debate literário. Os textos que integram o posfácio de *A balada* reafirmam a diferença entre poesia e letra de música, com o argumento de que “letra não é texto, é subtexto, até porque é esta a sua função” (TOLENTINO, 1996a, p. 123), ou seja, a letra é feita para a canção, enquanto a poesia é autônoma. Nesse mesmo texto, Tolentino não se furta de, explicitamente, culpar os irmãos Campos por essa mistura entre letra e poesia em terras brasileiras, o que, de acordo com Tolentino, seria uma cópia da ideia do crítico inglês Frank Kermode que nos anos 1960 tratou o letrismo dos Beatles como sendo poesia.

No texto que encerra o livro, “As joias e as cartas de amor”, tenta reforçar ainda mais essa diferença entre letra e poema, apontando a efemeridade daquela (equivalente às cartas de amor) em contraposição à atemporalidade deste (equivalente às joias). Nele, argumenta que a grande diferença entre um e o outro está na autossuficiência, não na fatura estética culta ou não. O problema para ele “está na natureza da linguagem, quando ‘utilizada’ como mero esteio, ou ‘recheio’, de uma forma artística alheia ao discurso verbal.” (TOLENTINO, 1996a, p. 127) mesmo que seja o libreto de uma ópera. Para o poeta, Vinicius de Moraes é um exemplo de grande poeta e de um grande letrista, um modelo de como se podem fazer bem as duas coisas sem misturá-las.

Existe uma mudança de tom em cada um desses textos críticos de *A balada*. Enquanto o prefácio é mais formal e extenso, o “DJ & Déjà vu” é um texto rápido bem direto e o “As joias e as cartas de

amor” aparece como uma entrevista, com uma linguagem mais clara e com as ideias melhor explicadas e exemplificadas. Inclusive, este último apresenta algo de intrigante, pois a entrevista realizada é dissimulada pelo próprio Toletino. Ele não só realiza as próprias perguntas como criou o texto que apresenta a ele mesmo, ficcionalizando inclusive o local da entrevista, assim como a jornalista que supostamente o entrevistou e, em terceira pessoa, vai se referindo a si mesmo. Essas estratégias vão mostrando que, por mais que seu ponto de vista possa ser contestável, sua postura não é resultado de uma conduta irrefletida, mas de um projeto poético pensado, ao qual sua obra poética e crítica faz coro. O poema “A gralha”, de *A balada do cárcere*, sintetiza:

[...]

Pobre infeliz! Nunca tem mais que a bruma e, aflita,
só entre assombrações,
sua alma pavoneia-se, torna-se a gralha, imita
os gritos do pavão ciscando entre os pinhões.

Se um som assim te irrita,

leitor, fecha este livro e vai ouvir canções... (TOLENTINO, 1996a, p. 29, grifo nosso)

A história “em toda sua pungente complexidade, a um tempo metafísica e psicológica” (TOLENTINO, 1996a, p. 11), a qual Tolentino se propõe a contar em *A balada*, não caberia nas limitações da letra de música. O recado vem num imperativo: “Se um som assim te irrita,/leitor, fecha este livro e vai ouvir canções...”. Esses versos encerram um juízo de valor estético que reforça o afastamento da poesia, que, por todos seus recursos, seria mais adequada para tratar da condição humana, com a da letra de música, que seria mais volúvel, dedicada à distração além de dependente de recursos extraliterários.

O que ocorre é que, no Brasil, a resposta se letra de música é ou não poesia está mais condicionada a uma postura ideológica de

tendência mais conservadora ou mais vanguardista, e não necessariamente ao exame das convenções que condicionam a produção de cada uma dessas categorias de textos poéticos. Embora no caso de Tolentino, sua posição, em contraponto aos movimentos de vanguarda, seja mais facilmente vista como conservadora, ela se baseia também na distinção que ainda prevalecia em alguns países europeus, continente no qual viveu por quase três décadas. No programa poético de Tolentino, essa diferença também tem a ver com o caráter mais imediato da canção, sobretudo seu envolvimento com as questões objetivas do *show biz*, em contraponto ao poema que teria um tempo todo próprio e permaneceria como um produto estranho ao mercado. “É preciso botar os pingos nos is. Cada macaco no seu galho, e o galho de Caetano é o show biz. Por mais poético que seja, é entretenimento.” (TOLENTINO, 1996c, p. 8).

Ao se intrometer nessa seara, Tolentino parece encorajar, na década de 1990, um debate já obsoleto, mas na realidade até hoje essa questão não é consensual e suscita, vez ou outra, polêmicas. A surpresa ocasionada mundialmente e as posturas controversas surgidas diante do anúncio da premiação do Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan são exemplos de que essa questão ainda não foi resolvida. A escolha da academia sueca por Dylan em detrimento do poeta sírio Adonis ou do escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o foi aplaudida e censurada, abrindo precedentes e fomentando novos debates acerca do que seria poesia e do que literatura e sobre sua autonomia.

Fatos como esse mostram que o discurso de Tolentino, embora possa parecer dissonante, trata de questões que ainda perpassam a atualidade. É um discurso crítico que se apresenta coerente com a sua própria poesia, com seu programa poético. Nos anos de 1990, num cenário no qual o campo literário já havia consagrado o projeto concretista e começava a incorporar a poesia dita marginal, em sua relação estreita com a Música Popular Brasileira, o projeto poético de Tolentino pretendia justamente ser uma terceira via.

3. Considerações finais

A partir da análise de alguns dos elementos constitutivos do livro *A balada do cárcere*, conseguimos perceber que tentar compreender o investimento de Bruno Tolentino e a variedade dos recursos que utiliza é mais vantajoso do que apenas rotulá-lo, pois existem muitos elementos a serem explorados tanto na forma, quanto no conteúdo de seu próprio discurso. Assim, acreditamos ter podido demonstrar que a obra tolentiana encerra um discurso crítico e os expedientes nela utilizados não produzem textos *à moda* da tradição, mas a partir da tradição, numa tentativa de dicção própria e de experimentação da linguagem que não se restringe ao mero jogo de referências, o que a afasta dos desígnios da retraditionalização frívola.

Categorizar pejorativamente os poetas que façam o uso distinto do que a vanguarda concretista fez da tradição é perder a oportunidade de examiná-los dentro de outras dimensões e a partir de outros parâmetros. A releitura da tradição ou o uso de formas fixas não necessariamente engessam a composição poética, permitem inclusive que se realizem variações em seu uso, as quais podem promover renovações da forma. Ligar a produção do soneto ou de qualquer outra forma fixa a uma ideia de simples passividade provinciana e de mera adesão técnica é não se debruçar de fato sobre a obra e negar suas possíveis especificidades, esvaziando as possibilidades das várias formas de se lidar com a tradição.

O caso de Tolentino é bem sintomático disso. Simplesmente ignorá-lo, ou considerá-lo anacrônico não ajuda a compreender suas intervenções no campo literário brasileiro, muito intensas ao longo da década de 1990. Investigar como se deu essa passagem e os propósitos de suas estratégias e projetos é um caminho para compreensão de uma das linhas poéticas que se ancora muito no valor da tradição e que, tendo em Tolentino uma referência, vem ganhando força nos anos 2000²⁰.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada do amor através das idades. Alguma poesia. In: _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 32-33.
- BANDEIRA, Manuel. Balada de Santa Maria Egípcíaca. Itinerário de Pasárgada. In: _____. **Testamento de Pasárgada: antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 22-23.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000, p. 124-130.
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 99-107.
- DOLHNIKOFF, Luis. **Poesia média e grandes questões**. 2006. Disponível em < <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7382&portal=cronopios> > Acesso em 28 set. 2016.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. Vol. 1. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p.82-91.
- MEIRELES, Cecília. Balada das dez bailarinas do cassino. Retrato Natural. In: _____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 106-107.
- MORAES, Vinicius. Balada das meninas de bicicleta. Poema, sonetos, baladas. In: _____. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 183.
- NOGUEIRA, Érico. Bruno Tolentino e a poética classicizante: o caso de “A balada do cárcere”. **CESP**, v. 34, n. 51, 2014, p. 91-106.
- NOGUEIRA, Érico. Escrito nas estrelas. In: **A balada do cárcere**. TOLENTINO, Bruno. 1ª ed. comentada. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 11-26.

PÉCORÁ, Alcir. O livro das horas de Bruno Tolentino. In: **As horas de Katharina**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 9-19.

PRIMO, Jessé de Almeida. **Um poema de Bruno Tolentino**: a tristeza como conforto. 2011. Disponível em <<http://jesseprimo.blogspot.com.br/2011/01/um-poema-de-bruno-tolentino-tristeza.html>> Acesso em 5 out 2016.

TOLENTINO, Bruno. **A balada do cárcere**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996a.

_____. Poeta e fingidor atrás das grades. **Prosa e Verso**, O Globo, Rio de Janeiro, 30 nov. 1996b, p. 6.

_____. Quero o meu país de volta: entrevista. **Veja**, São Paulo, ed. 1436, ano 29, n. 12, p. 7-10, 20 mar. 1996c. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink (Páginas Amarelas).

_____. **A balada do cárcere**. 1ª ed. comentada. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SCHADECK, Wagner. Encadeamento do espírito. **Amálgama**, 28 ago. 2016. Disponível em <<http://www.revistaamalgama.com.br/08/2016/resenha-balada-do-carcere-bruno-tolentino/>>. Acesso em 26 out. 2016.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 133-147.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola, o caso da poesia. **Cerrados – Revista de Pós-graduação em Literatura**, Brasília, n. 39, 2015, p. 212-224.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de nervos. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 209-218.

_____. A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino. **Texto poético**, ANPOLL, n. 14, 2013, p. 104-117.

_____. A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino. In: _____. **De volta ao fim**: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, 93-103.

STUARD, Hugo. *Quando Deus chama o poeta*. Jornal do Brasil, 1997. Disponível em <http://studart.blog.br/index.php/quando-deus-chama-um-poeta/> Acesso em 10 set. 2016

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: _____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2009.

Envio em: 15/10/2016

Aceite em: 15/03/2017

Notas

² Seria melhor observar tal recurso em poemas mais longos, mas por questão de economia de espaço escolhi esse poema de duas quadras.

³ As aspas fazem parte do poema.

⁴ Como explica a nota dos organizadores: “[...] autor ou poesia clássicos são simplesmente os de primeira classe ou ordem, que se erige em modelo ou norma para os demais” (2016, p. 17).

⁵ Ideia semelhante é compartilhada por Florencia Garramuño em seu artigo “O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia”, no qual afirma que “o poema não é cenário dos sentimentos ou da expressividade do sujeito lírico – como queria Wordsworth –, mas simples matéria moldada pelo exterior e pela experiência.” (GARRAMUÑO, 2008, p. 86).

⁶ A experiência de leitura aqui é tida como aquela que “remete à formação literária do poeta e às suas memórias de leituras” (CAMARGO, 2008, p. 102).

⁷ Na segunda parte do livro *A balada do cárcere*, de onde este poema foi retirado, todas as demais composições são apresentadas entre aspas, pois figuram como a fala do Minotauro, o Numeropata.

⁸ A miscelânea de referências é tão constante na obra de Tolentino que editores que se propõem a relançar seus livros veem a necessidade de incluir notas e comentários. Inicialmente, isso ocorreu em 2010 no lançamento do livro *As horas de Katharina*. Mais recentemente, foi lançada a edição comentada do livro *A balada do cárcere*. Nessa edição comentada, as notas produzidas por Jessé de Almeida Primo e Juliana Pasquarele Perez acerca do poema “O espectro da rosa” apontam outras memórias de leituras, como a relação do título com um libreto de Theophile Gautier.

⁹ Os versos de Wilde seriam: “The coward does it with a kiss,/ The brave man with a sword!” Disponível em < <https://www.poets.org/poetsorg/poem/ballad-reading-gaol> > Acesso em 10 out 2016.

¹⁰ Tolentino ficou preso durante a década de 1980 em prisões inglesas, entre as quais Dartmoort, por tráfico de drogas e formação de quadrilha.

¹¹ Até mesmo obras lançadas depois da primeira edição de *A balada do cárcere* como *O mundo como ideia* de 2002.

¹² Referência às frases “Quem toca este livro toca um homem”, de Whitman, e “Quem toca este homem toca uma biblioteca”, de Pound, lembradas por Paulo Henriques Britto (2000, p. 127).

¹³ Conferir em: CHOPIN, Frédéric. **Préludes, piano sonata n. 02**. Martha Argerichop. Germany. 2002. 1 CD (61 min).

¹⁴ T. S. Eliot também escreveu um poema chamado “Preludes” (ELIOT, 2004, p. 66) e William Wordsworth escreveu o célebre “The prelude”.

¹⁵ “Nós somos os homens ocos/Os homens empalhados/uns nos outros amparados [...]” (ELIOT, 2004, p. 177).

¹⁶ Ao longo do livro a alusões mais explícitas à prisão de Dartmoor, como no poema “A rolha”:

“que enrola, envolve, circunda/os muros de ‘Dartmoor’”.

¹⁷ Como bem aponta o crítico literário Jessé de Almeida Primo: “a primeira e a terceira pertencem a do narrador, que é sempre objetiva, descritiva (*Era o 212!/ Voltava a cara, ou as costas,/ se alguém o chamava Ambrose(...)*); a segunda parte pertence ao numeropata, à alguém tomado pela loucura (... *E a letra dela,/ a primeira, me busca e me martela/ ouvido adentro a mesma despedida*)” (PRIMO, 2011).

¹⁸ Durante o período em que esteve preso em Dartmoor, Tolentino escrevia poemas a lápis nos chamados de *Indexed book*, cadernos de capa vermelha, por isso chamados também de *Red book*, entregues aos detentos. É possível encontrar no CEDAE pelo menos dois deles com projetos de livros e diversos poemas, alguns inéditos.

¹⁹ A biografia de Tolentino e suas entrevistas trazem a informação de que durante seu período de reclusão em prisões do Reino Unido, Tolentino ministrou oficinas de criação literária. Conforme Hugo Studart: “Sua oficina tinha 49 alunos permanentes chegou a ter 80 voluntários – havia 700 presidiários. Quase todos os participantes terminaram transferidos a condições carcerárias melhores ou conseguiram que suas sentenças fossem encurtadas.” (2016). Sabemos pelo material consultado no CEDAE que existiram oficinas literárias nas prisões do Reino Unido, não temos comprovações, porém, que alguma delas tenha sido ministrada por Tolentino.

²⁰ O poeta João Filho, ganhador do Prêmio Alphonsus de Guimaraens de 2015, pela Biblioteca Nacional, assim como vários poetas da Série Horizonte da qual seu livro *A dimensão necessária* faz parte, é um exemplo disso.