

DEMARCANDO TERRENOS, ALINHAVANDO NOTAS (PARA UMA HISTÓRIA DA POESIA RECENTE NO BRASIL)

Italo Moriconi (UERJ)

I. Discursos em confronto: um pouco de teoria

Fazer história da literatura recente nos põe face a face com alguns dos maiores dilemas da atividade crítica. Diretamente envolvidos com o que está acontecendo, não temos ainda - alguma vez as temos? - perspectiva nem distância suficientes para emitir juízos objetivos. Eis aí o argumento mais comum entre os que apontam para o caráter tentativo e provisório dos discursos ocupados em avaliar cenas contemporâneas. Na verdade, a parcialidade - e deveríamos acrescentar aqui, com todas as letras: a arbitrariedade redutora e normativa - de qualquer discurso estético-histórico enraíza-se num abismo ontológico que nenhum distanciamento analítico pode superar. De um lado, o poema enquanto texto aberto à aventura de um sempre possível leitor original. De outro, o poema enquanto objeto de leitura pedagógica.

Entre os críticos brasileiros atentos à produção contemporânea, foi Silviano Santiago quem destacou recentemente a relevância de tal abismo, ao escrever sobre a poesia de Ana Cristina Cesar¹. O poema, diz o crítico e mestre de toda uma nova geração pós-modernista, existe em estado de contínua travessia para o Outro. No entanto, à medida que um determinado modo de analisá-lo consegue fixar as coordenadas de uma interpretação abrangente capaz de transformar-se em modelo pedagógico para outras leituras, cria-se uma situação paradoxal. Por um lado, a existência do modelo torna possível a formação de uma comunidade de leitores daquele poema e daquele poeta. Do ponto de vista da história literária, é somente através da existência dessa

leitura comunitária, transada e transável, que poema e poeta se habilitam a trilhar o caminho da consagração e da canonização.

Até aí, tudo bem. Nada de errado quanto a isso. A formação de cânones literários (claro que sempre desconstruíveis) é imprescindível à sobrevivência de qualquer língua com pretensões a ser ouvida no concerto multicultural do planeta. Acontece porém que a leitura-modelo, ao garantir a circulação coletiva do poema, elimina dele seu atributo mais característico enquanto discurso. O dirigir-se à possibilidade de intervenção criativa por parte de algum leitor com sua leitura singular, inesperada, aventureira. No dizer de Silviano Santiago, toda leitura de poema é pessoal e intransferível. Leitura que é desleitura e pode levar a outra escritura. Para preservar este caráter pessoal e intransferível da leitura produtiva é que se torna imprescindível também o movimento inverso ao da consagração. Assegurar não a sobrevivência da língua que é de todos, mas a do poema enquanto tal, no que ele tem de recorte e deriva, língua particular que é.

Inverter a mão da leitura consagradora significa descobrir o que há de falacioso nas interpretações abrangentes. Desfazer a comunidade de leitores para que o poema possa renascer - é o que ensina Silviano, explicitando o caráter paradoxal e agonístico (isto é, de conflito permanente) da relação entre poema e crítica no pós-modernismo. Esta relação contrasta vivamente com a dominante no modernismo canônico, em que o poema, para existir, dependia do aval e do suporte de uma interpretação-guia. No pós-modernismo, um poema só existe na medida em que renasce alterado no corpo de outro poema. Poesia para poetas - reais ou virtuais. Neste sentido, toda leitura de poesia é efetivamente reescrita. Se ela fica presa apenas ao coração e à mente do leitor, ou se ela se concretiza em texto - isto é outro problema. Sartre já dissera, há exatos quarenta anos atrás: o verso novo que vai nascer é na verdade um verso antigo que quer ressuscitar².

Toda leitura, sendo ato de amor pelo poema é, também, ato de posse sobre ele. Por isso mesmo, acaba sendo uma forma de traição. Trair o poema: traír uma linguagem (um fraseado lírico, uma dicção) que se quer inteiramente livre, transitiva, pronta para ressuscitar em muitos outros corpos. Assim, antes de ser vitimado por uma traição, o poema é que é infiel por natureza, pois não abre mão de estar disponí-

vel para o exercício de infinitos e anônimos atos de amor. Já a crítica é traidora quando tenta capturar o poema nas malhas de uma relação monogâmica, exclusiva, metodicamente fechada.

Como se fosse possível exclusividade absoluta ante as incitações e intensidades da libido. De fato, provavelmente nenhuma outra linguagem verbal se aproxima tanto quanto a poética dos movimentos subcutâneos da energia libidinal. Todo poema é simulacro verbivoco-visual (para usar o termo cunhado pelos concretistas) de um jogo de pulsões. Pulsões que se exteriorizam na pulsação do ritmo poemático, cujas unidades cambiantes aglutinam e redistribuem os núcleos semânticos. Sob esse prisma, a intervenção do leitor e da leitura deve ser encarada como mais um conjunto de forças pulsionais atracadas às do poema tal qual parasitas. É por causa do seu caráter parasitário, arbitrário e parcial (porque pulsional) que todo exercício crítico honesto e auto-consciente reconhece sua própria insuficiência. Mais difícil é encontrar críticos cônscios de que esta insuficiência é o indicador seguro de injustiças cometidas contra o corpo do poema. A injustiça da disciplinarização. Se a literatura não pode existir sem a prática constante da crítica, o poema precisa estar sempre reivindicando seus direitos sobre os abusos de ambas.

O hiato constitutivo da relação entre discurso crítico e poema torna-se mais patente quando o esforço analítico se conjuga ao historiográfico. A leitura pedagógica ainda acompanha de perto evidências dadas pela letra ou pelos silêncios do texto. Já a classificação histórica precisa trabalhar com rótulos muito amplos (romantismo, expressionismo, surrealismo, pós-modernismo, etc. etc.), levando o historiador à suspeita de ter cometido abusos mais sérios do que apenas a traição por redução e parcialidade. Ele se pergunta se seu discurso - necessariamente generalizador em algum nível - não abandonou completamente a realidade do poema. É bastante corriqueira a afirmação de que categorias estético-históricas só são plenamente aplicáveis à produção mais medíocre de uma determinada época. Por outro lado, inserir o poema em linhas ou tendências sempre leva a algum grau de adulteração da integridade de sua dicção. Por isso, vale lembrar que termos estéticos, além de nunca esgotarem a realidade do poema, também não podem ser encarados como instrumentos de descrição estática. O que esses termos designam são, novamente, forças

pulsionais, correntes energéticas cujas intensidades variam de um poema a outro. E todo poema é híbrido: pode aparentar pertencer exclusivamente a uma estética, mas o leitor sutil saberá retraçar nos desvãos entre os enunciados resíduos e marcas de outras estéticas, pulsões recaladas.

As relações paradoxais de complementaridade e conflito entre os discursos histórico e poético são ainda mais complexas do que as mantidas entre este último e o discurso crítico. Crítica e poesia pertencem ambas ao mesmo campo literário. Já a história tem por vocação subverter e misturar os campos, mesmo quando a ela se agraga, cuidadosamente, um adjetivo especificador, como no caso de história literária. Dentro desta, fazer história da poesia adultera o poema na exata medida em que campos são misturados. Isto ocorre porque a história da poesia não pode deixar de colocar em pauta problemas referentes às relações entre texto e contexto, voltada que está para identificar as razões pelas quais a linguagem poética se transforma e se pluraliza.

Daí o choque de interesses. A glória do poema é libertar-se de seu contexto original para poder renascer em qualquer outro. Em contraste, a glória da história da poesia, o que a realiza enquanto prática disciplinar, é situar o poema em seu “proprio” contexto. Por isso, não há como tergiversar. A história da poesia importa menos como contribuição à leitura do poema ou da obra do poeta em sua singularidade do que como contribuição a outra história. Desde logo, contribuição vital à história da vida intelectual. Contribuição inestimável, ainda, ao que os anglo-saxões gostam de estudar como história das sensibilidades. Sensibilidade de época, sensibilidade de geração, sensibilidade de grupo: estoque de representações, memória seletiva, tumulto de anseios e expectativas. Assim se esboçam os contextos em que os poemas nascem e renascem, no quadro de estruturas e circuitos historicamente determinados, pelos quais fluem, se organizam e se institucionalizam não apenas a vida intelectual, mas também a vida artística.

2. História contemporânea

Abordar a contemporaneidade com olhar de historiador significa tentar identificar os sinais de diferença apresentados pela nova cena em relação à que lhe antecede imediatamente. O intervalo entre elas, marca da periodização, tanto pode ser postulado de maneira arbitrária, apoiando-se na mera cronologia apenas como ponto de partida para discussão, quanto pode, ao contrário, indicar já uma densidade, um panorama já nitidamente reconhecível enquanto outro. Qualquer abordagem histórica de uma cena contemporânea deve ter por meta ampliar ou chegar a esta densidade e nitidez, de tal maneira que a periodização receba seu sentido não da marca formal da cronologia dos conteúdos para os quais aponta. Esta tarefa nem sempre exige a tão falada distância ou perspectiva histórica. Existem contextos de alta e de baixa definição. Os anos 80, por exemplo, já começam a pertencer a um passado relativamente longínquo e, no entanto, ainda parece difícil desenhar com clareza seu perfil literário, enchendo de vida o esboço pobre da cronologia. Em comparação, a marca dos anos 70 viera, desde o início, revestida pela densidade da presença de uma geração (a marginal) que escrevia sensivelmente diferente de seus antecessores imediatos, fossem eles vanguardistas (concretistas, cepecistas) ou tardo-modernistas (Carlos Nejar, geração 60).

O começar diferente dos anos 80 deu-se muito mais na esfera das condições de produção e circulação do poema do que propriamente na configuração de novas escritas, de novos universos e estratégias de linguagem. De maneira análoga ao que ocorreu em todos os demais campos da arte e em nível não apenas nacional, mas também internacional, esses foram anos assinalados pelo que se pode chamar de normalização pós-vanguardista dos circuitos. Uma normalização cujos sentidos foram vários e as consequências vastas, embora nem todas imediatamente visíveis. Seu primeiro e emblemático capítulo foi provavelmente o lançamento da Coleção Cantadas Literárias, pela Editora Brasiliense, logo nos primeiros anos da década (81, 82). Através dela, alguns dos principais poetas da cena marginal dos anos 70 foram alçados ao *status* de autores publicados por grande editora do eixo Rio-S. Paulo, com direito a boa distribuição nas livrarias e garantia de formação de fiel público leitor. Lembremos os nomes: Paulo

Leminski, Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim, Chacal. A normalização no caso significou ressituir o livro de poesia como produto no mercado cultural estruturado, deixando de ser apenas o sintoma de uma inquietação existencial compartilhada por grupos de jovens meio hippies.

Enquanto atitude, a volta dos poetas à luta pelo lugar ao sol das grandes editoras correspondeu, nas artes plásticas, à revalorização da pintura e do espaço museu, assim como ocorreu em paralelo ao novo interesse dos prosadores pela forma romance em detrimento do conto, que tinha sido a grande vedete literária dos anos 70. Para diversos protagonistas da cena marginal, a “queda no real” pós-vanguardista representou um mergulho de cabeça na dinâmica do showbiz tupiniquim, à medida que suas energias criativas não ultrapassaram o mínimo necessário à elaboração de letras de rock leveiro ou de diálogos de humor televisivo. Noutra faixa geracional, logo o rock pesado firmou-se como canal privilegiado de expressão poética da nova juventude. As presenças de Arnaldo Antunes e os Titãs, de um lado, e de Renato Russo e a Legião Urbana, de outro, foram capazes de, mais uma vez, nos fornecerem a nós, mortais famintos, o mesmo tipo de pão essencial que, vinte anos antes, tinha sido prodigamente ofertado por Caetano Veloso e Chico Buarque.

Porém, não poucas são as diferenças entre a MPB de Caetano e Chico e o rock-Brasil de Antunes e Russo. Elas atestam as profundas transformações ocorridas nas condições gerais da poiesis - criação, em sentido lato - em nosso país. Num plano mais específico, relativo ao uso estético da língua, tais diferenças indicam também a redefinição das relações entre música pop e poesia literária. São relações hoje bem menos estreitas do que nos anos 70, configurando-se aí mais um aspecto da normalização dos circuitos.

A MPB explodiu nos anos 60 marcada por inequívocos compromissos com reais ou imaginárias linhas evolutivas da cultura nacional. Entre manifestos ideológicos e desabafos iconoclasticos, ela vocalizou os anseios e valores de uma juventude já massificada, porém descendente em linha direta de classes médias tradicionais, surgidas desde os anos 30 em algumas poucas capitais brasileiras. O contexto-social do rock-Brasil é inteiramente outro. Desinteressados de linhas evolutivas, os novos poetas da mídia berram um radical desenraiza-

mento e um completo desapego em relação a valores. Se as vozes cariocas de Cazuza, Barão Vermelho e Paralamas ainda soaram patriarcais, delicadamente refinadas e até mesmo ciosamente nacionalistas, os mencionados Titãs (numa linha punk-chique-minimalista) e Legião (este mais retórico, numa linha brega-brasília) adaptaram-se com perfeição à língua e à gestualística da imensa e rude multidão de filhos da nova e bárbara classe média interiorana ou suburbana, fruto da urbanização pós-70, com sua padronização ao mesmo tempo empobrecida e internacionalizante dos hábitos de vida.

O rock é uma necessidade básica da vida das massas urbanas pós-modernas, tanto quanto a televisão e os espetáculos esportivos. Um show de rock atua hoje como conduto ritualizado e controlado da liberação de energias catárticas e dionisíacas acumuladas no cotidiano de trabalho, cujo ritmo, aliás, é constantemente pontuado pela ruminação bate-estaca das rádios FM. O andamento marcial, repetitivo e muscularmente conformista do som dos Titãs contrasta violentamente (brechtianamente) com o anarquismo e a iconoclastia de suas letras - estrutura dual, contraditória, exteriorizando a vivência esquizofrênica de uma cultura que prometeu mas não realizou o sonho do lazer ampliado. Para os jovens do capitalismo contemporâneo, no Brasil e alhures, muito lazer é sinal de desemprego e desemprego traz desespero.

A adaptação brasileira ao modelo mundial de cultura cotidiana implicou no desenvolvimento de uma megaindústria de entretenimento que já não pode sobreviver apenas com a cooptação para o showbiz de talentos de elite, dotados de formação universitária, como ocorreu na geração de Caetano e Chico. A profissionalização e a especialização do trabalho da diversão tendem a mudar o perfil dos poetas da mídia, cuja mentalidade há de refletir mais e mais a das massas de trabalhadores médios, desprovidas de passado coletivo e desengajadas do ideal de uma cultura nacional. Por outro lado, a consolidação e expansão da indústria cultural brasileira nos moldes canônicos e na megadimensão em que vem se dando, espalha-se por todos os setores, levando à especialização e profissionalização de cada tipo de mercado. Ao contrário das previsões tipo anos 50/60 de uma absorção da cultura letreada pelo império dos meios de comunicação de massa, o que se passa é a afirmação da diferença entre mercado literá-

rio e mercado da cultura pop, sem que no entanto o primeiro possa pretender qualquer variedade de hegemonia sobre o segundo.

O poeta literário dos anos 80/90 respira, como todos, o ar que emana das letras dos roqueiros, mas ele sabe que sua relação com a linguagem e com a comunicação é de outra natureza. Seu destino é o livro e sua arte é a da leitura, silenciosa ou oral. Assim, o traço mais característico da geração surgida na última década foi a recuperação do valor propriamente literário da literatura. Pode parecer muito pouco isso, ou tautológico afirmá-lo. Mas aqui é decisivo o contraste com a postura antiliterária e contracultural dos poetas dos anos 70, registrada, por exemplo, nos bem conhecidos versos de Chacal: “(...) Orlando entrou na / Biblioteca Estadual. / Foleou folhas estapa-furdias sobre / as idéias a arquitetura e a descompostura / dos homens. / Ai achou graça. Ai ficou sério. Ai riu. Ai chorou demais (...) disse mais tarde: / Não faço isso never more”. Coerente com essa linha, Chacal lidera hoje um núcleo poético no Rio cujo trabalho se concretiza em performances públicas que combinam a declamação do poema, o espetáculo de rock e o sketch teatral.

A rejeição horrorizada da biblioteca se fazia acompanhar da desvalorização da persona do poeta enquanto literato. Mas era uma desvalorização ambígua, pois incluía a mitificação - ela própria enraizada na tradição literária - do poeta como alguém que vive mais intensamente que o comum dos mortais. E acreditava-se que a vida intensa, por si só, já garantia automaticamente uma personalidade poética. Entre os leitores e críticos da produção dos anos 70, tornou-se quase consenso a avaliação negativa dessa ideologização do vitalismo pelo udigrudi tupiniquim. Combate-se o texto padronizado, ingenuamente egocêntrico, pouco autocritico, pouco reflexivo³. A dicção média da geração marginal - de que o safo Chacal e o brejeiro Leminski seriam representantes prototípicos - permaneceu no terreno do poema-piada de nosso primeiro modernismo.

Faltaram em nossa contracultura a imaginação desvairada dos surrealistas franceses e a eloquência apaixonada dos beatniks americanos. Exceções: Torquato Neto e Capinam, os paulistas Cláudio Willer e Roberto Piva, assim como o texto agressivo do carioca Adauto Santos, este um poeta promissor que acabou sumindo do cenário. Como se pode ver, não são tão poucas as exceções - e certa-

mente mais algumas seriam encontradas por quem se dispusesse a fazer uma arqueologia dos movimentos marginais noutras províncias onde ele foi forte: Minas, Paraná, Ceará. Por outro lado, às vezes um mesmo poeta oscilou entre a máxima banalização do clichê marginal e demonstrações de altíssimo fôlego poético. Cite-se o exemplo de Cacaso. Como negar que este poeta tantas vezes pueril (principalmente em sua última fase) foi quem escreveu alguns dos mais perfeitos poemas sobre o sufoco e o significado vivencial da ditadura militar no Brasil? A meu ver, também não há como negar que a antologia *26 Poetas Hoje*, organizada em 1976 por Heloísa Buarque de Hollanda, é um dos melhores livros de poesia brasileira publicados desde os anos 50.

No entanto, para além (ou para aquém) da produção textual, foi mais pela pura e simples presença no cenário que a geração marginal assumiu sua importância específica na história literária contemporânea. Ela representou ao mesmo tempo um sintoma - de crise radical da palavra poética - e um desafio - foi no diálogo tenso (amigável/conflitivo) com as dicas pouco elaboradas dela que alguns bons poetas da atualidade afirmaram suas próprias dicções. Encarar o desafio proposto pelo sintoma marginal significou partir do mesmo solo, porém assumindo um pique mais reflexivo do ponto de vista estético, o que em geral permitiu ampliar o alcance dos problemas em pauta.

3. Modernismo, ainda

Farei agora um rápido esboço de análise, abordando apenas um caso e apenas um aspecto dentre vários modos de ocorrência da relação de amor e ódio com o jargão marginal. Que o leitor busque por sua conta e risco outras instâncias, outros exemplos. A poesia brasileira agradecerá. Ela não precisa de nada além da atenção muito concentrada, mesmo que apenas eventual, de seus leitores.

Linguagens radicalmente céticas como as de Sebastião Uchoa Leite e Ronaldo Brito desfazem e desmitificam o vínculo entre rejeição da biblioteca e glorificação da vivência supostamente espontânea e não-letrada. No universo de Sebastião e de Ronaldo, não há estranheza ou desconfiança em relação ao mundo dos livros, embora também esteja em pauta o tema da falência da literatura. Mas aqui a crise

da palavra poética lhe é imanente. Ou seja: a representação do poético literário enquanto algo insuficiente irrelevante ou esgotado aparece como decorrência inescapável do exercício mesmo da aventura de dizer.

Nos textos de Sebastião, o problema é o velho problema modernista, de raiz baudelairiana e ecos frankfurtianos, estes bastante evidentes no recente *A Uma Incógnita*, publicado em 91. A poesia já não tem lugar nem sentido no mundo banalizado, descartável e reificado. O mundo é máquina, o eu é máquina - metáforas recorrentes que adquirem força renovada pela mão deste que é um dos mestres de nossa poesia minimalista contemporânea. Por detrás do fluxo de imagens fugazes, colhidas aos borbotões de um repertório que indiferencia o erudito e o pop, imperam estruturas sem vida. É da angústia pela perda do sujeito no mundo das estruturas que fala a poesia mais recente de Sebastião Uchoa Leite. Império do significante, irrelevância do significado - assim se excluem a validade e a permanência de qualquer dizer. Nesta poesia, a rarefação da palavra poética articula-se ao esvaziamento da própria possibilidade de celebrar a vida. Não há escapatória. Leia-se “*Digitações*”: “A poética é uma máquina / Há um código central / Em que se digita ANULA / É a máquina do nada / Que anda ao contrário / Da sua meta / A repetição é a morte / Noutro código lateral / Digita-se ENTRA / E os cupins invadem o quarto”.

Já nos textos de Ronaldo, encontramos a representação da poesia como vivência permanente do impasse e do paradoxo. Mediante uma estratégia também minimalista, juntam-se aqui duas linhas básicas de informação estética. Por um lado, ecos da clássica (grega) constatação do caráter efêmero, imperfeito e irrecuperável não só de todas as coisas, mas também das palavras que o dizer epigramático inscreve sobre a superfície de tais coisas. Por outro lado, há a retomada do imaginário de uma linhagem modernista que, de Mallarmé a Blanchot, absorve o real para dentro da aventura da linguagem, fazendo desta um flerte incansável com o silêncio e o nada, alegorizados pela superfície branca e neutra do papel. O dizer poético - desejo de repetir, fixar, figurar verbalmente o sopro de vida - acaba ficando a meio caminho entre a respiração e a asfixia, como em “*Sem poesia*”: “Falo a palavra / ignara / diz o isto / do nada / poema mudo / com cri-

tério de sono / cala a fonte / funda / o branco no papel / sem fundo / e asma, asma". Este dizer difícilso, situado aquém do sopro de vida, pulveriza o eu que o vitalismo marginal deixara inquestionado. Leia-se: "Ilha enfim / minha estrita / geografia / terra mínima / areia / logo mar / nada / em seguida". Ou esta "Vida contemplativa": "Extase à toa / bruto e disperso / o professor irrelevant / de vida ínfima / pára de repente perplexo (...)"". Ou ainda: "(...) a vida dita / imensa / uma cena só / penumbra densa / quanto a mim / simples / quidproquo / me resumo ausência". O desejo do poeta aqui é apagar-se pelo epígrama, e não reiluminar-se.

As dicções de Sebastião Uchoa Leite e Ronaldo Brito configuram poéticas de fim de linha, de beco sem saída. São universos imaginários semelhantes ao de Beckett. Ainda uma vez escrever, apesar de se ter tornado impossível ou inócuo isso. Mas se o autor irlandês colocava humor desconcertante e selvagem como força estruturadora de seu texto, nossos dois poetas oscilam entre o melancólico e o irônico, com ênfase na tentativa de ressecar todo *pathos* (humor é *pathos*) e desdramatizar a linguagem. São poéticas de desvitalização. Poéticas do modernismo em estágio terminal. Fim de linha. Momento em que a estética modernista, por atingir seu apogeu, alcança também seu limite e seu ponto de esgotamento. O beco sem saída não é, portanto, nem do sujeito, nem da vida, nem da palavra ou da poesia. Nada disso, afinal, tem substância alguma, é sempre efeito de praxis discursiva. Moribundas ficam estáticas, que são práticas discursivas determinadas.

Ofuscado pelo apogeu da estética modernista, o poeta, que já não pode renová-la, só pode repeti-la. Este é o impasse de onde emerge a crise da palavra poética com que se tem defrontado o poeta brasileiro desde os anos 50. Pois como diz o verso de Sebastião, "a repetição é a morte". Uma estética só pode ser renovada e complementada enquanto ainda não cristalizou sua idéia de perfeição nem pedagogizou sua forma de fascinar. A repetição é a morte. Perigo. Crise. A solução concretista fora fugir em direção à mídia visual. A solução marginal foi fugir para a cultura do rock. Ronaldo e Sebastião se aferram ao literário (modernista) e tematizam a impossibilidade de sair dele. Poética que se escreve a partir de uma situação já dada de fechamento. Fechar-se. Ou fugir. A postura dos poetas céticos dos anos 80 é o si-

métrico inverso da dos marginais de 70. Ambas declararam inútil o esforço da leitura, ou trabalham como se ele não existisse. Leitura: continuação a seguir da literatura; abertura do livro, do texto, da frase; rearrumação da biblioteca. O marginal vincula morte da leitura a valorização da vida vivida. O cético (ou niilista) se deixa seduzir pelo fantasma mesmo da morte, demorando-se em sua casa. Pode ser cheirando pó, como em tantos poemas de Ronaldo Brito.

A morte alimenta a poesia niilista dos anos 80 do mesmo jeito que pairou sobre o lado *dark* da cultura ególatra da década. AIDS, cocaína, ascese.

4. Pós-modernismo

Escrever a história da poesia contemporânea será então escrever a história de uma crise da palavra poética em língua brasileira. A crise já fora percebida por João Cabral nos anos 40, mas ela só se manifestou efetivamente entre nós depois da afirmação da poética cabralina. Isto por dois motivos. Primeiro, porque a própria produção dos grandes mestres modernistas de 22 e de 30 ainda se desdobrou de forma qualitativamente superior e original ao longo das décadas seguintes. Acresce que a exteriorização do importante jogo modernista entre dessacralização e ressacralização (ou dessublimação/ressublimação) - embora já detectável anteriormente em outros poetas - só veio a ficar canonicamente evidente com o livro *Claro Enigma*, de Drummond.

O segundo motivo é que a poesia do próprio Cabral veio no sentido de complementar a estética modernista em nosso país. Por isso, era prematuro o diagnóstico da crise do modernismo nos anos 40. Mas revela que Cabral tinha capacidade de prognosticar, talento necessário a quem quer continuar. A poesia do pernambucano explorou com excelência, de maneira extremamente original e por isso renovadora, dimensões da estética modernista que até então não tinham sido exploradas em nosso país. Nenhum poeta modernista brasileiro surgiu antes de João Cabral conseguiu ser tão universal e cosmopolita quanto ele, no que diz respeito especificamente à formulação e à realização estéticas. Ao mesmo tempo, o que distingue a poesia de Cabral é o grau de perfeição e equilíbrio através do qual todo esse cosmopolitismo se articula com o mais convincente e enraizado dos lo-

calismos para fechar-se em unidade integrada, formando figura. O leitor deve estar reconhecendo aqui o vocabulário de Antonio Cândido - mestre-açu da geração de críticos universitários que reconheceu o modernismo nos anos 60 e 70. Com efeito, a poesia cabralina realizou a contento aquele sonho de tranqüila harmonização entre localismo e cosmopolitismo que, segundo Cândido, teria alimentado estética e ideologicamente sucessivas gerações de escritores brasileiros.

Do ponto de vista estético-histórico, o gesto cabralino atuou no sentido de operar um fechamento do modernismo. E o fez criando um jargão tão pessoal que praticamente impediu a existência de continuadores imediatos, ao contrário do que ocorreu entre o próprio Cabral quando jovem e poetas como Drummond, Bandeira, Murilo Mendes - cujas poéticas, todas, caracterizaram-se pela abertura e pela heterogeneidade intrínseca. Repetir Cabral foi um gesto epigônico suicida que aniquilou o futuro de não poucas vocações poéticas brasileiras desabrochadas nos anos 60. Neste ponto, os poetas portugueses da geração 61 foram mais felizes. A dicção cabralina parece ter-se aclimatado de maneira menos sufocante entre seus imitadores de além-mar. É que lá a repetição podia ter, por fatalidade, o caráter de uma desleitura.

Dentro do quadro aqui esboçado, o problema básico para o poeta brasileiro interessado numa aventura de linguagem e não na servil imitação de fórmulas de um modernismo canônico, é buscar resposta para a seguinte pergunta: o que fazer depois de Cabral? Fatalidade da situação epigônica. Ele já não disse tudo? - pergunta-se Ana Cristina Cesar num poema sobre Drummond. Se eles - Drummond, Cabral - já disseram tudo, não há como não repetir, não há como não imitar. E aqui recomeçamos a nos adentrar no terreno dos paradoxos pós-modernistas. Repetir inadvertidamente é imitação servil. Mas a fatalidade da situação epigônica faz com que a repetição consciente (ou seja, o pastiche) venha sendo uma das formas pelas quais o poeta pós-modernista explora novos caminhos. O leitor encontrará a prática desse gesto paradigmático como dominante estética nos escritos de Ana Cristina, Silviano Santiago, Geraldo Carneiro (este adotando mais a forma alusiva).

O gesto pastiche contrasta de modo muito nítido com o gesto cabralino, que é eminentemente inaugural (leia-se, por exemplo, a "Fá-

bula de Anfion”), enquanto aquele sabe que vem depois, sabe que sua condição é epigônica. Para fazer boa poesia depois do modernismo consagrado e fechado, é preciso encontrar maneiras de transformar esta condição epigônica de fraqueza em força. O pastiche preenche tal necessidade. Em lugar de anular a subjetividade produtiva (como ocorre na imitação servil), ele é um tipo de repetição saudável e afirmativa, que canibaliza, antropofagiza, despedeça, transgride o modelo que repete, a que repete por muito amor e por fatalidade do destino - a precedência no tempo.

A partir da análise (aqui apenas indicada) do gesto emblemático do pastiche como alegoria da estética pós-modernista, muitas coisas poderão ser compreendidas. A primeira é que essa estética não se relaciona com o modernismo na base da pura e simples rejeição. Isto seria uma iconoclastia que não combina com a malícia crespuscular incorporada à disposição antropofágica do pós-modernismo. O pós-modernismo sabe que toda vanguarda vira burocracia e que toda negação leva à negação da negação. Sua relação com o modernismo será melhor compreendida por analogias com as relações filho/pai, filha/mãe, discípulo(a)/mestre(a). Pensar as múltiplas correntes de amor e ódio, desejo e rejeição, continuidade e ruptura, depreciação e veneração. Por isso, é bobagem dizer que os poetas estético-históricamente conscientes surgidos nos anos 70 e 80 detestem João Cabral, só porque no caso brasileiro pós-modernismo poético pressupõe a presença de um traço anti-cabralino - para usar uma expressão de Ana Cristina Cesar⁴. Pelo contrário João Cabral é lido e amado por muitos, que nele admiram a perfeição. Ocorre que a perfeição no outro me fascina, mas também me castra em minha imperfeição. A perfeição estética apresenta as características do todo fechado em si. Em relação a este caráter irretorquível e incontornável do modernismo enquanto totalidade determinada é que Silviano Santiago inscreve o pastiche pós-moderno na lógica derriiana do suplemento: alguma coisa que se acrescenta a algo que já é um todo⁵.

Assim, a busca de uma estética pós-modernista simultaneamente repete e transgride o modernismo enquanto totalidade. Pondo em jogo repetição e transgressão, o paradoxo pós-moderno difere do modernista, que põe em jogo o banal e o sublime. A banalização do poético pelo modernismo tem por meta destruir o sublime clássico e ro-

mântico, mas acaba por instituir o sublime moderno - abstrato, hermético, abissal, auto-reflexivo. A lógica da evolução literária no modernismo funciona de maneira dialética: negação e depois negação da negação. Jogo de antíteses e sínteses globalmente renovadoras. Destruções que levam a reconstruções. No pós-modernismo, que é uma estética de transição, parasitária e tributária da modernista, a globalidade está dada e não é ruim. Ela não precisa ser propriamente substituída por outra globalização. Ela precisa é ser aberta, descaracterizada, desautorizada, desconstruída. No Brasil, isto significa em grande parte restituir o oxigênio da plurivocidade a um cenário hipnotizado pelo belo visual. Vozes heterogêneas num espaço público proliferante e conflitivo, em lugar da geometria retilínea das paisagens desérticas e brancas. A tentativa de instalar a plurivocidade desconstrutora no corpo do poema será encontrada na poética de Francisco Alvim - cuja poesia, aliás, incorpora traços de niilismo, embora não como dominante estética, que é o que ocorre nos textos de Sebastião Uchoa e de Ronaldo Brito.

Outro poeta que incorpora traços de niilismo - o sem sentido do escrever - é Armando Freitas Filho. A obra inteira deste poeta tematiza a pergunta sem resposta do por quê escrever. A partir desta obsessão básica, a poesia de Armando é das que apresenta com maior nitidez exemplos da transformação ocorrida no discurso metapoético. No interior da estética cabralina, a metapoesia é teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema. Na estética pós-cabralina de Armando, a metapoesia se dá como indagação sobre os fundamentos existenciais do ato de escrever.

Indagar - por que escrevo? - como base do texto é sair do terreno impotente que diz: não tem sentido o que escrevo. No caso, o niilismo de fraqueza se transforma em força. Ele se torna ponto de partida do discurso e não ponto de chegada. Apostila pós-modernista e não fim de linha.

Outros dados de abertura poética a serem posteriormente melhor examinados como aspectos do pós-modernismo brasileiro:

— a prática da tradução, excelente caminho indicado pelos irmãos Campos como meio de fertilizar modelos de linguagem ainda não explorados em língua brasileira;

— a eclosão da poesia feminina, colocando para a crítica os desafios não só de Ana Cristina, mas também de Adélia Prado, Alice Ruiz, Leila Micolis, Isabel Câmara, Ângela Melin e tantas outras;

— como contracorrente neoconservadora, a presença de forças restauradoras, que se por um lado assinalam uma salutar tendência à recuperação do valor propriamente literário da literatura, por outro às vezes instauram a confusão e dificultam o reconhecimento das necessidades genuinamente pós-modernas; cite-se como sinais da presença de tais forças restauradoras: o novo e *superkitsch* prestígio do simples virtuosismo versejador, a regeneração do *sonetococcus brasiliensis*, o novo impulso adquirido pelo regionalismo a partir do caso e do *cult* criados em torno da poesia de Manoel de Barros (Ressalva importante: independente do regionalismo - que no caso tem a novidade de falar, mesmo que obliquamente, do Pantanal - considero ótima a poesia de Manoel de Barros. Aliás, proponho ao leitor o seguinte exercício uspiano: comparar a dialética localismo/cosmopolitismo em Cabral e Manoel de Barros.)

Esquematizemos, para finalizar com mais aberturas. Parece que desde os anos 70 vem se afirmando um caminho pós-modernista na poesia brasileira que se dá como deslocamento e afastamento em relação ao modernismo cabralino. Em lugar de uma estética objetivista, construtiva, apoiada na despersonalização do eu lírico e voltada para o fechamento e o centramento em torno do poema de alta definição, as gerações mais recentes partiram para uma estética da intersubjetividade, desconstrutiva, que recoloca a subjetivação através da problematização do escritor e da valorização do leitor como co-produtor do poema. Numa perspectiva pós-moderna, é a produtividade da leitura que interessa, ao passo que o modernista é apaixonado pela força fundadora do dizer. A (possível? efetiva? já estabelecida?) poética pós-modernista brasileira, poética pós-cabralina, pós-vanguardista, nutrida por uma relação de amor e ódio com o jargão marginal, descentra o poema e dissemina a linguagem. Para isso, ver: a prosa cumulativa de Ana Cristina, o uso da serialidade (lançada antes por Cabral) por Armando Freitas Filho, a rarefação tal como praticada por Chico Alvim.

Notas

- 1 – O ensaio de Silviano sobre Ana Cristina tem por título "Singular e Anônimo" e está incluído em *Nas Malhas da Letra* (Cia. das Letras, 1989).
- 2 – No prefácio às *Poésies* de Mallarmé, edição Gallimard.
- 3 – Remeto aqui principalmente a Flora Sussekind, *Literatura e Vida Literária* (Jorge Zahar, 1985) e Vinícius Dantas com luma Simon, "Sociedade ruim, poesia pior", ensaio publicado em *Novos Estudos CEBRAP* nº 12 (1985). As avaliações de Flora são mais simpáticas e familiares ao movimento dos 70. Os críticos paulistas, em que pese sua muito louvável sutileza de raciocínio, apresentam certa dificuldade em operar uma leitura produtiva tanto dos textos quanto da realidade como texto.
- 4 – Ver debate publicado na revista pernambucano-carioca *José*, nº 2 (agosto de 1976), logo que foi lançada a Antologia 26 *Poetas Hoje*. Do debate participam: Luiz Costa Lima, Jorge Wanderley, Gastão de Holanda, Heitor Buarque, Ana Cristina, Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto, Sebastião Uchoa Leite, entre outros.
- 5 – No debate que se segue à conferência "Permanência do discurso da tradição no modernismo", publicados ambos em *Nas Malhas da Letra*.

