

Jorge Antônio Miranda de Souza

**DO REVÉS À POTÊNCIA:  
A REVISÃO CRÍTICA DA CRISE DA POESIA  
CONTEMPORÂNEA EM MARCOS SISCAR**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
2019

Jorge Antônio Miranda de Souza

**DO REVÉS À POTÊNCIA:  
A REVISÃO CRÍTICA DA CRISE DA POESIA  
CONTEMPORÂNEA EM MARCOS SISCAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S622.Ys-d

Souza, Jorge Antônio Miranda de.

Do revés à potência [manuscrito] : a revisão crítica da crise da poesia contemporânea em Marcos Siscar / Jorge Antônio Miranda de Souza. – 2019.  
122 f., enc.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 116-122.

1. Siscar, Marcos, 1964- – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Poesia moderna – História e crítica – Teses. 3. Crítica – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.142



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Do revés à potência: a revisão crítica da crise da poesia contemporânea em Marcos Siscar*, de autoria do Mestrando JORGE ANTÔNIO MIRANDA DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Profa. Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa - UFF

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 29 de março de 2019.

Para minha bisavó Dulce Evangelista, a Biita, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Veras, pelo incentivo e apoio desde a graduação. Pela competência, própria dos mestres, em instigar e despertar a vontade pelo conhecimento e, desse modo, alterar positivamente a minha trajetória.

Ao Prof. Dr. Reinaldo Marques, pela orientação proporcionada com confiança e liberdade, princípios muito importantes para a autonomia do pensamento crítico.

Ao Prof. Dr. Marcos Siscar, pela gentileza *da soberba* e pelo *aceno de silêncio*.

À Prof. Dra. Maria Amália de Almeida Cunha, professora de Sociologia da Educação na FaE – UFMG, docente inestimável na minha formação.

À Natália Machado, pelos puxões de orelha.

Ao Pedro Nieman, pela transformadora conversa que tivemos em meados de 2016.

Ao Bernardo Salles Malamut Hari Bhagat Singh Khalsa, pela escuta sensível e pela respiraçãoafiada, as quais muito me ajudaram a chegar ao osso da espiral.

À Nicole Alvarenga e ao Luís Novais, bons amigos que a pós-graduação possibilitou com que eu convivesse.

Às minhas afilhadas e amigas Mayra, Karen e Cíntia.

Por último – logo, por primeiro – a Deus e ao meu Senhor e Salvador Jesus Cristo, Alfa e Ômega, o Verbo.

*sei onde estou  
não me venha com balela  
para mim, a literatura é isso  
saber onde a gente está  
tentar  
dizer, questionar*

Leslie Kaplan  
(trad. Zéfere)

*é preciso ser absolutamente contemporâneo*  
Sérgio Maciel a.k.a. Ernesto von Artixzffski

## RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a produção crítica do poeta e ensaísta Marcos Siscar no panorama de teorização e configuração da poesia brasileira contemporânea – em especial ao que diz respeito aos “discursos da crise”. Estabelecidos esses focos, este estudo examina o percurso de emergência da recente crise da poesia a partir de seus agentes preliminares e a consolidação dessa crise mediante o aval da crítica literária em seu respectivo exercício de avaliação e debate. Ao revisar esse *status quo* de crise, Marcos Siscar o desloca de uma valoração negativa para um patamar cuja fatura é produtivamente convidativa para novas reflexões sobre poesia brasileira contemporânea e seus contextos. Tal posicionamento em Siscar explicita a relevância do seu trabalho em comparação com outros levantamentos teóricos sobre o mesmo assunto, além de constituir-se como uma empreitada crítica de tentativa de compreensão da poesia brasileira e da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** crise, crítica literária, poesia brasileira contemporânea, Marcos Siscar.

## ABSTRACT

The following work aims at analyzing the critical production of poet and essayist Marcos Siscar in the context of theorization and configuration of contemporary Brazilian poetry — especially with regard to the so named “crisis discourses”. After setting these focal points, this study examines the course of emergence of the latest poetry crisis from the standpoint of its preliminary agents, and also the consolidation of this crisis by means of its endorsement by literary criticism through their exercise of evaluation and debate. When reviewing the *status quo* of this crisis, Marcos Siscar withdraws it from a position of negative appraisal to a point which is productively inviting to instigate new reflections on contemporary Brazilian poetry and its contexts. Such positioning from Siscar consolidates the relevance of his work in comparison with other theoretical analyses on the subject, in addition to constituting itself as a critical endeavor in trying to understand Brazilian poetry and contemporaneity.

**Key words:** crisis, literary criticism, contemporary Brazilian poetry, Marcos Siscar.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – O percurso de emergência da crise</b>	
1.1. Do desvio à cisma: prenúncios de um impasse .....	16
1.2. O vaticínio do nada do pós-tudo: Haroldo e Augusto de Campos .....	28
1.3. O legado do excesso, o legado do vazio: a Geração 90 .....	40
<b>Capítulo 2 – A crise da poesia como um revés</b>	
2.1. O vazio qualitativo e o acanhamento criativo .....	51
2.2. Retradicionalização e a ânsia das expectativas .....	58
2.3. A irrelevância mercadológica e o campo do descrédito .....	68
<b>Capítulo 3 – Outros contornos para a crise</b>	
3.1. Marcos Siscar e a revisão da crise da poesia .....	80
<b>Considerações finais</b> .....	108
<b>Referências</b> .....	117

## INTRODUÇÃO

Tatear o contemporâneo não é um exercício simples. Enquanto temporalidade imediata, algo da ordem daquilo que *é, sendo* (ainda que não seja totalmente possível afirmar o que ele é, a não ser por conjeturas), o contemporâneo se desdobra em uma sucessão de acontecimentos os quais muitos deles só podem ser lidos como um panorama de tendências. Qualquer afirmação muito conclusiva incorre no malogro de se desestabilizar na própria precocidade, como se a legibilidade do contemporâneo estivesse condicionada à paradoxal exigência de que esperássemos que os cavalos que o puxam diminuíssem de velocidade e, assim, ainda que por um relance, aqueles cujos olhos estivessem mais atentos a este *agora*, este *já* em vias de se tornar ontem, pudessem observá-lo, encará-lo, compreendê-lo. Nesse sentido, como algo que *tende a*, as margens e contornos do contemporâneo ainda estão em processo de delimitação, seja para afirmar-se como uma instância, seja para distinguir-se daquilo que será estabelecido como seu passado.

Assim, analisar o contemporâneo é um exercício arriscado, de grande comprometimento. Difícil, no entanto, não totalmente opaco. Vejamos: inicialmente, um dos maiores compromissos a serem assumidos em uma empreitada como esta é o de se dizer: o que é o contemporâneo? Etimologicamente, resume-se a tudo aquilo que existe em um mesmo tempo. Da mesma forma, compreende aquilo que é atual, não necessariamente em relação a outro referencial (quando, por exemplo, se afirma que Machado de Assis foi contemporâneo de Maria Firmina dos Reis) que não seja o presente. Pela dimensão do tempo histórico, desde a Revolução Francesa o mundo ocidental está inserido na Idade Contemporânea – e, ainda por esse prisma, os últimos 20 anos tendem a designar melhor o que pode ser considerado como a História Contemporânea do que fatos de 50 anos atrás.

Os marcos que estabelecem o que é contemporâneo, pelo percurso acima desenvolvido, podem até ser movediços. Contudo, a partir do momento em que os critérios são estabelecidos, o contemporâneo pode ser detectado e temporariamente seccionado do grande corpo da História para ser melhor analisado – desde que não seja ignorado o fato de que sempre estaremos diante de uma parcela do contemporâneo e, conseqüentemente, de uma interpretação do que ele está sendo.

Nesta pesquisa (cuja motivação primordial foi o instigante contato proporcionado pela disciplina “Estudos Temáticos de Literatura Brasileira: Tendências da poesia contemporânea

no Brasil”, ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Horta Veras Nassif, no segundo semestre de 2013, isto é, quando o *meu* contemporâneo correspondia ainda à graduação), o contemporâneo também é um recorte. Refere-se à poesia brasileira produzida nos últimos 15 anos e ao trabalho da crítica literária que acompanhou essa produção poética. Entre diferentes percursos de aproximação e de distanciamento do contemporâneo – e a configuração de contornos um pouco mais delimitados acerca dele e da poesia nele produzida, tornando a sua compreensão menos hipotética – destaca-se o do poeta, crítico literário e professor Marcos Siscar. Com produções tanto na área da crítica quanto na de obras poéticas, Marcos Siscar possui um papel relevante na condução de estudos e pesquisas sobre a poesia brasileira contemporânea. Um dos motivos dessa relevância é o posicionamento específico de Siscar em relação à crise por meio do debate com as premissas e agentes que corroboram esse estado problemático da poesia e a consequente formulação de outras análises e avaliações. Observa-se nos trabalhos de Marcos Siscar um movimento de revisão da crise da poesia brasileira contemporânea, de sua constatação imediata e de sua fundamentação a partir de bases que desconsideram a complexidade de fatores engendrados na composição desse estado. Mais do que isso – e disto parte a hipótese central desta pesquisa: em Siscar, a revisão da crise da poesia é promovida de tal modo a receber outra valoração. Mais do que solucioná-la, Siscar está interessado em revê-la e, nessa nova visada, explicitar que a crise não é um revés para a poesia: ao contrário, da reflexão sobre a crise – incluindo aí a estranha proposta de se conduzir uma manutenção da crise – emerge uma potência consideravelmente profícua para a própria poesia.

Precedendo o procedimento revisionista de Marcos Siscar, tem-se, por ordem lógica, a recorrência de um determinado tipo de avaliação da crítica literária acerca da poesia brasileira e de seus poetas. Segundo uma parcela de críticos, das mais diferentes formações e setores de atuação, a poesia produzida nos últimos 15 anos se caracteriza por um tipo de empobrecimento, de esvaziamento qualitativo e de irrelevância social preocupante, para o qual não faltaram considerações avaliativas muito incisivas. No entanto, o tom de análise esperado no exercício da crítica literária assumiu posicionamentos especulativos, pessimistas e apocalípticos acerca do estado da poesia brasileira contemporânea. Da força legitimada pelo discurso crítico na análise do percurso traçado pela poesia brasileira, instituiu-se que a poesia contemporânea está em crise – termo compreendido nesse contexto em suas mais desfavoráveis acepções: incertezas, instabilidades, vazios, desajustes – de modo que esse diagnóstico se estabeleceu como um “veredito” no senso comum sobre a poesia brasileira contemporânea.

Ao longo de pouco mais de uma década, o trabalho crítico de Marcos Siscar se estabeleceu como um ponto fora da curva em relação à essa esfera da crítica literária – composta por nomes, naquele contexto, relevantes – que vinha analisando a poesia brasileira contemporânea a partir da premissa pessimista de uma configuração de crise. Nessa empreitada, é importante apresentar como Marcos Siscar, além de debater com os discursos alinhados à conotação negativa e problemática de crise, amplia o panorama de discussões sobre a poesia brasileira contemporânea investigando pontos de emergência menos imediatos – e nem sempre tão óbvios – desse *status quo* ao qual a poesia foi condicionada. Dois são os pontos de recuo analisados, a partir dos quais Siscar inicia sua abordagem sobre a poesia brasileira contemporânea: um externo e indireto, voltando à segunda metade do século XIX, para analisar como os poetas Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé elaboram a crise da poesia na modernidade; e um interno e direto, específico ao panorama da poesia brasileira, no qual se investiga, no período entre as décadas de 60 e 90, fatores de tensão que foram decisivos, desde o seu acontecimento até os seus modos de repercussão, para justificar uma interpretação acerca da poesia brasileira contemporânea que não chegou a outra conclusão que não fosse a situação prejudicial de crise.

Ciente das possibilidades de trajetórias de pesquisa, a metodologia desenvolvida para este estudo apresenta duas frentes principais. A primeira aborda a formação do cenário crítico da poesia brasileira contemporânea, com o objetivo de analisar como se instaura a perspectiva de crise. Nesse primeiro momento, será destacada a crítica literária acerca da poesia contemporânea brasileira, analisando de forma enfatizada e minuciosa as considerações que apresentam uma perspectiva pessimista, reticente ou desvalorizadora daquela, postura esta que estabelece o conceito de crise da poesia.

O desenvolvimento dessa primeira etapa se inter-relaciona com a segunda, uma vez que é voltada para o estudo da crítica literária de Marcos Siscar, em especial na revisão proposta por esse crítico e poeta desse panorama de crise na poesia. Dada a hipótese de que não há crise na poesia contemporânea brasileira, propõe-se discutir quais são as colocações formuladas por Siscar para esse cenário e quais desafios e tendências se estabelecem para a poesia contemporânea.

O primeiro capítulo se destina à análise do percurso de emergência da crise da poesia brasileira contemporânea, isto é, aos momentos de configuração e definição do seu *status quo*. Três são os fatores decisivos analisados: as produções poéticas de Ana Cristina César e de Paulo Leminski, as quais, segundo Siscar, representam a cisma (termo que, muito

oportunamente, também pode ser interpretado no masculino) da poesia brasileira, isto é, um momento de ruptura na polarizada dicotomia entre a poesia concretista e a poesia marginal; o vaticínio crítico de Haroldo de Campos acerca do fim das vanguardas e da ausência de grandes projetos estéticos conduzidos por linhas mestras coesas, proposto no ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, publicado no turbulento ano de 1984; e, por fim, a produção poética da Geração 90, a qual apresenta, conforme Siscar, uma característica que atravessará também a poesia contemporânea: a pluralidade de tendências possíveis para o exercício poético, indefinindo um diálogo mais claro com outros movimentos e tendências – uma espécie de hesitação no contato e na reelaboração com a produção poética recente e de gerações imediatamente anteriores. O segundo capítulo se propõe a analisar os discursos da crítica literária contemporânea que explicitam, direta ou indiretamente, um posicionamento de instituição ou de concordância com a condição de crise que perpassa a poesia brasileira dos últimos anos, de modo que seja possível compreender esses posicionamentos e suas consequências na crítica literária e na poesia brasileira. Nesse sentido, o ponto de paroxismo da crise está na primeira década dos anos 2000, com uma considerável produção da crítica literária dedicada a analisar – e, de algum modo, corroborar – a situação de crise da poesia contemporânea. É possível afirmar isso uma vez que, a partir desse momento crítico, a crise supostamente deixa de ser um fantasma ou uma hipótese para, segundo alguns críticos literários, se materializar de modo sintomático na produção poética. A baixa qualidade dos poemas, a irrelevância da poesia frente a um novo cenário cultural e o *déficit* mercadológico do *produto* poesia evidenciarão, de modo justificável, um estado de crise real da poesia brasileira contemporânea. Ao empregar termos como “falida”, “desprestigiada”, “acanhada”, “vazia”, “situação de sítio”, “condenados” e “apolítica”, tais críticos expõem-se marcas discursivas muito contundentes, caracterizadas por uma avaliação crítica negativa acerca da poesia contemporânea brasileira. Desse modo, a crítica literária se insere na esfera da crise, marcada por interesses políticos e mercadológicos orientando a produção editorial que, entre outros rastros, impõe o fim dos cadernos de cultura e literatura nos jornais enquanto, paralelamente, promove livros de autoajuda a *best-sellers* e *youtubers* a escritores campeões de venda.

Por fim, o terceiro capítulo aborda o processo de revisão da crise realizado por Marcos Siscar. Partindo da premissa de que não existe uma crise factual, mas sim discursos de crise, Siscar recupera o sentido da crise como um modo de estar da poesia na modernidade, em especial a partir de Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Com base nesse

reposicionamento, Siscar revisa os discursos da crise elaborados pela crítica literária brasileira, detectando pontos rasos e convenientes na promoção da crise como um processo negativo. Por sinal, nesse processo de revisão, entende-se que – e esta é a hipótese central desta pesquisa – Siscar propõe uma outra valoração para a crise: de um revés empobrecedor da poesia, emerge da crise um campo produtivo para a produção e para a reflexão da poesia brasileira, como uma potência que instiga a ruptura crítica com o senso comum. Nessa etapa, o procedimento de análise e discussão proposto é mais textual, isto é, em um jogo de corpo a corpo direto com o texto e com as considerações propostas por Marcos Siscar. A intenção, nesse momento, é uma abordagem explícita do pensamento siscariano, de modo que, na opção por se evitar paráfrases, seja possível entrar em contato com as reflexões elaboradas por Siscar. Desse modo, cogita-se que esse seja o melhor percurso de pesquisa para se compreender a revisão realizada por Marcos Siscar acerca da crise da poesia brasileira contemporânea.

**CAPÍTULO 1:**  
**O percurso de emergência da crise**

## 1.1. Do desvio à cisma: prenúncios de um impasse

Cisma é um dos termos caros ao vocabulário siscariano de análise da crise da poesia contemporânea. Dele, depreende-se grande parte da revisão e do diagnóstico promovido por Marcos Siscar na compreensão do panorama de crise no qual a poesia brasileira foi inserida. A análise do conceito de cisma possui uma importância considerável, pois, a partir de seu processo de configuração e de emergência, assim como de suas repercussões contemporâneas, é possível entender como alguns pressupostos se tornaram bases nas quais os discursos de crise da poesia brasileira se fundamentaram.

O contexto de emergência do que viria a se configurar como a cisma da poesia brasileira está localizado em dois momentos: nas produções literárias da década de 50 e da década de 70 e nos ecos da relação entre essas duas produções a partir da poesia produzida na década de 80. Esses pontos históricos dos anos 50 e 70 representam, respectivamente, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal. Conforme analisa Marcos Siscar, a coexistência desses movimentos foi criticamente interpretada a partir de uma polarização dicotômica na qual se subentendia o projeto estético marginal em oposição ao projeto estético concretista.

A poesia concreta brasileira tem como marcos iniciais a publicação da revista *Noigandres*, em 1952, e a Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, no ano de 1956. A partir de manifestos (como o “Plano Piloto para Poesia Concreta”, de 1958, e outros publicados em jornais, como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, além de revistas, como na própria *Noigandres*, na *Diálogos* e na *ad – arquitetura e decoração*<sup>1</sup>), de publicações críticas e ensaísticas, além de um considerável empenho de pesquisa e produção no campo da tradução, a trindade concretista, formada por Décio Pignatari e pelos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, apresentou uma proposta de poesia de vanguarda cujas dimensões e paradigmas alteraram significativamente o panorama literário brasileiro. A poesia concreta propunha o fim do verso como unidade estrutural do poema. Em seu lugar, o poema concreto deveria apresentar uma nova estrutura sintético-ideogrâmica superior à verbal-discursiva, capaz de operar, de modo objetivo e isomórfico, tanto temporalmente quanto espacialmente. Para isso, a materialidade plástica do signo passa a ser compreendida

---

<sup>1</sup> Grande parte desses textos está reunida em CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

em sua tripla dimensão: verbal, visual e sonora. Do trabalho racional, técnico, funcional e objetivo com a linguagem, resulta o poema como unidade verbivocovisual.

Na formação de suas diretrizes estéticas, o referencial – ou paideuma, empregando o vocabulário que lhe é próprio – escolhido pelos poetas concretistas evidenciava uma grande erudição. Dentre suas principais fontes, estão Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Ernest Fenollosa e seus estudos sinológicos sobre o ideograma, Ezra Pound, James Joyce e e.e. cummings. Além disso, um profundo trabalho crítico e ensaístico sobre tradução, além do diálogo interdisciplinar e interartístico com o Design, com a Gestalt, com a música experimental eletrônica e com o emprego de mídias tecnológicas (como a computação gráfica e o holograma) estabeleceram o campo de ação e de produção da poesia concreta brasileira.

Toda essa proposta vanguardista na poesia da década de 50 e 60 provocou consideráveis transformações no cenário literário brasileiro. Poetas pertencentes a outros movimentos, vinculados a outras manifestações e tradições poéticas, foram seduzidos e se lançaram à experimentação na estética concretista<sup>2</sup>. É pertinente ressaltar também como a poesia concreta expandia sua repercussão para fora do âmbito literário. Seus pressupostos vanguardistas, formais e tecnológicos de trabalho com a linguagem estavam em consonância com o processo de modernização e de transição agrário-industrial desenvolvidos no Brasil também nas décadas de 50 e 60, em especial com as propostas igualmente vanguardistas apresentadas pela Arquitetura e pelo Design brasileiros, representados por nomes como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Oswaldo Bratki, Lina Bo Bardi e Rino Levi.

Sistematicamente, posta do outro lado, está a poesia marginal. Inicialmente, o termo *marginal* era empregado para designar o sistema de produção artesanal e de circulação alternativa das obras literárias à margem do mercado editorial durante os anos 60 e 70. De fato, outro nome fortemente associado à poesia marginal brasileira é *geração mimeógrafo*, em função do mecanismo de reprodução utilizado para a produção dos livros. Progressivamente, o sentido da palavra marginal foi sendo expandido, passando a designar não só um processo de produção, mas também uma postura literária e comportamental. Nessa acepção, o marginal deixou de ser compreendido apenas como à margem do mercado editorial e passou a englobar todos aqueles situados à margem da sociedade. Assim, o marginal também passou a ser o alternativo, o independente, o *underground*, o maldito, o transgressor, o subversivo e o clandestino.

---

<sup>2</sup> Um bom exemplo disso é Manuel Bandeira e seu poema “Rosa tumultuada”, publicado em *Estrela da tarde*, de 1963.

A poética marginal foi caracterizada, sobretudo, por uma dicção coloquial e informal produzida a partir da experiência cotidiana. Logo, nota-se a presença da gíria, do palavrão e do chulo em uma espécie de espontaneidade descompromissada no registro daquilo tido como banal ou trivial. Uma vez que o cotidiano é uma de suas principais fontes, a poesia marginal explicitou também um comprometimento com a realidade social. Em um contexto de regime militar, a poesia marginal evidenciou um considerável engajamento contra a ditadura, contra a censura e contra as diversas formas de repressão – política, cultural, filosófica, sexual – se valendo tanto do discurso panfletário quanto do humor, da paródia e da ironia como formas de crítica e de conscientização. A relativa amplitude de temáticas abordadas e a desagregação enquanto grupo estético coeso impossibilitaram a definição da poesia marginal como um movimento, no sentido estrito do termo. Por sinal, conforme aponta Glauco Mattoso, a própria ausência de programas estéticos atribui à poesia marginal a despreocupação, o descompromisso e a displicência não só como bases de criação, mas como forma de estabelecer uma postura anti-intelectual e antiliterária (postura essa provavelmente uma resposta à erudição e ao tecnicismo formal da poesia concreta e seu consequente distanciamento dos problemas sociais)<sup>3</sup>.

Entre os principais nomes da poesia marginal brasileira, destacam-se Chacal, Nicolas Behr, Torquato Neto, Francisco Alvim, Waly Salomão, Cacaso, Isabel Câmara, Bernardo Vilhena, Zuca Sardan e Aduino de Souza. No entanto, a postura marginal não se restringiu apenas ao campo literário brasileiro. Nas décadas de 60 e 70, outras manifestações artísticas evidenciaram uma postura transgressora e de ruptura ao *establishment* do sistema político e econômico. Alinhados à contracultura, a Tropicália, na música; o trabalho de Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla, no cinema; e as obras de Helio Oiticica, nas artes plásticas tornaram-se expoentes de um posicionamento crítico de desbunde e de resistência no panorama artístico brasileiro durante a ditadura militar. Essas múltiplas manifestações de teor marginal nas artes passaram a ser comumente designadas como marginália, o âmbito cultural de produção alternativa, transgressora e maldita.

A partir de uma simples aproximação entre a poesia concreta e a poesia marginal, já é possível perceber o forte contraste entre suas propostas e características e como cada uma delas se situa em extremidades estéticas imanentemente díspares, *a priori*. A questão aqui é o momento em que esse embate velado se irrompe e as diferenças passam a ser interpretadas

---

<sup>3</sup>MATTOSO. *O que é poesia marginal*, p.29.

como antagonismos. Casos de oposição explícita e crítica ao excesso de intelectualismo e racionalidade formal e técnica da poesia concreta no trabalho com a linguagem existiram na produção poética marginal. O poema seguinte, do poeta, ensaísta e professor Antônio Carlos de Britto, o Cacaso, evidencia um tom de “rixa” na contraposição estabelecida entre concretistas e marginais:

### **Estilos de época**

Havia  
os irmãos Concretos  
H. e A. consanguíneos  
e por afinidade D.P.,  
um trio bem informado:  
dado é a palavra dado  
E foi assim que a poesia  
deu lugar à tautologia  
(e ao elogio à coisa dada)  
em sutil lance de dados:  
se o triângulo é concreto  
já sabemos: tem 3 lados <sup>4</sup>

Desse modo, a tendência vanguardista concreta, com seus parâmetros formais, exatos, objetivos, eruditos e tecnológicos de ruptura com o verso e com a lógica discursiva tradicional em prol de uma nova unidade poética verbivocovisual “com sua estrutura espaciotemporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes”<sup>5</sup> era posta em contraponto com a estética informal, espontânea, coloquial e antierudita “justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda”<sup>6</sup> da poesia marginal.

É dessa relação dualista que surge a primeira definição de cisma: uma separação rígida entre duas estéticas colocadas em par antagônico. Desse modo, a cisma teria imposto aos poetas dessas épocas, ainda que inconscientemente, a condição de pertencimento integral e único a somente uma das vertentes, de modo que o diálogo ou a transição entre as propostas concretistas e marginais fossem considerados não só inviáveis como impossíveis.

---

<sup>4</sup> CACASO. *Lero-lero*, p.153.

<sup>5</sup> CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, p.107.

<sup>6</sup> MATTOSO. *op.cit.*, p.33.

No entanto, Marcos Siscar aponta como dois poetas, cada um deles circunscrito em uma dessas polaridades literárias, produziram uma espécie de poética desviante em relação ao seu agrupamento, tornando-se pontos fora da curva dessa primeira acepção de cisma. No campo marginal, Ana Cristina César; no panorama concretista, Paulo Leminski.

A obra e a vida de Ana Cristina César têm sido uma grande esfinge para leitores e para a crítica literária nos últimos anos. Poeta, tradutora e ensaísta, Ana C. encontrou nos pastiches de diários e de bilhetes o recurso formal para tematizar a subjetividade e a intimidade feminina. Junto a sua poética do poema escrito com luvas – metáfora para uma tentativa de supressão do autobiografismo e das marcas pessoais no texto – e da diluição entre poema e ensaio na qual a “sereia de papel”<sup>7</sup> se torna “a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”<sup>8</sup>, o fato de Ana C. ter cometido suicídio, atirando-se da janela do 13º andar do prédio onde morava, tornou-se um fato biográfico decisivo para que a fusão entre vida e obra recebesse seu selo definitivo, transformando Ana Cristina César não só em uma poeta, mas também em uma *persona*. Com sua obra completa publicada em 2013 pela editora Companhia das Letras, além de ser a poeta homenageada na Festa Literária de Paraty, a FLIP, em 2016, um novo processo de recepção e de redescoberta da obra de Ana Cristina César vem sendo promovido.

Dentro do panorama da cisma da poesia brasileira, o poema seguinte sinaliza aspectos importantes do percurso e do desvio apresentado por Ana Cristina César:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.<sup>9</sup>

Essa fidelidade aos acontecimentos biográficos (reclassificada imediatamente no verso seguinte como uma forma de prisão) é encenada no poema, de modo a tentar persuadir o leitor de que, de fato, vida e obra estão indissociavelmente vinculadas uma à outra. O fato

---

<sup>7</sup> VIEGAS. *Bliss & blue*, p.107

<sup>8</sup> CÉSAR. *Poética*, p. 83.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.79.

de o poema estar centrado na primeira pessoa o reveste de um tom de intimidade e de sinceridade que torna o relato do cotidiano e de cenas corriqueiras da vida mais espontâneo, procedimento comum na poesia marginal. No entanto, há uma sensação de impasse prenunciada metaforicamente desde o primeiro verso. Após três versos de teor exclamativo, essa sequência é interrompida por um questionamento que parece enfim irromper o conflito íntimo velado por esse tempo fechado. A voz poética, aproveitando mais uma vez o palco da letra, se expõe de modo a parecer mais sincera do que nas afirmações feitas no início do poema. Mais do que severa e ríspida, agora ela é profissional: rigor e espontaneidade passam a ser articulados na tessitura do poema a partir do momento em que essa tomada de consciência crítica por parte da poeta acerca do poder de presença e interrupção desses procedimentos a possibilita jogar com as contradições do próprio ofício poético.

Esse procedimento de desvio característico da cisma também é perceptível, de modo mais crítico, em outros poemas da produção poética de Ana Cristina César:

#### **a lei do grupo**

“todos os meus amigos  
estão fazendo poemas-bobagens ou poema-minuto”<sup>10</sup>

Observa-se que o poema acima é, na verdade, também uma espécie de análise acerca do tipo de produção poética que orientava uma parcela considerável de poetas marginais. Mesmo inserida no contexto da poesia marginal brasileira no epicentro de sua produção, Ana Cristina César consegue tomar um distanciamento crítico que a possibilita diagnosticar formalmente algumas tendências que caracterizam a geração da qual ela se integra. Ao analisar que todos os seus amigos, isto é, seus copartidários de marginália, estão fazendo um mesmo tipo formal de poesia, Ana Cristina César explicita como a atualização das propostas estéticas modernistas passou a se reconfigurar, na verdade, como uma convenção. Ao apontar esse processo de convencionalização dentro da estética marginal, Ana Cristina César demonstra estar situada simultaneamente dentro e fora do escopo marginal, produzindo um desvio no qual a dualidade emergente da cisma não se estabelece mais entre concretismo e poesia marginal, mas entre a poesia marginal e seus próprios paradigmas. Em

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.333.

outras palavras, sendo inserida e enquadrada como poeta marginal, Ana Cristina César evidencia, em seus poemas, instantes de questionamento e de desvio do “antiprojeto” estético marginal.

Poeta, escritor, tradutor, crítico literário e professor, Paulo Leminski possui, hoje, uma recepção e uma relevância literária que não o restringem mais como apenas um poeta curitibano. Possuindo textos e publicações tanto em poesia quanto em prosa, além de diversas colaborações musicais, Paulo Leminski produziu uma obra consideravelmente diversificada e formalmente experimental, na qual diferentes vertentes e matrizes poéticas foram re combinadas em prol de um projeto de poesia ao mesmo tempo refinada e comunicável. Sua obra completa, lançada pela editora Companhia das Letras, em 2013, com o título de *Toda poesia* se tornou um *best-seller* com três reimpressões em menos de um mês, as quais totalizaram, na época, 19 mil exemplares vendidos.

Inicialmente, proponho a análise do seguinte poema, publicado originalmente em *Caprichos & relaxos*, de 1983, integrante da seção intitulada “sol-te”:

**de ouvido**

di vi  
di do  
entre  
o  
ver  
&  
o  
vidro  
du vi do<sup>11</sup>

No poema acima, constata-se uma ênfase na organização espacial das palavras obtida, sobretudo, a partir da ruptura morfológica da palavra “dividido”. Por meio dessa fragmentação estrutural, objetiva-se que sua reconfiguração morfológica espelhasse seu sentido, de modo a produzir uma coincidência entre léxico e semântica - proposta essa

---

<sup>11</sup> LEMINSKI. *Toda poesia*, p.135.

recorrente da poesia concreta. Além disso, a fragmentação das palavras “dividido” e “duvido” ressalta as semelhanças visuais, morfológicas e sonoras existentes entre elas. A seleção e combinação das palavras (por sinal, o arranjo jakobsoniano que forma a função poética) privilegia bastante o estrato sonoro, a partir de, principalmente, aliterações de /d/, /v/ e /r/ e assonâncias de /e/ e /o/.

Nesses preceitos, o poema de Leminski pode ser seguramente compreendido como uma estrutura poética verbivocovisual alinhada às diretrizes estéticas concretistas. No entanto, os princípios da poesia concreta não são linhas mestras rígidas no exercício poético de Leminski: a forma como esse poeta estabeleceu uma relação com o Concretismo é perpassada pelo contágio com outras vertentes e por diferentes processos de reelaboração de propostas e tendências retrabalhadas em prol de um projeto de dicção poética desejada por Leminski. Uma prova disso é a possibilidade de se encontrar, na mesma seção “sol-te” presente na obra *Caprichos & relaxos* um poema como o que se segue:

**tudo  
s u c e d e  
s ú b i t o  
  
eu não faço  
expludo<sup>12</sup>**

Embora se note um trabalho tipográfico na composição visual das palavras, aliado a um exercício de síntese na disposição espacial de cada uma delas, evidencia-se a marca de uma presença subjetiva, desencadeada pela existência gráfica e semântica do *eu* no poema. Isso distancia o poema da objetividade e da impessoalidade pretendidas pela poesia concreta como meio de privilegiar a dimensão da linguagem poética enquanto sistema fechado em si. Além disso, a subjetividade explicitada no poema é perpassada por um teor cômico produzido

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.143.

por meio do recurso de explorar a conjugação inexistente do verbo *explodir*, cuja natureza é defectiva para a primeira pessoa do presente do indicativo. O resultado obtido é a palavra “expludo”, cuja sonoridade inusitada e engraçada serve de recurso rímico para o estrato sonoro do poema, ao mesmo tempo em que produz humor, tão empregado na poesia marginal e pouco comum nas produções concretistas.

Essa confluência entre concretismo e poesia marginal pode ser interpretada como uma recusa à situação de antagonismo e de oposição radical estabelecida entre esses dois movimentos. O próprio Paulo Leminski, em correspondência com Régis Bonvicino mantida entre 1976 e 1981, expõe, de modo bastante analítico, a relação de contato e de superação da influência concretista:

descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. (...) ou a gente incorpora as conquistas da p concreta (...) ou está condenado a repetir como no inferno de dante sempre o mesmo passado de novo. (...) o que a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou. (...) quero fazer uma poesia que as pessoas entendam. q não precise dar de brinde um tratado sobre a Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...<sup>13</sup>

São nesses procedimentos que se configura um deslocamento da poética de Leminski à obediência integral ao escopo estético concretista. A síntese de tendências e paradigmas produzida por Leminski parece se configurar mais como uma forma experimental de criar a própria dicção poética do que um caso de diluição arbitrária de modelos e tropos poéticos. De fato, em uma espécie de autocrítica, Leminski tentou reestabelecer que seu interesse pela vanguarda concreta não era pelo “lado racionalista daquela tendência”, mas sim pela “loucura que aquilo representa”<sup>14</sup> ou, em outra ocasião, se autodefinir como “zenmarxistaconcretista”<sup>15</sup>.

Esse percurso-desvio experimental da poética leminskiana é analisado pela crítica literária brasileira como um procedimento movediço e fronteirizo promovido por Leminski. Em virtude de tantos contatos, tantos contágios, tantos deslizamentos e

---

<sup>13</sup> LEMINSKI, BONVICINO. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, p. 63, 67, 111.

<sup>14</sup> FRANCHETTI. “Paulo Leminski e o haicai”. in SANDMAN (Org). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, p.61.

<sup>15</sup> LEMINSKI, BONVICINO. *op.cit.*, p.97.

reposicionamentos presentes na obra de Leminski, tem-se percebido a necessidade de localizar e enquadrar a poética dele como um espaço de invenção por diálogos e por convergências. Para o crítico literário Fabrício Marques, compreender a poética de Paulo Leminski exige algumas perguntas preliminares:

Como situar Paulo Leminski na poesia brasileira deste final de século? Como ler a poesia brasileira a partir da pluralidade da poesia de Leminski? (...) Em sua obra, o poeta estabelece relações dialógicas com os legados simbolista e modernista, com as vanguardas (principalmente a poesia concreta), com a Tropicália, com a poesia oriental. Pretendia alcançar resultados raros, utilizando-se de ingredientes simples. (...) As referências encontráveis na poesia de Leminski entram num jogo de trocas e contaminações entre si. Esse retrato multifacetado revela, por sua vez, sua concepção poética: a poesia é muita coisa, mas é sobretudo concisão, informação, invenção e consciência semiótica. E isso ainda não é poesia.<sup>16</sup>

Por esses posicionamentos e por essas características é que Ana Cristina César e Paulo Leminski representam, respectivamente, a parcela de desvio da poesia marginal e a parcela de desvio da poesia concreta. Juntos, eles representam o ponto crítico de emergência das tensões entre concretistas e marginais, uma vez que a produção poética de cada um deles é concebida a partir de pontos de diálogo e de pontos de deslocamento entre as tendências e seus paradigmas. Além disso, representam um novo paradigma: o de poetas que reavaliam a herança por dentro, em uma condição paradoxal de pertencimento na medida em que suas poéticas se tornam corpos estranhos dentro do corpo estético ao qual eram comumente vinculados. Nesse sentido, a cisma também poderia ser compreendida, em uma segunda acepção, como o cisma, no masculino, isto é, uma forma de “dissidência” estética desses dois poetas cujas poéticas explicitam algum tipo de desacordo ou desvio com as suas devidas filiações.

Para Marcos Siscar, todo esse contexto de configuração da cisma da poesia repercute na poesia brasileira contemporânea. Em seu artigo “A cisma da poesia brasileira”, publicado inicialmente no volume 919/20 da revista literária francesa *Europe* e, posteriormente, no Brasil, nas revistas *Sibila* e *Germina*, Siscar analisa como parte do “mal-estar teórico que

---

<sup>16</sup> MARQUES. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, p.24,25.

consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”<sup>17</sup> surge a partir de desdobramentos da cisma da poesia e de seu contexto de modernização, enfrentamentos e diversidade.

Em sua análise da crise da poesia brasileira contemporânea, Marcos Siscar retorna às décadas de 60, 70 e 80 por compreender que a cisma deflagrada nessas épocas repercute em forma de diversos discursos progressivamente legitimados e institucionalizados ao longo desses anos. Segundo Siscar:

O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética. Essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil.<sup>18</sup>

Desse impasse estabelecido originalmente entre Concretismo e Poesia Marginal é que surge a cisma da poesia, isto é, um mal-estar gerado por uma indecisão acerca da relação que se estabelece (e também a que não se estabelece) com o arcabouço estético de gerações e movimentos anteriores. Passado a ser concebido a partir de dualismos e polaridades (ou a partir de movimentos de continuidade ou ruptura, como tradicionalmente subscreve o modelo historiográfico), o contato com heranças e legados se tornou, aos olhos de alguns poetas, um embate, e aos olhos da crítica, um diálogo improdutivo – ou ainda, conforme Siscar, uma hesitação desconfiada, uma atenção preocupada com relação àquilo que se apresenta como referência traumática ao passado imediato. Dentro dessa cisma, a poesia contemporânea brasileira estaria situada em um limiar dialético de continuidade e de ruptura com a tradição, entendendo-se aqui por *tradição* as referências que marcaram os anos de 1950-1980 em relação ao que viria ser o período pós-utópico profetizado por Haroldo de Campos em 1984. Por sinal, o que caracteriza essa cisma, segundo Siscar, é justamente um diálogo pela diferença com essas frentes de tradição evidenciado por uma adesão parcial aos grandes projetos estéticos, os quais passam a ser reapropriados como uma dentre outras

---

<sup>17</sup> SISCAR. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. p.152.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.153.

técnicas possíveis para a criação poética. Dessa forma, a partir de poetas como Paulo Leminski e Ana Cristina César ou, em um grupo mais heterogêneo, Manoel de Barros, Adélia Prado, José Paulo Paes e Hilda Hilst, chegando até Carlito Azevedo e Arnaldo Antunes, verifica-se na poesia brasileira uma série de releituras da oscilação entre o formalismo técnico e a espontaneidade subjetiva. Problematicamente, o impasse que surge da cisma é a restrita percepção de que essa oscilação dualista seria o único meio de posicionamento e de produção poética dentro de um panorama adjacente à superação dos programas estéticos rígidos.

No entanto, mesmo quando esse impasse se mostra superado, o procedimento de contato parcial com o legado poético de outros movimentos vem sendo criticamente interpretado como uma forma subaproveitada de diálogo. A possibilidade de contatos e reelaborações entre tendências se tornou sinônimo de indefinição estética e de esvaziamento de grandes questões poéticas. O ato de estabelecer contato, de modo simultâneo ou reelaborado, com os programas estéticos do Concretismo e da Poesia Marginal passou a ser interpretado como um empobrecimento estético, uma convencionalização da invenção própria dos grandes projetos poéticos. Tomada nesse sentido, a cisma repercute na poesia brasileira contemporânea produzindo a impressão de que ela, a poesia, não se transformou em algo, mas que perdeu algo – termo a partir do qual se instituem consideráveis pré-julgamentos negativos acerca da atual poesia brasileira.

Desses movimentos de desvio e de escape promovidos por Ana Cristina César e por Paulo Leminski e das repercussões literária e crítica que se manifestaram em subsequência se estabeleceu um paradigma o qual, defendendo, foi basilar para a emergência da crise da poesia contemporânea tal como ela se configura. Há de se considerar também que, embora a cisma da poesia brasileira tenha aqui sido analisada a partir do escopo do sistema literário, não se pode negar que havia uma heterogeneidade de fatores históricos decisivos atravessando essa questão. A polarização geopolítica durante a Guerra Fria, a queda do comunismo e a formação de periferias políticas, econômicas e culturais, assim como a transição do período ditatorial militar para a reabertura democrática no Brasil foram determinantes na formação de novos paradigmas de pensamento, dentre os quais essa análise da cisma também poderia ser inserida.

## 1.2. O vaticínio do nada do pós-tudo: Haroldo e Augusto de Campos.

Após o percurso da emergência da cisma localizado nas décadas de 60 e 70, outros fatores decisivos para a configuração e deflagre da crise da poesia estão historicamente situados na década de 80. O ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos, e um poema de Augusto de Campos, intitulado “Pós-tudo”, ambos publicados em 1984, apresentam, cada qual a partir de seu sistema, um contexto de balanços e encerramentos.

A década de 80 pareceu, por alguns eventos, estar atravessada por um *zeitgeist* apocalíptico. O auge da epidemia de AIDS, com a apreensão, o medo e a desesperança causados tanto pela ausência de cura quanto pelo estado ao qual o avanço da síndrome submetia os infectados, e a grande crise econômica na América Latina no período, cujo cenário de estagnação e retração fez com que os anos 80 passassem a ser comumente chamados de “A década perdida” são alguns exemplos dessa aura trágica que pairava sobre aquele período.

Nos campos artístico e intelectual, fins e mortes eram sistematicamente anunciados em publicações de diferentes áreas. Em 1983, o historiador de arte alemão Hans Belting publica a obra *O fim da história da arte?*, na qual discute não o fim de uma disciplina, mas a impossibilidade de existência de um modelo de narrativa da história da arte baseado em estilos após a descontinuidade provocada entre moderno e pós-moderno. Em 1988, o poeta e tradutor José Paulo Paes publica *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. Embora o título, assim como grande parte dos poemas, possua um teor irônico, próprio da comicidade engenhosa e sintética de Paes, poemas como “Acima de qualquer suspeita”, “Ode aos diluidores” e “Sucessão” já abordavam a imitação, a convencionalização e a ausência clara de propostas após o encerramento de grandes projetos poéticos como formas de garantir alguma sobrevivência à poesia. Já em 1989, o sociólogo e cientista político Francis Fukuyama publicou um artigo chamado *O fim da história?*. A tese do artigo é explicitar como o liberalismo democrático ocidental, em contraposição a todos os outros regimes políticos da história da humanidade, passaria a se configurar como o ápice dos modelos político-econômicos, justamente por promover, segundo Fukuyama, participação política, educação emancipatória e igualdade social. Da suposta estabilidade advinda, o paradigma dialético da história estaria superado, sendo plausível, portanto, uma reflexão acerca não só de sua superação, mas de seu

fim. Há de se lembrar também que 1984 foi o ano de referência da famosa ficção científica distópica homônima publicada por George Orwell. Nessa obra, o futuro é simbolizado por uma sociedade regida por um forte sistema totalitarista dotado de múltiplos mecanismos institucionalizados de vigilância e de repressão individual e histórica.

O campo literário, especificamente o panorama da poesia brasileira, também foi atravessado por esse espírito apocalíptico – e polêmico – de óbitos simbólicos da década de 1980. Na verdade, alguns anos antes, em 1972, as palavras “morte” e – pasmem – “crise” já eram empregadas para descrever o estado em que a literatura e a poesia se encontravam. Em uma entrevista intitulada “A morte da literatura”, concedida a Acyr Castro para o “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, o poeta e crítico literário Mário Chamie expõe como tanto a morte quanto a crise da literatura estavam associadas a uma perda considerável de interesse por parte do público. Nessa análise, os leitores estariam deixando de ler ficção e poesia por dois motivos: o desinteresse do autor em se aproximar do público ao abrir mão de um culto a uma “literatura literária”<sup>19</sup>; e a substituição da literatura e da poesia por “falsos substitutivos da literatura literária, a exemplo da enorme e diversificada sub-literatura de digestão e efeitos fáceis”.<sup>20</sup>

No que tange às mortes e aos fins proclamados na década de 80, o primeiro velório foi anunciado em um ensaio de Haroldo de Campos intitulado “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Publicado em duas partes no “Folhetim” do jornal *Folha de S. Paulo*, em 7 e 14 de outubro de 1984, o referido ensaio se desenvolve em torno de dois eixos. O primeiro corresponde a uma longa análise diacrônica e sincrônica construída por Haroldo de Campos acerca dos diferentes estágios da modernidade na cultura ocidental. Pautado nas perspectivas historiográfica-percepcional, de Hans Robert Jauss, e crítica-parcial, de Octavio Paz, Haroldo de Campos revisa e reinterpreta as relações entre História, cultura, modernidade, poesia, linguagem e crise. Ao longo de 22 páginas (de um total de 26,<sup>21</sup> Haroldo de Campos analisa um percurso histórico consideravelmente extenso: se inicia no Humanismo medieval e no Renascimento e termina nas vanguardas latino-americanas no século XX.

O segundo eixo, que nos interessa, diz respeito a um dos subtítulos do ensaio e corresponde a apenas quatro páginas sendo, de fato, abordado em uma página e meia.

---

<sup>19</sup> CHAMIE. *Instauração práxis II*. Textos e documentos críticos – 1959 a 1972. p.155.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.156.

<sup>21</sup> Essa relação de páginas é referente à versão do referido ensaio publicada em *O Arco-Íris Branco* (Imago, 1997).

É o momento no qual Haroldo de Campos aborda a questão da pós-utopia. Nessa última parte do ensaio, Haroldo promove o último recorte histórico, privilegiando a poesia concreta brasileira. Seu surgimento, alinhado ao Plano de Metas desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, assim como seu fim, inserido em um contexto de sufoco promovido pela ditadura militar, são analisados como sintomas correlativos ao otimismo vanguardista e à crise das utopias, respectivamente. Com a crise das ideologias, prossegue Haroldo, constatava-se um esvaziamento da função utópica e do caráter revolucionário próprios da poesia de vanguarda. Logo, seu sentido de existência enquanto tal gradativamente se perdia. É a partir desse raciocínio que Haroldo de Campos propõe um duplo postulado: a interrupção histórica do ciclo de vanguardas e o conseqüente surgimento de um novo tipo de poesia:

Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis.<sup>22</sup>

O conceito de princípio-esperança presente nesse trecho é tomado do filósofo marxista alemão Ernst Bloch. Para Haroldo, o princípio-esperança é uma premissa indispensável para a configuração de uma vanguarda como movimento, pois é a partir dela e de sua orientação voltada para o futuro que as expectativas se transformam efetivamente em prática prospectiva. Com o término do ciclo revolucionário das vanguardas e seu conseqüente esvaziamento utópico, o interesse das próximas poéticas deixaria de ser o futuro, sobre o qual o princípio-esperança se apoia, e passaria a ser o agora – ou, como prefere Haroldo, a agoridade.<sup>23</sup> Com isso, o princípio-esperança é substituído pelo princípio-realidade, “fundamento ancorado no presente”.<sup>24</sup>

O percurso histórico selecionado por Haroldo de Campos não é, em si, problemático, tampouco a leitura dele sobre a relação, muitas vezes conflituosa, entre poesia, modernidade e pós-modernidade. O impasse crítico é gerado pela interpretação que Haroldo promove a partir de trechos específicos estrategicamente recortados e contextualizados. Grande parte deles aponta para uma direção discursiva-argumentativa tendenciosa que pretende provar que a

---

<sup>22</sup> CAMPOS. *O arco-íris branco*. p.268.

<sup>23</sup> Haroldo de Campos emprega esse termo a partir do conceito de *Jetztzeit* (algo como tempo-do-agora) desenvolvido por Walter Benjamin em obras como *Sobre o conceito de História* (1940).

<sup>24</sup> CAMPOS. *op.cit.*, p.268.

poesia concreta brasileira (da qual Haroldo é mentor, não nos esqueçamos desse detalhe) foi a síntese e o ápice de uma trajetória histórica e cultural que a modernidade e a poesia deveriam atingir.

Essa estratégia, inconsciente ou não, é justificadamente controversa pois não se espera tamanha ingenuidade (ou desfaçatez) vinda de um crítico e ensaísta lúcido e erudito como Haroldo de Campos. No entanto, não se pode negar que, nas entrelinhas, paira uma leitura quase teleológica na qual, sub-repticiamente, se pretende convencer que Safo, Bashô, Dante, Camões, Sá de Miranda, Fernando Pessoa, Hölderlin, Celan, Góngora, Baudelaire, Mallarmé e Sousândrade (no campo poético) ou grande parte do pensamento de Walter Benjamin ou de Octavio Paz (no campo teórico) são *protoconcretistas*, isto é, já germinavam embrionariamente uma ideia que só viria ser formalmente materializada pelo Concretismo. Além disso, compreender o contexto histórico da época (anos 60-80, em especial no ano de 1984, e a posteridade) como pós-utópico, mais do que pós-moderno, foi outra forma de estabelecer a poesia concreta como espectro aferidor de medida não só sobre o que foi produzido antes ou durante ela, mas sobre o que se produziu posterior a ela, em uma espécie de a.C / d.C poético, no qual tudo deve ser pensado antes e depois do Concretismo. Marcos Siscar, ao analisar o contexto de produção e as consequências do ensaio de Haroldo de Campos, explicita melhor os jogos discursivos de poder que o perpassam:

“Poesia e modernidade” busca preparar o campo para uma operação que é, ao mesmo tempo, explicitamente, uma superação da vanguarda e, implicitamente, o reforço de sua lógica. [...] Já aponte a desproporção que repousa entre o magro final do texto (momento da “constelação” e do poema “pós-utópico”) e seu corpo colossal, todo tatuado com as marcas da militância concretista, estrategicamente esculpido para dar à vanguarda o lugar e a função do predecessor do contemporâneo, aquilo que realiza seu próprio fim.<sup>25</sup>

Em termos de desdobramentos e repercussões, a proposta pós-utópica concebida por Haroldo de Campos acabou se transformando, para as gerações seguintes (como a dos anos 90, em especial, e a contemporânea), em um tiro pela culatra. A era das pluralidades e da diversidade advinda com o ocaso das vanguardas escamoteou, aos olhos da crítica, os seus problemas mais iminentes. Alimentada pela alta expectativa de um futuro promissor, a

---

<sup>25</sup> SISCAR. O *tombeau* das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. In *Alea*. vol. 16/2. 2014, p. 430, 431.

própria crítica literária, ao se ver diante da produção poética pós-haroldiana, a analisou como qualitativamente pobre. Além disso, a pluralidade de vertentes e tendências, principal trunfo pós-utópico, foi compreendida como um grande vale-tudo, no qual a ausência de projetos coletivos coesos e linhas mestras homogêneas (compensados pelo álibi da diversidade e de horizontalidade democrática) passou a significar uma incapacidade de essas gerações seguintes e seus poetas proporem a si seus próprios desafios, impasses e objetivos junto a seu tempo. Ironicamente, o “ecletismo regressivo” o qual a poesia da presentidade imaneamente combateria, segundo Haroldo, se tornou um dos rótulos críticos atribuídos à poesia que se seguiria.

Partindo do pressuposto etimológico no qual *óu-tópos* significa “não lugar”, uma dimensão espacial e temporal ideal da ordem do irrealizável, a posteridade desejada por Haroldo de Campos emergiu como uma contemporaneidade na qual o pós-utópico se converteu em sinônimo de tensão entre presente e futuro.<sup>26</sup> Da perspectiva de relação possível entre a poesia pós-utópica e a “pluralidade de passados” (que por si evoca também uma pluralidade de agoras) o que emergiu, de fato, segundo a crítica literária, foi uma poesia em estado de aparente indefinição acerca de sua relação não só com o seu próprio tempo, mas com o passado, que se reduziu a um antiquário de legados, e com o futuro, que se tornou um horizonte indefinível de tendências.

É importante mencionar também como há uma mudança de tom na parte final do ensaio de Haroldo de Campos. A perspectiva de análise diacrônica e sincrônica é substituída por um discurso prognóstico acerca do futuro. Para Marcos Siscar,

O tom moralizante das advertências no final do ensaio (a poesia não deve ensejar uma “poética da abdicação”, tornar-se “álibi do ecletismo regressivo” etc.) é indício de um desejo de indicar linhas mestras, ainda que o texto seja, mais explicitamente, mais programaticamente, uma descrição histórica do contemporâneo como “época”. Porém, o mais revelador talvez seja a recepção do ensaio, que ajudou a estabelecer – a exemplo do que faziam os manifestos – referências importantes sobre o contemporâneo, inclusive graças a sua força de interpretação histórica. Por essas razões, o texto é um acontecimento relevante para se pensar a situação recente da poesia, bem mais do que

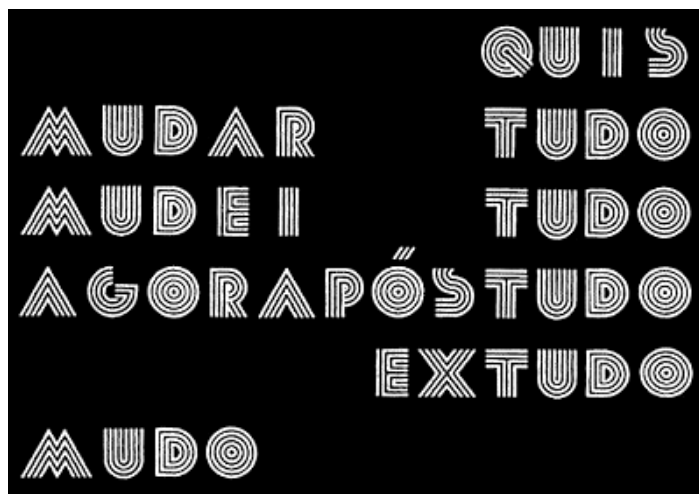
---

<sup>26</sup> Parece-me importante ressaltar aqui o quanto a questão pós-utópica também se desdobra e produz consequências na prosa. Flávio Carneiro, na obra *No país do presente. Ficção Brasileira no Início do Século XXI* (Rocco, 2005), especialmente no capítulo “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX” também problematiza o mapeamento da prosa ficcional brasileira a partir justamente dos efeitos do ensaio de Haroldo de Campos.

por aquilo que simula ou pretende constatar. Sua relevância instaure-se, antes disso, a partir de suas estratégias e de seu funcionamento, que eu chamaria de legislador (ou performativo).<sup>27</sup>

O que se observa nessa análise desenvolvida por Siscar é que justamente esse tom legislador adotado por Haroldo de Campos viria a embasar a situação de crise da poesia contemporânea. Nesse aspecto, a recepção crítica do ensaio de Haroldo se transformou numa dupla armadilha para a poesia brasileira: se tomado como vaticínio profetizado por um grande poeta, tradutor e ensaísta, logo os poetas foram incompetentes de não o cumprirem; se entendido como uma expectativa otimista acerca da posteridade, o que restou foi a sensação de fracasso quando a promessa de futuro plural não se concretizou tal como se esperava.

O outro momento apocalíptico – e polêmico – ocorrido na década de 80 também partiu de um poeta concretista. Em 27 de janeiro de 1985, na contracapa do “Folhetim”, suplemento literário do jornal *Folha de S. Paulo*, o poema “pós-tudo”, de Augusto de Campos, era publicado, em página inteira, sem a presença de nenhum outro tipo de texto informativo:



28

---

<sup>27</sup> SISCAR. A alavanca da crise: a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos. In *Remate de males*. vol. 34.1. 2014, p. 83.

<sup>28</sup> CAMPOS, 1984. Disponível em [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07\\_03.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm). Acesso em 06 fev 18. No site do poeta, o poema “pós-tudo” vem datado de 1984, ao invés de 1985. Provavelmente, optou-se informar, no site, a data em que o poema foi escrito mais do que a data em que ele foi originalmente publicado. Esse poema também integra a obra *Despoesia*, publicada em 1994 pela editora Perspectiva.

O poema consiste, visualmente, em um fundo preto com letras cujo fino traçado em branco está em gradação interna de tamanho. Tal disposição tipográfica produz a sensação ótica de que as palavras estão se expandindo ou se contraindo concentricamente. Por sinal, esse estilo de fonte tipográfica já havia sido empregado por Augusto de Campos em outro poema, de 1975, intitulado “Miragem”. Em uma organização sintática linear, se lê: QUIS / MUDAR TUDO / MUDEI TUDO / AGORAPÓSTUDO / EXTUDO / MUDO. A organização formal e espacial das palavras produz uma aglutinação de termos que resulta na formação de dois importantes sintagmas na tessitura do poema: “AGORAPÓSTUDO” (do qual se extrai o título do poema) e “EXTUDO”. Do primeiro sintagma, compreende-se uma ruptura temporal que incide sobre a noção de “agora”, uma vez que é proposta a ela uma dupla condição: ser o presente e, simultaneamente, ser a posteridade, um índice de futuro em relação a um determinado tempo que deve ser, a partir daquele momento, definido como um passado. Do segundo sintagma, depreende, inicialmente, a semelhança sonora com a palavra “estudo”, derivada do verbo “estudar”. Morfologicamente, por sua vez, o sintagma “EXTUDO” é formado pela derivação prefixal do termo “ex” sobre a palavra “tudo”, produzindo um novo léxico cujo sentido explicita algo que não está mais em um estado de totalidade, assim como algo que se faz conhecer não pelo que é, mas pelo que era.

A partir da organização sintaticamente linear do poema, compreende-se que há um sujeito ou um agente o qual, a partir de um movimento de querer instituir algum tipo de ampla mudança, consegue promovê-la. No entanto, a partir de um determinado momento, posterior a essa modificação total, o objeto alvo de mudança já não mais se configura como antes, de tal modo a perder seu estatuto de totalidade: não sendo mais tudo, passa a se estabelecer, no encerramento do poema, como algo mudo. É importante ressaltar como essa última palavra produz uma tensão em permanente suspensão no poema, uma vez que não é resolvida: o termo “mudo”, nessa forma, pode significar tanto o indivíduo acometido por mudez, por uma ausência de fala ou por uma postura de silenciamento, tanto quanto pode indicar a conjugação do verbo “mudar” na primeira pessoa do presente do indicativo, direcionando, nessa acepção, seu sentido para o campo semântico da mudança, do alterar-se ou do deslocar-se.

A partir do arranjo espacial proposto para as palavras no poema, é possível obter outro processamento de leitura e de análise por colunas. Nessa proposta, o poema é dividido em três eixos verticais, nos quais a leitura é realizada de cima para baixo. A primeira coluna corresponde ao eixo introduzido pela palavra “QUIS”. Embora, espacialmente falando, essa seja a terceira coluna quando considerado o sentido ocidental de leitura, semanticamente é ela

que inicia o poema, sendo, por tal motivo, aqui considerada como a primeira coluna. Após o verbo, segue-se a palavra “TUDO” repetida quatro vezes. A cada repetição, intensifica-se a ênfase nesse tudo tão desejado, como se a inserção de uma única vez dessa palavra não fosse suficiente para abranger a sua real dimensão de totalidade ou completude. A segunda coluna é composta pelas palavras “MUDAR”, “MUDEI”, “AGORA” e “MUDO”. Nela, se situa, além da ambiguidade produzida pela indefinição do termo “MUDO” já apontada, a presença do advérbio “AGORA”, sinalizando uma marcação temporal que situa o poema dentro de um determinado contexto ou período. Por sua vez, a coluna do meio proposta para a leitura do poema concentra apenas duas palavras: “PÓS” e “EX”. Dispostos quase na posição central do poema, esses termos assumem uma função de eixo no qual o poema se apoia, tal como um baricentro para o corpo do poema. O arranjo visual privilegia, nesse caso, também o critério morfológico, dado que são dois prefixos. No entanto, enquanto “pós” representa o que vem posterior, o que se sucede a algo, “ex” significa algo que está fora, separado, negado ou ainda o que era e não é mais. Nesse caso, a aproximação no campo semântico produz uma tensão nesse ponto central do poema: partindo do pressuposto de que “pós” está para “futuro” enquanto “ex” está para “passado”, a aproximação entre passado e futuro acentua a antítese entre esses conceitos.

O “pós-tudo” passou a ser compreendido, não só por Augusto de Campos, mas pela crítica literária, como um poema produzido como uma tentativa de marco. A partir dele, objetivou-se estabelecer o fim do ciclo de experimentações poéticas de um século marcado por vanguardas, naquele momento já em desgaste. Dentro desse contexto de produção, “pós-tudo” serve não só como um balanço no qual se apuram saldos, mas também expõe uma reflexão crítica acerca do que poderiam ser o presente e o futuro em uma posteridade de ex-vanguardas. De fato, há um problema fúnebre provocado pelo poema de Augusto de Campos. O título “pós-tudo” possui uma semelhança com a palavra “póstumo”, isto é, tudo aquilo que é posterior a uma determinada morte. Partindo do pressuposto de que, naquele ano, nenhum dos poetas concretistas ainda havia falecido a ponto de o poema existir em função de uma homenagem, o caráter póstumo evocado pelo poema diz respeito a uma morte simbólica. A questão problemática acerca desse poema e de seus desdobramentos acerca da crise da poesia é qual seria o defunto velado em “pós-tudo”.

Esse questionamento foi proposto pelo crítico literário Roberto Schwarz, em um artigo chamado “Marco histórico”, publicado também no “Folhetim”, do jornal Folha de S. Paulo, em 31 de março de 1985, e posteriormente publicado junto a outros ensaios na obra *Que*

*horas são?*, de 1987.<sup>29</sup> Para Schwarz, o poema de Augusto de Campos é consideravelmente pretensioso ao tentar ser erguido como um monumento mesmo com as imprecisões nele presentes. Roberto Schwarz analisa e questiona duas dessas indefinições:

[o poema] Solicita a interpretação em chave externa – o que é “tudo”? – ao mesmo tempo que a deixa em aberto, funcionando como uma alusão vazia. O contexto interpretativo é de livre escolha do leitor: a biografia do poeta, a história do movimento concretista, o destino da arte moderna, o ciclo da revolução, todos aceitáveis, embora nenhum tenha apoio diferenciado no interior da composição.<sup>30</sup>

O primeiro questionamento de Schwarz sobre o poema de Augusto de Campos parece ser das ordens semântica e filosófica: o que é esse “tudo” ao qual o poeta se refere? Como se trata de um poema estabelecido como um marco, as respostas, em caráter de pressuposição, apontam para as esferas da poesia e da história. De modo restrito, esse “tudo” pode ser o panorama poético brasileiro da época, marcado pelo equilíbrio formal da geração de 45, o qual foi inegavelmente alterado a partir do surgimento da vanguarda concretista. Em uma leitura mais ampla, tal “tudo” seria a pós-modernidade e a configuração histórica de seus impasses, na qual o poeta – assim como todos os outros representantes do campo das Artes – se situa simultaneamente como alvo e agente.

Além disso, Schwarz propõe um segundo questionamento acerca de quem é o sujeito enunciador explicitado na desinência verbal do verbo “quis”. Ao longo de seu artigo, Schwarz aponta cinco possíveis sujeitos: o próprio poeta, aceitando que a pessoa implícita nessa desinência seja um “eu”; em uma dimensão coletiva, pode ser a própria experiência concreta enquanto movimento; a arte moderna internacional situada em um contexto pós-moderno, o que atribui ao poema a equivalência de um balanço cultural; extraliterariamente, o espírito revolucionário de uma época deparando-se com um momento no qual a revolução se encerra, e, nessa hipótese, a perspectiva histórica que perpassa o poema é potencializada; e, por fim, já em uma superinterpretação, toda a humanidade. Para Schwarz, a indefinição desse agente instabiliza a configuração de marco que o poeta pleiteia para o seu poema.

De fato, as ambiguidades e indeterminações presentes no poema contribuem para tornar sua compreensão instável: a disposição cromática entre preto  $x$  branco, a ausência de

---

<sup>29</sup> Em “Marco histórico”, há outra versão do poema “pós-tudo”, uma espécie de negativo do poema original: o fundo é branco e a cor da fonte tipográfica é preta.

<sup>30</sup> SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 62.

cor *x* a presença total de cor; o vazio *x* o preenchido; a sensação de movimento *x* a sensação de estaticidade produzida pela tipografia empregada; o pós *x* o ex, o futuro *x* o passado; a potência dinâmica da mobilidade *x* a debilidade do estado de mudez; o tudo *x* o ex-tudo, isto é, o nada; o poema como um marco celebrativo de vida *x* o poema como certidão de óbito. Todos esses pares antitéticos viriam a corroborar a postura pessimista de grande parte da crítica literária acerca da poesia produzida posteriormente (tanto na condição de pós-tudo quanto da situação de pós-utópica), como se grande parte da poesia contemporânea já nascesse *a priori* sob o selo de um esgotamento qualitativo.

Apesar dessas indefinições e do excesso de pretensão apontadas especificamente por Roberto Schwarz, um ponto em comum está presente nas principais leituras críticas realizadas sobre o poema “pós-tudo”: a sensação melancólica de que esse poema marca o fim de um ciclo causado pelo desgaste das experimentações poéticas de um século marcado por vanguardas. A série revolucionária formada pelo Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Modernismo em sua vertente antropófaga (pensando aqui restritamente o contexto brasileiro sem ignorar, contudo, o quanto o Modernismo foi profícuo na América Latina) e o Concretismo se inviabiliza perante a dissolução imediata do futuro e a vertiginosa tradição das ruínas típicas da pós-modernidade. Os princípios totalizantes e as concepções estáveis do pensamento ocidental passam a ser desconstruídos – e a Arte também é afetada.

Não é possível determinar se Augusto de Campos leu previamente o ensaio de seu irmão, Haroldo, enquanto planejava ou executava o seu poema “pós-tudo”. No entanto, é possível inferir a existência de uma consonância entre os textos de cada um deles no que diz respeito a como ambos compreendem como a pós-modernidade definiu novos paradigmas a partir da implosão de outros tantos. No caso do poema de Augusto de Campos, a postura diante da pós-modernidade é fúnebre: a posteridade só existe enquanto póstuma, isto é, em função do fim ou da morte simbólica de um determinado paradigma.

Dessas ambiguidades e indeterminações construídas no poema, das polêmicas produzidas pela recepção crítica e pelo tom pessimista de vaticinar à posteridade um estado de mudez, isto é, de ausência de potência poética, o “pós-tudo” de Augusto de Campos também se estabelece como outra alavanca na qual a crise da poesia contemporânea se impulsiona. Sua aura de marco histórico se tornou uma profecia póstuma cujo alcance não se deteve ao âmbito das vanguardas e do Concretismo - seu caixão comportava, também, uma das faces da crise da poesia: a sua sentença de esvaziamento qualitativo.

Em ambos os casos, o que se depreende é como houve uma tentativa subjacente de definição *a priori* do futuro. Partindo de uma reflexão sobre o percurso da poesia concreta como uma vanguarda e sobre uma trajetória poética como poeta participante desse movimento vanguardista, o ensaio de Haroldo de Campos e o poema de Augusto de Campos não só estabelecem termos, mas tentam determinar novos paradigmas que se seguirão após esses marcos. Por sua vez, é importante também ressaltar como o duplo caráter de um marco histórico perpassa cada um desses textos. A revisão memorialística de um percurso ao longo de um tempo situado no passado e a construção de uma relação com o futuro a partir do momento em que se projeta sobre ele como um legado parecem ter afetado os irmãos de Campos de um modo no qual nenhum deles aparentou ter abdicado ao pretensioso direito de não só determinar o fim de ciclo ao qual lhe cabia, mas de preannunciar paradigmas para uma posteridade ainda com suas próprias características, propostas e desafios em estado de porvir.

A influência dos dois poetas no panorama literário e crítico transformou seus respectivos ensaio e poema em um vaticínio acatado quase sem contestação por grande parte da crítica, gerando tanto as expectativas por um futuro plural e diverso quanto o pessimismo de uma posteridade poética empobrecida e desorientada. À medida que cada texto postulou, cada qual a seu modo, um paradigma de poesia do presente, impôs-se, ainda que inconscientemente, outras relações com o legado do passado a serem administradas pela poesia que ainda viria a ser produzida.

O que, curiosamente, é pouco debatido é o que os irmãos de Campos produziram depois de escreverem seus respectivos textos. A primeira publicação de Haroldo de Campos pós “Poesia e modernidade” foi a obra *A educação dos cinco sentidos*, em 1985 - ou seja, pouco tempo depois de “Poesia e modernidade” ser publicado. No texto editorial apresentado na quarta capa da obra, já constavam os termos “pós-utópico” e “agoridade” em negrito, destacados do restante do texto, como qualificativos da obra em questão. Desse modo, o pós-utópico já deixava de ser uma proposta e se materializava como poesia em um curtíssimo espaço de tempo, justamente pelas mãos do seu próprio elaborador. Com razão, é coerente concordar com Marcos Siscar quando percebe nesse procedimento empreendido por Haroldo de Campos uma “estratégia mais ampla que declara a época de pós-vanguarda para poder mais efetivamente assumi-la como projeto”<sup>31</sup> na qual “O pós-utópico deixa de ser descrição do paradigma geral da época e passa a ser característica assumida do projeto

---

<sup>31</sup> SISCAR. A alavanca da crise, p.84.

poético do autor, como se transformasse em normatividade aquilo que tinha um estatuto meramente descritivo”.<sup>32</sup> Nesse sentido, a poesia pós-utópica é um conjunto unitário dentro do panorama da poesia brasileira, no qual Haroldo de Campos é o seu único representante. Já Augusto de Campos e sua obra mais recente, *Outro*, publicada em 2015, reúne poemas, intraduições e outraduições (termo que designa, na definição dada pelo próprio poeta, remixes visuais) produzidos entre 1997 e 2014. Apesar do título, o que se encontra em *Outro* ainda é o paradigma verbivocovisual concretista e seu paideuma. Pensando no marco pessoal que o poema “pós-tudo” também presume estabelecer, a manutenção do escopo concretista soa como uma contradição interna - ainda que, logo na introdução, Augusto de Campos sinta a necessidade de afirmar que “Julgo não me contradizer quando interrompo este silêncio decenal com alguma coisa a mais”.<sup>33</sup>

Na medida em que as reflexões e considerações do poema de Augusto de Campos não se configuram apenas como um autoexame concretista, o que se pode esperar nesse “agorapóstudo” é algo equivalente a nada – ou, no máximo, novas relações com o legado que partem de um estado de mudez, conforme a polissemia e o jogo de ambiguidades do poema permitem inferir. Nesse âmbito, o saldo transmitido como herança para a poesia brasileira contemporânea – em seu quadro de crise – foi um caráter de esvaziamento congênito, praticamente intrínseco. Como cada um dos textos estabelece a poesia concretista como um critério máximo de valoração quase impossível de ser superado, logo, toda a poesia que viria a ser produzida surge já carregando um tipo de *déficit* poético, isto é, um pressuposto de ausência de qualidade e de potência.

A promessa vaga de pluralidade e de diversidade acabou, por sinal, se concretizando na década de 90. No entanto, não estando sob a égide de uma geração pós-utópica, tal pluralidade, entendida como uma conquista, também apresentou seus reverses no entendimento da crítica, passando a se configurar, portanto, não como uma promessa, mas como uma espécie de sentença condenatória. Entre pós-utopias, pós-tudos, posteridades póstumas e outros enterros, talvez tenha só sido na missa de sétimo dia que outras análises acerca desse momento crítico tenham começado a surgir, as quais passariam a entender que houve, na verdade, uma morte mal interpretada, na qual não era a poesia brasileira que estava desfalecendo, mas uma vertente experimental e vanguardista que determinava para si o término de seu ciclo enquanto projeto.

---

<sup>32</sup> SISCAR. . O *tombeau* das vanguardas: p.432.

<sup>33</sup> CAMPOS. *Outro*, p.11

### **1.3. O legado do excesso, o legado do vazio: a Geração 90.**

A chamada Geração 90 talvez seja o último dos movimentos literários brasileiros cujos contornos e características tenham sido claramente abordados e definidos criticamente a ponto de, tal como seu nome explicita, ser possível chamá-lo de geração. Ainda que o emprego desse termo seja movediço, tanto quanto o método tradicional da historiografia literária que enquadra os poetas desse período e suas obras mais significativas em um contínuo demasiadamente homogêneo, a própria convencionalização crítica que a delimita também, de algum modo, a estabiliza, a ponto de ser possível identificá-la e diferenciá-la de outros movimentos poéticos.

Pensar a Geração 90 nesta pesquisa é pensar em um ponto intermediário no processo de emergência da crise. Ela corresponde, de um lado, ao momento posterior à cisma e aos vaticínios pós-utópicos e pós-tudo dos irmãos de Campos, sendo a primeira a ser atingida tanto pelas expectativas quanto pelos pessimismos profetizados. Por outro lado, é o estágio imediatamente anterior ao recorte aqui estabelecido como sendo definido o período contemporâneo da poesia brasileira.

Historicamente, a Geração 90 vivenciou o momento de plena reabertura política com o fim da repressão e da censura perpetradas pela ditadura militar, nos anos 80, juntamente com as transições fiscais, os ajustes econômicos e a retomada do sistema presidencialista por eleição direta mediante o direito ao voto secreto no início dos anos 90. Com o fim da “década perdida”, o sentimento cívico de cidadania e de liberdade democrática voltava a ser perceptível nas diferentes camadas e setores da sociedade. Além disso, a década de 1990 correspondeu a uma dupla passagem histórica: o fim do século XX e o fim do milênio – um período propício para balanços – tanto de conquistas quanto de catástrofes – e para se alimentar as esperanças de um novo ciclo para a humanidade. Aquele futuro centrado na informática e na tecnologia computacional, apenas conhecido nas obras de ficção científica, parecia, enfim, mais próximo com essas transições históricas.

No campo literário, uma das primeiras medidas que, em consonância, traduziu esse sentimento foi a grande reestruturação do mercado editorial. É a década de surgimento da Editora 34 (1992), da Editora 7Letras (1994), da Ateliê Editorial (1995), da Cosac Naify (1996) e da consolidação da Companhia das Letras como maior editora brasileira. A ampliação dos catálogos e a subdivisão em selos e linhas direcionados para gêneros e

públicos-alvo específicos contribuíram para a formação dos grandes conglomerados editoriais, dos quais, atualmente, o Grupo Editorial Record é o maior da América Latina. Todas essas novas editoras passaram a integrar o novo cenário do mercado editorial brasileiro, ao lado de editoras já consagradas como José Olympio, Martins Fontes, Jorge Zahar e Rocco.

No panorama da literatura brasileira, o surgimento da Geração 90 não se deu a partir da publicação de manifestos. A ausência programática de uma necessidade explícita de filiação ou de demarcação de território poético por parte dos poetas não aparentava ser um problema capaz de impedir a aproximação entre um grupo de poetas em torno de algumas novas propostas, ainda que incipientes. Em sua formação, não possuir ou produzir um “ismo” explícito ou uma cartilha prévia de um modelo estético ou de objetivo ideológico se tornaria, por sinal, uma de suas características – e um de seus reveses críticos.

Na ausência de manifestos, por convenção, outras duas realizações possíveis podem ser tomadas como marcos fundadores: selecionar alguma obra produzida no período, em virtude de sua relevância ou pioneirismo, tomada como ponto de partida de um movimento; ou algum evento de ordem social ou cultural cuja realização possa ser compreendida simbolicamente como um marco, ou a partir do qual sejam expostas, direta ou indiretamente, as diretrizes programáticas de uma nova corrente artística: uma exposição, uma querela crítica, uma revolução, uma morte. No caso da Geração 90, conforme analisa o poeta e crítico literário Cláudio Daniel,<sup>34</sup> convencionou-se adotar a publicação de algumas obras como marcos fundadores: *Rarefato* (1990) e *Nada feito nada* (1993), de Frederico Barbosa; *Ar* (1991) e *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Baptista; *Collapsus linguae* (1991) e *As banhistas* (1993), de Carlito Azevedo; e *Saxífraga* (1993), de Claudia Roquette-Pinto. No entanto, parece importante também ressaltar a relevância do ciclo de palestras coordenado por Augusto Massi, em maio de 1990, no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Intitulado “Artes e Ofícios da Poesia”, esse ciclo de palestras contou com a participação de vários poetas, como Age de Carvalho, Alberto Martins, Alcides Villaça, Duda Machado, Francisco Alvim, João Moura Jr., José Paulo Paes, Maria Lucia Alvim, Orides Fontela, Paulo Henriques Britto, Ronaldo Brito, Rubens Rodrigues Torres Filho e Sebastião Uchoa Leite (grupo o qual já havia integrado a coleção *Claro Enigma*, coordenada pelo próprio Augusto Massi entre 1988 e 1990), além de Adélia Prado, Alexei Bueno, Alice Ruiz,

---

<sup>34</sup> DANIEL. Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis. in *Mallarmagens* – Revista de poesia e arte contemporânea. 30 de maio 2012. Edição virtual. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2012/05/geracao-90-uma-pluralidade-de-poeticas.html>. Acesso em 6 fev 18.

Armando Freitas Filho, Carlos Ávila, Felipe Fortuna, Fernando Paixão, Glauco Mattoso, Júlio Castañon Guimarães, Manoel de Barros, Rodrigo Garcia Lopes e Ruy Espinheira Filho. Dos debates e depoimentos sobre o exercício poético e o sentido de ser da poesia no mundo – dois dos principais eixos temáticos das palestras – surgiu o livro homônimo, publicado por Augusto Massi em 1991.

Essa quantidade de nomes é um indício bastante significativo no processo de formação do que estava se tornando a Geração 90. Se considerarmos as poetas e os poetas mais representativos desse momento da poesia brasileira, chegaremos a um grupo ainda maior e, conseqüentemente, mais sintomático: Ademir Assunção, Alberto Pucheu, Antonio Cícero, Antonio Risério, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Carlos Ávila, Cláudia Roquette-Pinto, Cláudio Daniel, Dennis Radünz, Dirceu Villa, Edimilson de Almeida Pereira, Eduardo Sterzi, Eucanaã Ferraz, Fabiano Calixto, Fábio Weintraub, Fabrício Marques, Frederico Barbosa, Joca Reiners Terron, Josely Vianna Baptista, Júlio Castañon Guimarães, Jussara Salazar, Luci Collin, Marcos Siscar, Micheliny Verunschik, Nuno Ramos, Paula Glenadel, Prisca Agustoni, Ricardo Aleixo, Ricardo Corona, Ronald Polito, Santiago Villela Marques, Sérgio Cohn e Tarso de Melo.

Desse grupo diverso produziu-se, conseqüentemente, uma grande trama tecida por múltiplas propostas poéticas. De fato, há de se pensar essa relação em função de uma consequência, pois cada poeta, com seu exercício poético, representou um microuniverso de características, vertentes e propostas dentro do panorama maior que viria a ser a Geração 90. Heloísa Buarque de Hollanda, no prefácio de *Esses poetas: Uma antologia dos anos 90* (publicada em 1998), analisa esse processo específico da seguinte forma:

É nesse espaço semi-livre de experimentação que a poesia 90 atua, assistindo à queda das fronteiras que definem a geopolítica literária moderna. Os marcos tradicionais dos territórios que definem os separadores entre a cultura alta, a de massa e a popular, entre a escrita e as demais artes e mídias sofrem um rápido processo de erosão. Uma vez mais, a poesia desce da torre de marfim, agora entretanto com traços radicalmente próprios. Assiste-se a um processo que não se confunde com o projeto da eliminação romântica da distância entre arte/vida, nem se limita, como poderia parecer, à ampliação da mídia poética através do uso experimental de suportes diversos e avançados. O que se vê de fato é a formação de uma textura híbrida de fundo, na qual já não é mais possível distinguir com nitidez um desnível real entre as formas de expressões artísticas de elite ou de massa, entre as culturas de mídias diversas, entre os domínios específicos da linguagem formal.<sup>35</sup>

O campo das grandes propostas coletivas parecia, nesse contexto, ser substituído pelas autonomias e particularidades de cada poeta, como um mosaico de frentes poéticas que se forma a partir do encontro de diferentes trajetórias. Logo, não é de se estranhar que a análise de Heloísa Buarque de Hollanda apresente marcas discursivas como “experimentação” (ainda que em um “espaço semi-livre”), “queda das fronteiras” e “textura híbrida” para definir a produção poética da Geração 90. Aliás, a poesia desse período emerge, ainda conforme Heloísa, mais desse hibridismo do que de embates estilísticos ou ideológicos ou do simples aparecimento de novos suportes midiáticos nos quais a poesia poderia ser apenas uma coadjuvante.

No amplo rol de experimentações e vertentes características da Geração 90, algumas se tornaram basilares para sua compreensão. Nota-se a retomada e revalorização do verso. Com o encerramento do projeto concretista enquanto vanguarda (e, junto a ele, o pressuposto de fim do verso), deu-se a possibilidade de pesquisa e assimilação de seus paradigmas: a espacialidade, a fragmentação sígnica e a convergência entre os estratos verbal, visual e sonoro produziram experimentalismos que foram de minimalismos sintáticos a opulências neobarrocas, passando por aproximações com a prosa. Os poemas de *Ossos de borboleta*, de Régis Bonvicino, e de *Solo*, de Ronald Polito (ambos de 1996), ou grande parte dos poemas *Ar* (1991), de Josely Vianna Baptista, por exemplo, se concentram nessas propostas.

O emprego da tecnologia computacional e das novas mídias – como a holografia, o CD, a vídeo animação computadorizada e o vídeo-poema – além do progressivo crescimento e popularização da internet e a nova forma de circulação de poemas por meio de *sites* e *blogs* possibilitaram um produtivo diálogo intersemiótico na poesia. É nesse espaço que o CD *Polivox*, de Rodrigo Garcia Lopes, e obra de André Vallias e Arnaldo Antunes (em toda a sua herança concretista) são produzidas, transitando entre a poesia, as artes plásticas, a escultura e a instalação, expandindo-se para fora do objeto livro e se concretizando em exposições, gerando novas formas de recepção por parte do público.

É importante apontar nesse momento também a retomada das performances. Corpo e voz voltam a reintegrar o poema como formas de presença, de expressividade e de produção de sentido. O desdobramento do poema na e pela linguagem corporal e as formas de dicção e vocalização auxiliadas ou não por recursos eletrônicos transformavam cada performance em um acontecimento singular no qual o poema substancialmente é recriado. Ricardo Aleixo é, sem dúvida, um dos principais nomes nesse segmento.

---

<sup>35</sup> HOLLANDA. *Esses poetas*: Uma antologia dos anos 90. p. 13-14.

Por fim, é possível também mencionar a vertente da alteridade. Houve, nesse período, uma abordagem maior das questões feminina e negra, sobretudo em função da maior participação de mulheres e de autoras e autores negros. A busca de uma identidade a partir de posições afirmativas foi desenvolvida principalmente a partir da análise da situação cultural e histórica desses grupos. A partir da revisão de lugares-comuns sociais, do tom de denúncia e do memorialismo como forma de resgate e de resistência, essa vertente deu voz a minorias, grupos excluídos, culturas guetificadas e movimentos sociais. Edimilson de Almeida Pereira e Jussara Salazar são alguns representantes desse panorama. Especificamente no campo étnico, a Geração 90 foi a primeira a desenvolver pesquisas poéticas mais amadurecidas acerca da etnopoesia, conceito proposto pelo poeta e ensaísta Jerome Rothenberg em meados da década de 1960. Distanciando-se do enfoque exótico comumente promovido pela tradição canônica branca, eurocêntrica e ocidental, a etnopoesia objetiva a valorização intercultural de manifestações poéticas. Desse modo, cantos xamânicos, rezas de índios curandeiros, orikis dedicados a orixás e deidades africanas e o sijô, poesia-canto coreana, também passam a ser compreendidos como formas poéticas sem, contudo, serem extraídos de seu contexto de significação cultural. A poesia de Antonio Risério e o trabalho do poeta e pesquisador Sérgio Medeiros, que se estende até hoje, são referências nesse campo da etnopoesia.

Ainda que sistematizada em algumas categorias, o escopo poético da Geração 90 se difundia em um campo profícuo em diversidade e em múltiplas experimentações. A sensação vivenciada de ampla possibilidade de percursos, de trânsito entre tendências e de diálogos entre diferentes fontes em prol de um vasto campo de criação – representado, por sinal, por outro vasto campo formado por numerosos poetas – foi o que se pode denominar como sendo o corresponde de uma “linha mestra de força” da Geração 90. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda,

A poesia 90 não deixa entrever mais, com clareza, nem seus modelos nem uma linhagem literária coerente, nem mesmo um elenco explícito de referências como no paideuma concretista. São poetas que se situam através da *identificação* com outros poetas ou estilos ou do *pertencimento* à uma família literária eletiva. São poetas que, reinventando uma coerência própria, assumem a herança modernista, absorvem o impacto João Cabral, apropriam-se do laboratório concretista e expandem a poesia dos anos 70. A nova distensão que dá o tom da convivência entre famílias e tribos poéticas marca a originalidade desse momento. É uma poesia preocupada apenas em encontrar a própria voz.<sup>36</sup>

Essa ausência de clareza em modelos, linhagens literárias e elencos de referência a que Heloísa Buarque de Hollanda se refere pode ser compreendida a partir de um vaticínio aqui já discutido: a pluralidade de poéticas possíveis proposta por Haroldo de Campos. A partir do contato com múltiplas heranças e da recombinação dos legados possíveis, a Geração 90 ia ao encontro da agoridade haroldiana, fazendo-a ancorar firmemente no presente por meio da pluralidade. Logo, de uma pluralidade de passados, emergia uma pluralidade de presentes – e é essa diversidade experimental do agora vivenciado pela Geração 90 que a originou e a caracterizou. Nesse contexto, ao menos a princípio, uma das profecias de Haroldo de Campos parecia se cumprir.

Em virtude desse contexto característico, uma das formas de divulgação e, posteriormente, de recolha e reunião, tanto da poesia produzida quanto dos poetas integrantes, foi a publicação de antologias. De fato, a possibilidade de existência de uma antologia é, por si só, um indício importante de que, entre um ou outro contorno ainda impreciso, já se torna possível compreender criticamente os agentes e as poéticas característicos de um dado momento literário. Em outras palavras, organizar uma antologia é um procedimento de exercício de crítica literária, no qual cortes, sistematizações e arquivamentos operam contra a dispersão cronológica e a favor da instituição de uma identidade configurável para um dado momento. A questão é que, assim como o número de poetas e assim como o número de vertentes e propostas características, a Geração 90 se viu perpassada por outro excesso: o de antologias. *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary Brazilian poets*, organizada por Régis Bonvicino, Nelson Ascher e Michael Palmer, foi publicada em 1997. A já mencionada *Esses Poetas - Uma antologia dos anos 90*, de Heloísa Buarque de Hollanda, *Poesia hoje*, organização crítica e poética de Célia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento, e *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other shores: 13 emerging Brazilian poets*, organizada por Ricardo Corona, foram publicadas no mesmo ano, 1998. A proporção aumenta se considerarmos as antologias que não foram contemporâneas à Geração 90, tendo sido organizadas cronologicamente posteriores a ela. Em 2000, Célia Pedrosa publica *Mais poesia hoje*, novamente apresentando poemas e ensaios sobre poesia. *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores* foram publicadas por Nelson de Oliveira em 2001 e 2003, respectivamente. Em 2002, *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil* é publicada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa, poetas comumente listados como integrantes do grupo da Geração 90. Por fim, em 2011, é publicada *Roteiro da*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.17

*poesia brasileira*: anos 90. Com seleção de Paulo Ferraz, essa antologia compõe uma série editorial organizada pela editora Global que se estende do Quinhentismo até a poesia dos anos 2000.

Frente a tantas antologias, a questão que deve ser analisada é: será que esse excesso de publicações evidenciou uma tentativa de captar a força do presente e refletiu o afã crítico (ainda que compulsivo) pelo turbilhão poético que estava emergindo, de modo a garantir o registro de um tempo e o alcance ao público leitor? Ou, no entanto, essas antologias foram o produto de fetichização, de um segmento com grande potencial lucrativo a ser explorado dentro da ordem mercadológica sob a qual as editoras passaram a trabalhar nos anos 90? Ou ainda, apontam para uma saída frente à pressão para a produção acadêmica, em forma de prestação de contas e incontáveis relatórios às agências de fomento científico, que vêm obrigando professores e pesquisadores a produzir e publicar conhecimento em um fordismo intelectual?

Desconsideradas essas antologias, as obras de cada poeta publicadas no período já esboçam um amplo panorama, isso dos pontos de vista qualitativo e quantitativo. A questão que se projeta na Geração 90 incide sobre como todo o seu grupo representativo, especificamente naquele momento, convive não só editorialmente mas esteticamente com publicações de Manuel de Barros, Hilda Hilst, Haroldo de Campos, Augusto de Campos Affonso Ávila, Laís Correa de Araújo, Ferreira Gullar, Lêdo Ivo, José Paulo Paes, Orides Fontela, Adélia Prado, Leonardo Froés, Age de Carvalho, Roberto Piva, Chacal, Armando Freitas Filho entre outras e outros. A sensação desse contexto é apresentada, de modo ingênuo, por Paulo Ferraz, quando ele afirma que “todos passam a ser contemporâneos, pois esse contato é uma via de mão dupla, de mútua troca e sem hierarquia”<sup>37</sup> ou ainda por Cláudio Daniel quando ele contextualiza que “No caldeirão da pós-modernidade, todas as formas do passado remoto ou recente tornaram-se válidas, já que a categoria do novo foi deslocada do pensamento artístico e a própria ‘noção de valor estético’ foi ‘desestabilizada’”.<sup>38</sup>

Digo que é ingênuo pois ambos os comentários, de algum modo, ignoram que o legado não se dobra ou se modifica quando reapropriado por gerações posteriores, sobretudo quando integram o cânone literário. O que se altera é a recepção dada a esse legado, e aos novos pesos e valores a ele atribuído quando passam a ser articulados parcialmente. Não há, aqui, uma perda: há uma transformação – não do legado, mas do posicionamento que se estabelece com

---

<sup>37</sup> FERRAZ. *Roteiro da poesia brasileira*: anos 90. p. 12.

<sup>38</sup> DANIEL. Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis. In: *Mallamargens*.

ele. Além disso, tal debate não deve ser conduzido à luz do método historiográfico tradicional, uma vez que sua própria estrutura pautada em um jogo de continuidades e rupturas seria facilmente estremecida se pretendesse assimilar para si a Geração 90. Na impossibilidade de atribuir um “ismo” para um movimento cuja pluralidade tentou ser inclassificável, os pressupostos críticos do método historiográfico, além de problemáticos, também se mostram insuficientes.

É importante frisar que, após um período de forte polaridade ideológica entre concretos e marginais e a necessidade de percursos individuais de desvio para romper com a cisma estabelecida, era, de fato, esperado um momento de diálogos, convergências e, conseqüentemente, ausência de polêmicas. Por sinal, boa parte do contexto de produção da Geração 90 se apoiava nesse cenário vivenciado. Todavia, ao refletir sobre essa natureza, Heloísa Buarque de Hollanda deduz como a sombra do paradigma pós-utópico atravessou a poesia brasileira dos anos 90 como uma promessa apática:

A natureza híbrida da nova poesia é ainda capaz de surpreender em outras frentes. E uma das mais acaloradas polêmicas vai ser a que diz respeito à uma alteração de equilíbrio no interior do campo de forças da criação intelectual e artística. Falo do inesperado desprestígio das históricas *polêmicas literárias* e seu complexo enredo de embates e confrontos entre escolas, estilos, tendências ou plataformas poéticas e que foram, sem dúvida, um capítulo importante da história de nossa literatura. Hoje, perplexos, assistimos ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário, uma inédita reverência em relação ao *establishment* crítico. Alguns são mesmo acusados de escreverem *para* os críticos com grande prejuízo de uma até então valiosa independência criativa.

A causa aparente dessa possível apatia literária poderia ser o *ethos* de um momento pós-utópico no qual o poema não parece ter mais nenhum projeto estético ou político que lhe seja exterior. Seu efeito imediato é um desgaste progressivo na tensão constitutiva das forças e oposições a partir das quais um projeto criador surge e se legitima. O que se vê, entretanto, é uma nova produção que procura escapar do atrito, circular sem oposições, liberar canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crítica. Antigas querelas entre engajados e não-engajados, concretos e não-concretos perdem o antigo interesse.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> HOLLANDA. *op.cit.*, p. 15-16.

Embora estivesse em estado constante de dialética com a tradição, manipulando-a sem aderir a ela, a pluralidade encontrada na Geração 90 pareceu ser promovida, entre outros fatores, a partir de uma espécie de harmonia pasteurizada, no qual atritos, oposições e querelas eram desconsiderados. Na ausência desses embates, a convivência entre múltiplas vertentes parecia encontrar o espaço de liberdade necessário para seu desenvolvimento. No entanto, essa natureza híbrida, que articula e negocia legados e experimentações, imprimiu na Geração 90 uma sensação de apatia. Ao se eliminar os atritos possíveis – alguns inerentes às próprias escolhas poéticas feitas – a Geração 90 provavelmente abriu mão de uma importante força motriz: o conflito, o que não se ajusta, o que provoca impasse ou inconformidade, que estimula a consciência crítica e o desmonte de lugares-comuns. Sem grandes embates estéticos ou ideológicos a atravessando, a diversidade acabou sendo compreendida como uma outra forma de senso-comum, marcada por uma heterogeneidade domesticada, por uma pacificidade anêmica e por um processo de experimentações poéticas cujo fim estava em si mesmo. Sobre essa revisão crítica da premissa da pluralidade, Elisa Helena Tonon analisa que

A pluralidade surge, então, como o conceito capaz de ler e de reunir a produção contemporânea, capaz de materializar o desejo de conjunto, de comunidade - de mito (desejo de fundação e de origem, mas também de ficção e de comunhão). Na sua repetição, estes termos vão constituindo uma narrativa possível para o tempo da impossibilidade das vanguardas. Entretanto, a lógica da pluralidade e da liberdade, não representa um novo estágio (superior ou mais maduro) que teríamos alcançado no campo das artes. Ele seria justamente a consolidação do impulso bélico e hegemônico da vanguarda, que sufoca e inviabiliza outras leituras. (...) A noção de pluralidade como modo de ler esta poesia do presente, é por si só, indeterminada. Ela contém uma potência, que é de ser levada ao limite e evitar antigas leituras classificatórias, genealógicas ou hierarquizantes. Essa seria uma mudança sutil, mas fundamental. Entretanto, da maneira como é empregado nas antologias esse conceito não consegue escapar ao risco da indeterminação a-crítica, de modo que acaba por configurar um discurso muito semelhante ao do liberalismo político. Neste caso, a pluralidade acaba servindo como neutralizadora de tensões e embates.<sup>40</sup>

Para a poesia brasileira contemporânea e seu dito estado de crise, as questões concernentes à Geração 90 são decisivas. Historicamente, a reabertura democrática, o fim da

---

<sup>40</sup> TONON. *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*. (Dissertação). Universidade Federal de Santa Catarina, p. 74, 78.

censura e a reconquista do direito da possibilidade de dizer, pensando aqui o cenário brasileiro, também contribuíram para que os anos 90 fossem o momento de vivência do plural, do diverso, da multiplicidade de tribos dentro da nova aldeia global que despontava nos novos milênio e século. No entanto, poeticamente, a diversidade, que foi interpretada de modo negativo, assim como a pluralidade sem consciência de historicidade, possuem na indefinição de programas estéticos explicitamente delimitados a causa de seu revés na Geração 90. Estabelecer-se perante os parâmetros tradicionais da crítica literária como uma *geração sem “ismo”*, isto é, sem uma política estética capaz de agregar os poetas em torno de um objetivo programático em comum, imprimiu à experimentação desse período um *status* de vale-tudo, no qual a pluralidade é um álibi ao ecletismo fundado na ausência de uma apropriação mais amadurecida de heranças e legados. Entre tantos excessos, outros tantos vazios, e de múltiplas convergências, outras tantas discontinuidades. Aos olhos da crítica literária, o bastão que a Geração 90 passou para a poesia brasileira contemporânea foi um esvaziamento qualitativo considerável e o esgotamento da capacidade de a poesia propor para si suas bases, seus objetivos e meios.

Essa percepção da crítica literária acerca de uma ausência de linhas mestras e de incapacidade de definição de programas estéticos ecoa sobre a poesia brasileira contemporânea. A condição deficitária e o estado de crise sob o qual a poesia contemporânea é entendida se devem, também – conforme assim entende a crítica literária – a uma manutenção desse “legado infértil” originado e transmitido pela Geração 90.

Da cisma produzida nos anos 60 e 70, dos vaticínios pós-utópicos dos anos 80 e do vale-tudo plural da década de 90 se estabelece o percurso de emergência da crise da poesia, em todo o seu potencial de afetar até a atual produção poética. Passemos, portanto, o nosso foco para a crítica literária contemporânea e seus discursos de endossamento da crise.

## CAPÍTULO 2:

A crise da poesia como um revés

## 2.1. O vazio qualitativo e o acanhamento criativo

Muitas são as marcas discursivas empregadas pela crítica literária que evidenciam – e instituem – certo estado de crise que ronda a poesia brasileira contemporânea nos últimos 15 anos. Mais do que muitas, elas também são contundentes. Se a crise da poesia apresenta seus pontos de emergência e seus contornos iniciais formados entre os anos 1960 e 1990, ela ganha a sua configuração de *status quo* justamente na contemporaneidade a partir do peso das avaliações promovidas por uma parcela considerável da crítica literária. Isso se deve à relevância dela como agente de valoração dentro do sistema literário, cujo exercício se legitima em virtude de suas funções, papéis e importância adquiridos. Embora seja difícil e movediço conceituar precisamente o que é a crítica literária – uma vez que é uma atividade que, assim como a teoria literária, não se manteve estanque ao longo dos séculos – algumas tentativas de definição possibilitam uma compreensão acerca de seus estatutos.

Etimologicamente, *crítica* deriva do termo grego *krínein*, que significa *decidir*. Suas derivações mais imediatas, *krités* e *kritikós*, aproximam à ideia de decidir as faculdades de *julgar* e *discernir*: ambas significam, respectivamente, *juiz* e *pessoa capaz de elaborar juízo*, como salienta Nicolau Sevcenko.<sup>41</sup> Nesse sentido, conforme analisa Roland Barthes,

toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; (...) Em outros termos ainda, a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. (...) Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. É o “atrato” dessas duas linguagens que define a crítica e lhe dá talvez uma grande semelhança com uma outra atividade mental, a lógica, que também se funda inteiramente sobre a distinção da linguagem-objeto e da metalinguagem.<sup>42</sup>

Junto com a crítica, nasce o seu representante, o *kritikós* literário. E, igualmente ao conceito de crítica, emergem as (in)definições acerca de seu agente e das particularidades de seu ofício. Isento-me, aqui, de retornar à Antiguidade Clássica para evidenciar as tensões que

---

<sup>41</sup> SEVCENKO. *A corrida para o século XXI*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

<sup>42</sup> BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 159, 160, 161.

acompanham o exercício crítico desde a sua origem: o próprio foco na modernidade e na pós-modernidade por si basta para evidenciá-las. Walter Benjamin postula, em suas 13 teses acerca da técnica do crítico, que “A crítica é uma causa moral”<sup>43</sup>, logo “Quem não é capaz de tomar partido tem de calar-se”.<sup>44</sup> Com razão, Benjamin inicia suas teses afirmando que “O crítico é estrategista na batalha da literatura”,<sup>45</sup> metáfora que aproxima o trabalho do crítico ao âmbito bélico. Para Raymond Williams, um dos mais importantes críticos ingleses do pós-guerra, o termo “crítico” possui uma acepção problemática pois a tentativa de defini-lo por aproximação a outros rótulos – como “comentarista cultural”, “filósofo”, “sociólogo” ou “teórico político” – não se ajustam exatamente ao seu exercício.<sup>46</sup> Por sua vez, para René Welleck, ao longo de dois estudos sobre a história e sobre a formação do conceito de crítica literária (no qual discorda, em alguns pontos, de análises reducionistas que compreendem o exercício da crítica como uma atividade psicológica de distinção entre Arte e engano, tal como propõe I.A. Richards), esse ofício demanda sensibilidade artística; no entanto, não se estabelece em si como uma arte: antes, é um conhecimento intelectual e conceitual cujas classificações, julgamentos e teorias sejam suscitados e ilustrados pelas obras de arte e não pelo gosto arbitrário. Desse modo, a crítica literária se torna apta a desenvolver meios que a projetem para sua meta: um conhecimento sistemático sobre literatura e sobre teoria literária.<sup>47</sup>

O tripé representativo da crítica literária brasileira é composto, predominantemente, por acadêmicos, pesquisadores e jornalistas do segmento cultural, os quais dividem o exercício crítico com funções adjacentes a esse ofício, como a criação literária, tanto em poesia quanto em prosa, o trabalho editorial, a pesquisa e a docência. Cada instância atua em seu respectivo domínio – e, por consequência, com suas metodologias, pressupostos e objetivos. Apesar dessas variantes, o que se constata nos principais artigos e ensaios produzidos por essas esferas da crítica literária brasileira acerca do panorama da poesia contemporânea é uma avaliação negativa da atual safra de poetas e obras.

Uma primeira constatação crítica acerca da poesia brasileira contemporânea é a sensação de vazio: há alguma ausência sintomática acerca de um estado de apatia, a qual permite a análise da produção poética recente ser categorizada como em crise. O crítico

---

<sup>43</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II*: Rua de mão única, p.32.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> EAGLETON. *A função da crítica*, p.14

<sup>47</sup> WELLECK. *Conceitos de crítica*, p. 15, 17.

literário, ensaísta e poeta Luis Dolhnikoff, em uma série de entrevistas sobre literatura brasileira contemporânea publicadas no *site* da revista literária *Sibila*, em 2009, propôs aos seus entrevistados (dentre os quais estavam Aurora Bernardini, Leda Tenório da Motta, João Adolfo Hansen e Maurício Salles Vasconcelos) quatro perguntas agrupadas em quatro temas: “A poesia”, “A crítica”, “A prosa”, “O momento atual” e “Premiações”. O que se destaca, contudo, em cada entrevista é o que parece ser uma estratégia adotada por Dolhnikoff como entrevistador. Antes da formulação de cada pergunta, Luis Dolhnikoff propõe uma análise preliminar da questão a ser respondida. O trecho abaixo é um recorte da introdução elaborada por Dolhnikoff a respeito da pergunta correspondente ao tema “A poesia”:

Venho há algum tempo me referindo a certa pequenez generalizada que tomou conta da poesia brasileira. Acredito haver muitos modos de demonstrá-la. Um deles surgiu em uma conversa com a poeta Josely V. Baptista, em que ela me apontou a virtual impossibilidade de se fazer uma antologia forte de poetas contemporâneos. A antologia teria de ser, então, de poemas. Isso se torna mais significativo ao se pensar na quantidade vertiginosa de novos e não-tão-novos poetas. Mas eu iria além. Acredito que não conseguiria fazer sequer uma antologia rigorosa de poemas que não fosse muito fina. Teria, enfim, de ser uma antologia de versos. Porém, mesmo aí a coisa claudica. Porque, particularmente, leio e leio a poesia contemporânea, e o que leio passa por meu cérebro como água em uma peneira. Praticamente nada fica de realmente marcante.<sup>48</sup>

Percebe-se que, no trecho acima, correspondente ao início da entrevista, não é possível ainda localizar a pergunta de Luis Dolhnikoff. A estratégia do entrevistador parece ser formular uma grande análise introdutória do tema para, a partir dela, por um descuido inconsciente ou por um narcisismo muito consciente, discursar e expor seu raciocínio à frente do entrevistado, de modo a ora querer se destacar, ora objetivar a condução da entrevista para uma determinada orientação crítica. Para ambas as situações, subentende-se uma quebra de protocolo básico do gênero *entrevista*. No entanto, apesar desse deslize sociodiscursivo, o comentário preliminar de Luis Dolhnikoff já explicita os posicionamentos dele acerca do tema a ser conversado com Maurício Salles Vasconcelos: o vazio característico da poesia brasileira contemporânea é um vazio generalizado.

A primeira acepção de vazio proposta por Dolhnikoff diz respeito à própria

---

<sup>48</sup> DOLHNIKOFF. A acanhada produção literária contemporânea. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/ha-um-controle-da-inventividade-por-parte-da-critica/3012>. Acesso em 03 mai 18.

constituição da poesia contemporânea. Sua essência é atravessada por um estado de pequenez, uma metafórica estatura reduzida que sinaliza a sua insignificância. Nessa acepção, o vazio da poesia corresponde a uma série de limitações sintomáticas. Não há, na avaliação crítica de Dolhnikoff, poetas representativos deste tempo, isto é, poetas que possam não só encabeçar uma geração como também formá-la e orientá-la frente às demandas do agora. Para isso, o entrevistador emprega a expressão “antologia forte”, na qual a potência criativa e qualitativa da poesia está vinculada a uma força não especificada por Dolhnikoff – embora aqui infira-se que diga respeito a uma compilação de poetas formada exclusivamente por grandes referências capazes de representar, de forma inovadora, transformadora e elevada, a atual poesia brasileira. Percebe-se, nessa avaliação, como é interessante trazer a constatação de impossibilidade de elaboração de uma antologia forte a partir do comentário de uma própria poeta, Josely V. Baptista. Como um argumento de autoridade, essa menção objetiva endossar o parecer de Dolhnikoff, pois demonstraria um ponto de coadunação entre crítica literária e poetas acerca desse vazio da poesia brasileira contemporânea.

Após a primeira negativa, Luis Dolhnikoff propõe um segundo ponto de avaliação de qualidade poética: uma antologia composta tendo os poemas por referência. Para esse contexto, Dolhnikoff apresenta, como um suposto argumento favorável à defesa da poesia contemporânea, a considerável quantidade de poetas em atividade. Nesse sentido, quanto mais poetas, maior a produção, logo, o espaço amostral para a seleção de poemas torna-se igualmente maior. O perigo, no entanto, dessa premissa – e é aqui que se revela porque tal argumento é apenas supostamente favorável – é estar baseada na lógica pautada na relação quantidade x qualidade. Além disso, a constatação de existência vertiginosa de poetas, tanto os novos quanto os não-tão-novos, ecoa uma característica da Geração 90: a presença simultânea de poetas consagrados, que já escrevem e publicam há algumas décadas, e poetas estreantes, alguns surgindo não por meio de seus próprios livros, mas a partir de publicações esparsas, como em revistas, periódicos e suplementos literários, todos eles comprimidos em uma espécie de temporalidade que homogeneíza momentos históricos e culturais assim como percursos individuais de estilo e de produção estética.

Ainda assim, Dolhnikoff pondera que também há nesse âmbito um vazio da ordem da possibilidade. A antologia de poemas, caso fosse elaborada, resultaria em uma publicação muito fina. Novamente, o crítico recorre a um atributo avaliativo pautado na questão da quantidade para explicitar a falta de qualidade da poesia contemporânea, uma vez que ser uma publicação muito fina equivale a possuir poucas páginas e, conseqüentemente, poucos poemas

selecionados pelo rigor crítico de Dolhnikoff. A propósito, cabe aqui discutir em que sentido tal antologia deva ser rigorosa. Subentende-se aqui o rigor como ferramenta de avaliação e de discernimento imprescindível ao ofício do crítico literário. O que não se entende nesse contexto é se Dolhnikoff emprega a expressão “antologia rigorosa” partindo do pressuposto de que o rigor da crítica signifique irrestritamente exigência, austeridade, rigidez e intransigência ao invés de precisão nos critérios para desenvolvimento de seu ofício.

Por fim, Luis Dolhnikoff avalia a última possibilidade restante, segundo sua observação crítica: uma seleção de versos. Mais uma vez, o crítico constata também nesse âmbito uma situação problemática, inicialmente apontada pelo emprego do verbo “claudica”, isto é, algo ou alguém que manca, que está em um estado capenga ou de fraquejo. O que Dolhnikoff expõe como outra forma de esvaziamento na poesia contemporânea é a ausência de uma singularidade capaz de torná-la marcante, uma vez que aparentemente nenhum verso produzido é capaz de impressioná-lo. Embora afirme que seja um leitor da poesia brasileira contemporânea, para Dolhnikoff os versos que a compõem são irrelevantes e facilmente esquecíveis.

Percebe-se, por sua vez, que a estratégia crítica empregada por Luis Dolhnikoff é analisar a potência criativa e qualitativa da poesia contemporânea a partir de uma espécie de escala em sentido decrescente de exigência e complexidade: poetas, obras, poemas, versos. A partir desse movimento argumentativo e analítico de regressão a cada um desses níveis de criação, os quais são todos subvalorizados, Dolhnikoff espelha o esvaziamento empobrecedor que caracteriza a poesia brasileira contemporânea.

O que surpreende na avaliação proposta por Dolhnikoff é a ausência de justificativas para o seu parecer. Embora inicie sua introdução afirmando que é possível demonstrar a pequenez da poesia brasileira contemporânea, Dolhnikoff não comprova essa perspectiva em nenhum momento, talvez – e este pode ser o seu álibi – por estar ciente de que o contexto sociodiscursivo da sua fala é uma entrevista e o seu papel não é o de entrevistado; logo, não deve prolongar-se demasiadamente sob condição de parecer inconveniente. No entanto, a partir do momento em que não embasa sua análise crítica, Dolhnikoff parece emitir apenas uma mera opinião sobre a questão da poesia brasileira, partindo de um perigoso pressuposto no qual já seria um fato dado a situação de crise da poesia, sendo desnecessário contextualizá-lo ou explicá-lo. Afinal, o que embasa Josely V. Baptista na sua constatação de impossibilidade de se constituir uma antologia que apresente um recorte produtivo e relevante da atual produção poética no Brasil? Quais são os critérios que norteariam Luis Dolhnikoff na

elaboração de uma antologia que possuísse o rigor exigido e necessário? E quais são os versos que Dolhnikoff leu e que foram tão ínfimos assim? Pautado em que metodologia e parâmetros é possível defini-los como “nada realmente marcante” a ponto de não entender tal colocação como um achismo pessimista de Dolhnikoff?

Ainda nessa mesma série de entrevistas, Luis Dolhnikoff sinaliza outra avaliação crítica acerca da poesia brasileira contemporânea. Para o crítico, há um processo de acanhamento criativo acometendo os poetas – e a responsável por isso pode ser uma relação de acomodação e de conformismo com a crítica, como se

(...) a pele dos poetas fosse hoje tão delicada que não suportasse o calor e/ou a proximidade da crítica não morna. O caso, apesar de tudo incidental, para mim demonstra várias coisas, algumas sem qualquer importância, outras potencialmente importantes. É justamente pela última consideração que transformo o caso numa questão teórica. A ausência de uma crítica mais rigorosa e vigorosa, que vem caracterizando nosso meio literário, e particularmente o poético, é causa ou efeito de seu relativo acanhamento criativo?<sup>49</sup>

Para entender a colocação de Dolhnikoff, é preciso, antes, contextualizá-la. Para formular essa pergunta, o crítico relata um caso no qual, para avaliar um determinado poema de um “poeta de renome”, nas palavras do próprio Dolhnikoff, optou-se por um procedimento crítico-criativo de reescrita do poema. Como essa discussão se dava no ambiente virtual, havia também, por parte de Dolhnikoff, uma perspectiva de interação e de diálogo mais produtivo do que nos lances de réplica e tréplica do modelo jornalístico, por exemplo. O que ocorreu de mais marcante, no entanto, foram duas consequências consideradas irrelevantes por Dolhnikoff frente às possibilidades que ali se engendravam: a primeira foi a quantidade de comentários negativos por parte dos leitores – aos quais Dolhnikoff se refere como “amadores de plantão” – em virtude de um crítico ter reescrito o poema; a segunda foi o banimento de Luis Dolhnikoff do *site* literário, passando a ser tratado como uma *persona non grata*.

É em virtude desses dois resultados que o crítico explicita a sua colocação e elabora a sua pergunta. A crítica morna, isto é, a que não é rigorosa e vigorosa (e ressalta-se aqui a necessidade de empregar novamente alguma palavra diretamente relacionada a *rigor*) é um fator que alimenta uma produção literária igualmente medíocre. Desse modo, quando colocada frente a um exercício crítico cuja metodologia de avaliação fosse mais criteriosa e

---

<sup>49</sup> DOLHNIKOFF. A acanhada produção literária contemporânea.

apurada, a produção literária – em especial, a poética – evidenciaria suas fragilidades e melindres, os quais, supõem-se, não existiriam caso a poesia contemporânea apresentasse alguma qualidade.

O que destaco, contudo, são os termos que sustentam a pergunta. Para Dolhnikoff, é importante entender se essa apatia crítica é causa ou consequência do cenário literário/poético. O problema dessa colocação reside nos pressupostos que podem embasar qualquer uma das duas respostas. Se essa ausência de vigor crítico é causativa, nos deparamos então com uma crítica que falha por não ser potente em seus critérios e prescrições; logo, no que parece ser uma relação de dependência, se a crítica não apara as imperfeições da criação literária, a tendência é que se prolifere uma produção de baixa qualidade que se apoia, entre outros fatores, justamente nessa ineficiente permissividade da crítica literária. Nesse contexto, o exercício da crítica seria algo apriorístico, isto é, algo que não surge *com* a produção poética, mas perigosamente *antes* dela. O acanhamento criativo seria sentido em virtude de uma reticência dos poetas, dado que passariam a estar subjugados a um pressuposto no qual a poesia produzida deva se enquadrar em determinadas expectativas e anseios da crítica. Além disso, subentende-se uma inversão no percurso de trabalho da crítica literária se ela passa a ser compreendida como causa de um decréscimo na qualidade poética pois, nessa perspectiva, a valoração estética da obra literária passa a ser concebida como ponto de partida e não como objetivo de seu julgamento crítico.<sup>50</sup> Se esse marasmo é, por sua vez, consequência, a suposta precariedade criativa da produção literária seria tão grave a ponto de se desencadear como sintoma de uma agonia nos conceitos e epistemes da crítica literária, provocando uma espécie de demissão da crítica.<sup>51</sup> Se pensarmos nas relações entre teoria, crítica e interpretação que perpassam o sistema literário, reconhecer o acanhamento criativo como uma consequência equivaleria a aceitar que a inexistência de valores fortes de referência literária determina, por consequência, a inexistência de uma crítica literária que não fosse metodologicamente inapta e problematicamente desconfiada.

Seja como causa ou como efeito, o raciocínio crítico de Dolhnikoff se baseia na convicção da existência de uma crise incrustada na poesia, curiosamente tomada tanto

---

<sup>50</sup>Essa colocação vai ao encontro do posicionamento do professor, pesquisador e ensaísta Nabil Araújo no ensaio “Que fim levou a teoria da crítica literária?”, publicado em *A crítica literária e a função da teoria: reflexão em quatro tempos* (Edições Viva Voz, FALE/UFMG, 2016. p. 5-33). Nesse ensaio, Nabil Araújo analisa e rebate certas proposições elaboradas por Leyla Perrone-Moisés no ensaio “Que fim levou a crítica literária?”, de 1996, no qual ela discute sobre o possível desaparecimento da crítica literária na pós-modernidade.

<sup>51</sup> O termo é emprestado do artigo homônimo publicado por Paulo Franchetti, em 2005, na *Germina: revista de arte e literatura* (v. 1, n. 1). Dolhnikoff dialoga com esse texto na seção intitulada “O momento atual”.

como premissa quanto como conclusão na análise desenvolvida por esse crítico. Com razão, pautado nessas perspectivas, tanto as explícitas quanto as subjacentes, Luis Dolhnikoff intitula essa série de entrevistas como “A acanhada produção literária contemporânea”. A partir de um panorama pouco delimitado, encontra-se no vazio qualitativo e no acanhamento criativo aquilo que pode ser tomado como manifestações da crise da poesia brasileira contemporânea, situação que implica novas relações estabelecidas entre poesia e crítica literária. Passemos para um outro aspecto no qual a crise é detectada: a relação entre a poesia contemporânea e a tradição.

## 2.2. Retradicionalização e a ânsia de expectativas

Dentro do panorama de considerações e avaliações da crítica literária, um julgamento recorrente que também desponta para a determinação da situação de crise da poesia brasileira contemporânea é a relação dessa com a tradição e com as outras manifestações e movimentos poéticos, em especial do século XX. Uma das críticas literárias mais importantes que analisa e defende essa relação improdutiva entre o contemporâneo e os legados do passado é Iumna Maria Simon, professora de Teoria Literária na USP – Universidade de São Paulo.

Em outubro de 2011, na edição 61 da revista *Piauí*, foi publicado o ensaio intitulado “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”.<sup>52</sup> A partir da análise de dois trechos de entrevistas de dois poetas, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, Iumna Maria Simon se propõe a analisar como esses representantes da poesia contemporânea caracterizam e enquadram os seus respectivos exercícios poéticos em panoramas e linhagens da poesia brasileira no século XX – e como esse posicionamento explicita, dentro do campo da crise, uma relação deficitária da poesia contemporânea com a tradição.

A entrevista de Eucanaã Ferraz, publicada no seu próprio *site*, data de 2002. No trecho selecionado por Iumna, o poeta caracteriza a poesia contemporânea como dotada de uma

---

<sup>52</sup> Posteriormente, esse artigo foi publicado com o título “A retradicionalização frívola. O caso da poesia”, com pequenas alterações, no periódico *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, em seu volume 24, n.º 39, de 2015. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/17327/12360>. Acesso em 13 abr 17. Convém aqui mencionar também o artigo “Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, escrito com Vinícius Dantas e publicado na revista *Novos Estudos*, em novembro de 2011, isto é, logo em seguida à publicação de “Condenados à tradição” e, por sinal, em diálogo com este.

“extraordinária heterogeneidade”,<sup>53</sup> sendo um espaço de convívio pacífico entre diferentes formas poéticas. Além disso, frente ao imenso legado produzido – tanto o nacional quanto o universal (ainda que esse “universal”, em muitos momentos, significasse simplesmente o europeu, branco, masculino, urbano e letrado) – existiria uma “relação positiva”<sup>54</sup> não mais mediada por uma “verdade canônica”, aferidora do certo e do errado, mas sim por uma liberdade de discernimento, de função atualizadora, entre a aceitação e a negação de paradigmas.

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* na sua edição de 14 de dezembro de 1996, Carlito Azevedo declara, no que parece um posicionamento diferente do demonstrado por Eucanaã Ferraz, ser “absolutamente tradicional”.<sup>55</sup> Segundo Carlito, a predileção pela ruptura das tradições, comum à modernidade e às vanguardas, é menos ousada do que tentar se inserir dentro de alguma delas. No entanto, o poeta explicita em sua fala uma relação específica com as tradições: sendo cronologicamente posterior ao modernismo, ao surrealismo, ao concretismo e à poesia marginal, Carlito se afirma herdeiro de todos eles, uma vez que não ignorou o legado gerado por esses movimentos. Graças a essa vinculação, o poeta estabeleceria um diálogo capaz de produzir alguma sensação de pertencimento histórico, tal como em uma família.

A partir desses dois posicionamentos, Iumna constrói a sua análise crítica acerca da situação da poesia contemporânea, identificando, em cada discurso, traços problemáticos que a norteiam. Na entrevista de Eucanaã Ferraz, o que Iumna detecta é um elogio acríptico da heterogeneidade, no qual a tradição subsiste como um grande arcabouço de formas atualizadas. Nesse contexto, esse convívio heterogêneo e pacífico de legados, tido como uma conquista positiva para os poetas contemporâneos, é, na verdade, uma relação ociosa e acomodativa, uma vez que convencionaliza o potencial criativo e sonega a possibilidade de percepção crítica dessa prática. Destituídas de sua historicidade, a tradição passa a ser manejada sem as questões e implicaturas sociohistóricas que a produziram dentro do sistema literário. Logo, se reduzem, conforme Iumna, não a formas, mas a fôrmas, algo entregue já pronto, só aguardando o momento de ser escolhido, reciclado e utilizado. Para elucidar melhor essa relação, Iumna compara o poeta contemporâneo a um consumidor “que pode hoje

---

<sup>53</sup> FERRAZ, 2002 *apud* SIMON. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. 2011. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/>. Acesso em 11 abr 16.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> AZEVEDO, 1996 *apud* SIMON, 2011.

usar todas as formas disponíveis sem se comprometer, sem ser afetado por nenhuma delas – e nem elas afetam o seu dizer”.<sup>56</sup>

Quanto ao pronunciamento de Carlito Azevedo – o qual Iumna rebate de modo mais direto, referindo-se a ele como “tatinho frívolo”, “de má-fé” e “gaiaticice” – a ensaísta aponta e analisa um duplo problema envolvendo a modernidade e a tradição. Segundo Iumna, para Carlito Azevedo, a modernidade se resume a um processo que surgiu de um experimentalismo vazio e acovardado, que tenta instituir o “novo” unicamente como um alibi para contornar suas próprias limitações e deficiências frente à força da tradição. Contudo, por sua vez, essa mesma tradição é compreendida por Carlito como um campo seguro de atuação para um poeta, no qual as rupturas vanguardistas é que são problemáticas. Dessa percepção, cria-se uma relação com as matrizes tradicionais na qual o poeta pode gozar de uma multifiliação, isto é, uma sensação de pertencimento simultâneo a diversas tradições – afinal, a grande ousadia contemporânea de um poeta seria justamente ser o mais tradicional possível. Para Iumna, esse posicionamento de Carlito Azevedo evidencia um reducionismo do diálogo crítico como agente formador da tradição, além de subverter o cânone literário a algo que funcione de modo abstrato e atemporal, alheio à história e à política e destituído de questões hierárquicas e excludentes.

Desse diagnóstico de uma espécie de desacerto qualitativo da poesia contemporânea frente às gerações que a antecederam, Iumna Maria Simon analisa como o legado poético produzido e acumulado vem sendo subaproveitado:

O passado, para o poeta contemporâneo, não é uma projeção de nossas expectativas, ou aquilo que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der.<sup>57</sup>

Iumna Maria Simon conceitua essa relação como “retradicionalização frívola”, um diálogo indefinido e deficitário com o arcabouço estético e ideológico produzido e acumulado principalmente após a segunda metade do século XX. Da percepção pós-moderna de implosão das epistemes estáveis, *cânone*, *tradição* e *filiação* foram, segundo a análise de Iumna, alguns

---

<sup>56</sup> SIMON, 2011.

<sup>57</sup> *Ibid.*

dos conceitos relativizados dentro do campo literário a ponto de, na contemporaneidade, perderem significativamente a importância como referências:

Na cena contemporânea, a tradição já não é o que permite ao passado vigorar e permanecer ativo, confrontando-se com o presente e dando uma forma conflitante e sempre inacabada ao que somos. Não implica, tampouco, autoconsciência crítica ou consciência histórica, nem a necessidade de identificar se existe uma tendência dominante ou, o que seria incontornável para uma sociedade como a brasileira, se as circunstâncias da periferia pós-colonial alteram as práticas literárias, e como (...)A tradição se tornou um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que ferve dentro dela.<sup>58</sup>

Isso explicita o processo de composição do termo “retradicionalização frívola” por parte de Iumna Maria Simon. O prefixo *re-*, indicativo de repetição e retroação, delimita o tipo de contato com a tradição desprovido de consciências crítica e histórica. Dessa forma, estabelece-se progressivamente como tendência o retorno da tradição de modo subaproveitado, agora como *convenção* e não mais como *inovação*. A frivolidade dessa experiência pouco produtiva torna-se evidente a partir do momento em que os poetas contemporâneos passam a se sentir beneficiários, com livre acesso, de diferentes legados – ao mesmo tempo em que desconsideram as questões e embates que emergem de seu próprio momento histórico – dos quais as formas, temas e propostas poéticas não deveriam estar dissociados. Retradicionalizar frivolamente, nesses termos, não corresponde sequer a um *mais do mesmo*: antes, gera uma produção poética equivalente a cada vez mais *menos do mesmo*.

O título do ensaio de Iumna Maria Simon não é escolhido aleatoriamente. Há uma relação direta com o conceito de “condenados ao moderno” desenvolvido pelo jornalista, crítico de arte e militante político Mário Pedrosa no final dos anos 50.<sup>59</sup> Para Pedrosa, a adesão e a tentativa de desenvolvimento moderno se convertem, histórica e culturalmente, em uma condenação quando partem de uma absorção de qualquer elemento cultural externo sem a reflexão crítica necessária para a sua implementação, desconsiderando os estágios de progresso e os saltos entre diferentes culturas, sociedades, contextos históricos e experiências particularizantes. Logo, há a construção de um futuro nacional que, em sua estrutura, acaba se

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> PEDROSA. “Brasília, a Cidade Nova” *apud* ARANTES, Otilia B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

configurando como a reprodução de um passado estrangeiro, desvinculado dos rumos e contextos que estavam sendo produzidos especificamente aqui.<sup>60</sup> Nesse contexto, o moderno se reduz a um futuro que se supõe ser capaz de superar o passado – o qual é entendido como algo arcaico –, assim como o presente se limita a um estágio fraturado, um mero pré-futuro.

A partir desse jogo com o título do ensaio de Mário Pedrosa, Iumna Maria Simon também expõe, ainda que não explicitamente, suas perspectivas críticas. Nesse sentido, compreende-se a tradição como um conjunto selecionado de matrizes que se estabelece, de modo permanente, ao longo da história, em um contínuo de gerações dada a sua relevância maior do que o hábito, o estilo e as tendências. A tradição pressupõe adequação e consciência crítica no seu manejo, pois desvios e transgressões tendem a ser compreendidos como descontinuidades e rupturas na sua estrutura, nas relações e nos padrões por ela estabelecidos. Por sua vez, compreende-se o legado como uma contribuição criativa de ordem técnica, formal ou temática oriunda do estilo de um autor ou poeta capaz de, por sua transmissão a outros artistas e gerações, ser incorporada ao campo das tradições de uma literatura ou poesia local ou nacional. Talvez, conforme Iumna, seja essa a falta que compromete a poesia brasileira contemporânea.

Ao mesmo tempo, a redução da tradição a um reservatório de formas livremente manuseáveis converte a potência da invenção criativa e da busca por soluções formais frente aos embates próprios de cada época em um acervo de fórmulas convencionalizadas. Ao se subtrair a historicidade presente na técnica requeitada pelos poetas contemporâneos, a tradição surge, conforme Iumna, como um artifício negativo, pois explicita, de modo muito evidente, a ausência de consciência crítica na produção poética recente, fato que determina, entre outras coisas, a incapacidade dessa de delimitar seus próprios impasses para, enfim, estabelecer seus próprios parâmetros e paradigmas condizentes com o seu tempo. De fato, quando esse processo não ocorre, se justifica o emprego – recorrente, por sinal – do termo “anacrônica” para classificar a poesia contemporânea brasileira. Aqui, o anacronismo não é apenas uma “violação do curso do tempo, da cronologia”, ou “a incorreta organização temporal das ideias, coisas ou pessoas” ou ainda “alguma coisa feita ou existente que se tornou obsoleta, portanto, algo adequado a uma época passada, mas que não está de acordo com o presente”;<sup>61</sup> conforme Iumna, o anacronismo é um descompasso entre técnica e

---

<sup>60</sup> É interessante a possibilidade de diálogo entre essa análise de Mário Pedrosa e as bases centrais da perspectiva dialética presentes no ensaio “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz, publicado em 1986.

<sup>61</sup> As proposições são de Hans Magnus Enzensberger, debatidas no texto “A massa folhada do tempo. Meditação sobre o Anacronismo”, presente na obra *Ziguezague* (2003, p.12).

experiência histórica. O resultado disso é um “afrouxamento de exigências”<sup>62</sup> o qual, por uma lei do menor esforço ou por uma criatividade acrítica, se manifestaria como uma facilidade permissiva e descompromissada com a tradição e um mistifório de legados e tendências sem a devida responsabilidade crítica sobre esse uso, sem uma dimensão das implicaturas geradas a partir desse manejo.

Ao observarmos a trajetória de pesquisa e de exercício da crítica literária traçada por Iumna Maria Simon, percebe-se que essa não foi a primeira ocasião em que ela emprega o termo “retradicionalização”. No artigo “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, publicado na revista *Novos Estudos – CEBRAP*, n.º55, em 1999, Iumna se propõe a realizar um balanço da poesia brasileira no século XX, contemplando como momentos-chave o modernismo, o concretismo e a “poesia marginal” (posta assim, entre aspas). A partir das relações entre poesia, modernização e progresso, Iumna detecta aspectos problemáticos que, na atualidade, ecoariam sobre a produção poética contemporânea:

A corrida vanguardista para passar o facho adiante já parou, e dela resta o fetiche da linguagem, quer dizer, dos seus próprios materiais. Por sua vez, o novo, integrado na ordem internacional, se torna uma categoria inócua: aqueles radicalismos de teor social (modernismo dos anos 20), formal (vanguardismo dos anos 50) e expressivo (marginalismo dos anos 70) se desmancharam no ar. Como não há mais nacionalismo nem utopias à vista, o princípio de atualização artística chega ao fim e com isto se esvai a potência do novo. (...) Da retradicionalização dos anos 80 ao pluralismo poético dos nossos dias, a poesia contemporânea se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos.<sup>63</sup>

Nesse percurso histórico, observa-se uma perspectiva analítica construída por Iumna que pretende esboçar uma espécie de correlação entre o âmbito histórico e o campo literário: da falsa sensação de superação do subdesenvolvimento nas décadas de 50-60 desdobra-se um projeto estético de vanguarda concretista cuja vinculação programática entre poesia e progresso seria abandonada pela poesia marginal e seu ambiente de sufoco e censura. Da mesma forma, da regressão social e econômica dos anos 80, a “década perdida”, e do avanço

---

<sup>62</sup> SIMON, 2011.

<sup>63</sup> SIMON. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, v. 55, 1999. p.34,35.

da globalização com todas as suas disparidades, sobretudo em um país já tão marcado por desigualdades como o Brasil, instaura-se uma desmitificação e uma desconfiança do radicalismo poético, agora substituído por uma mera “reciclagem de dicções modernas prestigiosas”.<sup>64</sup> Aqui, novamente – e já aproximando Iumna Maria Simon e Hans Magnus Enzensberger – a desarmonia entre passado e presente expõe o teor anacrônico da retraditionalização frívola, que não revigora a tradição tampouco afirma o agora: ao contrário, “dá origem a uma terceira coisa, a algo até então inaudito, em todas as fases e transformações possíveis, que vão do mal-entendido à repetição, da revisão ao autoengano, da apropriação produtiva à falsificação”.<sup>65</sup>

É interessante ressaltar também, dentro desse parecer crítico desenvolvido por Iumna Maria Simon, quando se estabeleceu essa virada retraditionalizadora. Para a crítica, a emergência desse estado debilitado da poesia possui, como principal estímulo, o discurso pós-utópico de Haroldo de Campos proposto em “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984. A apoteose pluralista (que foi um dos pilares da Geração 90), o princípio-realidade da agoridade, e a poesia múltipla e diversa oriunda de um presente não mais regido pelos grandes projetos estéticos de vanguarda não teriam passado de uma promessa: a verdadeira herança pós-utópica percebida a médio e a longo prazo na poesia brasileira foi a “desintegração de tradições”,<sup>66</sup> a “falência do estilo individual”<sup>67</sup> e o comodismo de uma “reprodução ingênua, sofisticada ou cínica do sempre-igual do mercado”.<sup>68</sup> A própria Iumna explicita isso de modo mais evidente e direto:

Não custa lembrar que o pluralismo dessa produção parece ter sido instigado pelo princípio pós-utópico que Haroldo de Campos celebrou em texto de 1984, quando assumiu conjunturalmente que a tarefa da poesia passava agora a ser a "pluralização das poéticas possíveis", isto é, a admissão realista do existente (poesia da "agoridade") fundada num dialogismo puramente textual que descarta qualquer oposição ou negatividade caracteristicamente modernas. Quero dizer que o poeta ex-vanguardista precisa ser reconhecido como patrono dessa tendência hoje assoladora.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>65</sup> ENZENSBERGER, *op.cit.*, p.23.

<sup>66</sup> SIMON. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século, p. 35.

<sup>67</sup> SIMON. *loc. cit.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.35.

O saldo sintomático desse balanço seria as linhas gerais que vêm atravessando a poesia brasileira contemporânea. De fato, o que parece incomodar profundamente Iumna Maria Simon é o fato de que a pacificidade (quando não a passividade) de parte da poesia contemporânea em relação à sua realidade, aos embates e aos objetivos que lhe são próprios esteja amenizada em forma de “diversidade plural”, a qual soa como acomodação em alguns casos. Tais tendências, disfarçadas de *novo*, poderiam ser assim delineadas, segundo Iumna Maria Simon:

[uma] liberdade de circular por todos os movimentos e propostas anteriores, sem restrições e sem dramas, em jogos de linguagem que atropelam as historicidades. Multiplicaram-se os tradicionalismos, todos modernos, em cujas opções estéticas atenuadas identificamos a aparência de exigência formal e riqueza de tendências — fenômeno que se impôs com a retraditionalização frívola da poesia nos anos 80, contra o rebaixamento do poético e o desleixo formal da poesia marginal; [uma] identificação com os rótulos modernos, sem as inquietações e os sentidos críticos de origem, rótulos estes quase sempre traduzidos em falsas continuidades ou superações pós-modernas; [uma] integração tranquila no horizonte do mercado, rendição que em muitos casos passa por consciência crítica.<sup>70</sup>

É importante, no entanto, propor algumas ressalvas a alguns aspectos da avaliação crítica desenvolvida por Iumna Maria Simon. Quanto ao ensaio “Condenados à tradição”, evidencia-se, desde o seu início, que as reflexões e apontamentos realizados por Iumna acerca da poesia brasileira não partem de uma leitura de poemas e obras que integram a produção poética contemporânea, mas sim de duas entrevistas concedidas por poetas vindos da Geração 90 que ainda estão em plena atividade, com publicações na década passada e nesta década. Não que uma entrevista não sirva como material para o desenvolvimento de conjeturas e análises – mas um leitor mais desavisado poderia supor que as considerações críticas desenvolvidas por Iumna sobre a poesia contemporânea partem da leitura de *Martelo* ou *Desassombro*, de Eucanaã Ferraz, ou de *Collapsus linguae* ou *As banhistas*, de Carlito Azevedo. Em função dessa escolha, o que tende a estar em jogo é mais a própria perspectiva que os poetas têm de si em relação ao curso da tradição e como eles a explicitam discursivamente do que a forma que a poesia por eles produzida está ou não em estado de frivolidade e de anacronismo em relação a um ou mais legados.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.36.

Não podemos afirmar que Iumna seja uma crítica literária passadista, falha essa que comprometeria seu exercício crítico. O que se constata, no entanto, não é uma nostalgia: ao contrário, há uma ânsia pelo estabelecimento de uma relação específica com a tradição, a qual, segundo Iumna, parece não estar ocorrendo. Do mesmo modo, não se pode ignorar que nesses artigos e ensaios, há um lapso na forma como os campos histórico e poético são relacionados: Iumna avança no contínuo histórico enquanto enxerga a poesia contemporânea pelo retrovisor, exigindo um diálogo com a tradição pautada na concepção de um legado estático e inalterável – tal como sua concepção de cânone, esse monumento intimidador não de *referência*, mas de *reverência* – do qual se espera, com muitas expectativas, um contato servil ao compromisso e às adequações que seu manuseio tradicional pressupõe. Em outras palavras, mesmo com décadas de mudanças e reconfigurações políticas, econômicas, sociais, a História é dinâmica, mas a poesia é inerte.

Contudo, Iumna Maria Simon se equivoca ao estabelecer, de modo muito engessado, o que se pode definir como *diálogo* e como *aproveitamento de legado de gerações e movimentos literários anteriores*. Sua perspectiva para a definição desses conceitos se apoia em um modelo de adesão ou distanciamento total de certas linhas mestras, o qual em muito se assemelha ao problemático paradigma historiográfico de continuidades e rupturas – uma vez que pressupõe uma dependência preliminar da poesia contemporânea à tradição, de modo que toda a posteridade inevitavelmente estaria fundada a partir dela. Essa perspectiva que espelha as bases do método historiográfico parece perpassar a perspectiva crítica de Iumna sobretudo quando essa crítica avalia, como consequências problemáticas da retraditionalização frívola, “falsas continuidades ou superações pós-modernas”.<sup>71</sup>

Ao mesmo tempo, Iumna parece ignorar os possíveis fatores históricos, políticos, sociais e estéticos que fazem com que a relação entre a poesia contemporânea e as tradições (já que essas podem ser múltiplas, tanto de uma ordem nacional quanto cosmopolita - e Iumna parece se esquecer disso) não seja necessariamente estabelecida segundo os mesmos parâmetros que a definiram ou a nortearam ao longo dos anos. Dentro de sua avaliação crítica, Iumna parece assumir um posicionamento conveniente para analisar essa relação entre a poesia, a História e a sociedade. Para expor um exemplo positivo nessa relação, Iumna cita o Modernismo brasileiro de 1922, no qual o inconformismo poético se manifestou em forma de uma vanguarda atenta tanto às suas particularidades locais quanto ao seu contexto

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.27.

cosmopolita engendrado por um sistema literário ainda pautado por um esquema de estética colonizadora e estética colonizada. Tal exposição só é possível porque Iumna estrutura sua argumentação emparelhando o binômio poesia - História, isto é, à medida em que analisa o contexto sociohistórico, avança igualmente na análise do contexto poético, atrelando um ao outro bem ao gosto da crítica sociológica (e, lembremos, Iumna é uma das suas melhores representantes). No entanto, a manutenção do paralelismo dessa metodologia é abandonada quando Iumna se propõe a analisar a poesia contemporânea. Há, nos dois ensaios de autoria de Iumna Maria Simon aqui mencionados, um detalhado percurso das mudanças históricas, políticas e econômicas que atravessaram as últimas décadas da história do Brasil, incluindo até mesmo questões relativamente recentes como o neoliberalismo e a dependência econômica do Brasil ao Fundo Monetário Internacional – FMI, característica do segundo mandato do então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso (1999-2003). Contudo, o percurso literário que serve de referência para Iumna analisar a produção poética contemporânea insiste em ser delimitadamente estático, inscrito historicamente entre o modernismo de 20 e o início da década de 50, quando justamente surge o Concretismo. Iumna, para quem o conceito de descompasso é bastante caro, parece sofrer um quando desenvolve essa percepção de mudança histórica desacompanhada da mudança literária no contexto da poesia brasileira contemporânea. É um posicionamento como esse que nos faz perguntar por que os críticos adeptos da crítica sociológica rejeitam a pós-modernidade. Parece haver uma recusa desse outro momento histórico e cultural, de modo que praticamente tudo aquilo que é posterior ao Concretismo, no campo literário, é destituído de relevância para essa tendência crítica; como se o cânone historicamente elencado por ela – e que, por sinal, serve adequadamente para a aplicação de seus métodos e pressupostos – a estacionasse na modernidade para, infere-se, não expor as limitações da crítica sociológica.

Subentende-se, conforme a avaliação de Iumna Maria Simon, que da ruptura entre poesia, História e experiência se deflagre o caráter deficitário da retraditionalização frívola no panorama da crise da poesia brasileira contemporânea, a qual, postula-se, não estaria alicerçada em nada. Ao se estabelecer como um paradigma, a retraditionalização produz discontinuidades e ausências que determinam que a nova relação entre poesia e tradição não fosse outra que não condenatória.

Avancemos, por fim, para a análise de um fator extraliterário: a crise da poesia impulsionada por questões mercadológicas e, em consequência disso, por discursos de irrelevância.

### 2.3. A irrelevância mercadológica e o campo do descrédito

Outro parâmetro elaborado e adotado para legitimar a condição de crise da poesia contemporânea é, na verdade, um fator extraliterário: o baixo desempenho de venda dos livros de poesia. A partir de uma lógica de mercado, a baixa procura e comercialização de livros desse segmento passa a ser um indicativo deficitário e um reflexo da pouca qualidade apresentada nas obras produzidas nos últimos anos. Paralelamente, a partir desse paradigma mercadológico, outro é concebido e, igualmente, passa a ser considerado dentro do campo de crise da poesia: a irrelevância da poesia dentro do mercado explicita o desinteresse atual por poesia e atestaria seu descrédito e falência

Um representante desse tipo de perspectiva crítica – do qual partiremos para uma análise mais abrangente – é o artigo intitulado “Moça em um vestido velho”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em agosto de 2007. Nele, o jornalista e escritor Bernardo Carvalho, a partir de uma relação entre uma mostra de fotografia sobre a Rússia (a saber, *Cosmos: Três olhares sobre a Rússia*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo) e o caso do assassinato da jornalista e opositora do governo Pútin Anna Politkovskaia, em 2006, chega a uma curiosa conclusão:

Se as empresas vão bem, então "começamos a viver melhor", a despeito de quem (e de como) nos governa. Não há mais parâmetro absoluto de ética ou de justiça. Os fatos devem ser examinados caso a caso. Absoluto, só o lucro. Uma mudança significativa desse modo de pensar é que a poesia já não o ameaça. O governo Putin não dará a mínima aos versos eventuais de um poeta contra a guerra na Tchetchênia, ou sobre o cerco e o massacre da escola de Beslan, ou sobre os desmandos de Estado. (...) Numa carta da correspondência que manteve com Boris Pasternak, autor de *Doutor Jivago*, Tsvetáieva se proclama "moça num vestido velho". É uma imagem enfática da poesia hoje, num mundo cada vez mais utilitário e consumista, esvaziado de transcendência, onde ela já não precisa ser silenciada, pois não tem mais lugar nem importância.<sup>72</sup>

Ao longo de todo o texto, Bernardo Carvalho se concentra em uma reflexão sobre os paradoxos que caracterizam a reabertura econômica na Rússia após o fim da União Soviética. Para isso, Bernardo parte do vídeo “A Marcha”, de Luiz Gustavo Dias, com fotografias de

---

<sup>72</sup> CARVALHO. “Moça num vestido velho”. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 14 de agosto de 2007. Edição virtual. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1408200717.htm>. Acesso em 02 jun 18.

Maurício Nahas, Paulo Mancini e Ricardo Barcellos, exibido na referida exposição. Em repetidos momentos do vídeo, é possível ler e ouvir a frase “Começamos a viver melhor” – e é ela que desencadeia a análise de Bernardo Carvalho. No plano político, ainda existe na Rússia um posicionamento de controle e repressão promovido pelo Estado que em muito lembra o do antigo regime comunista, incluindo abusos de poder e perseguição a opositores. No entanto, no âmbito econômico de progressiva reabertura, a articulação da lógica do capital e, conseqüentemente, do consumo, produz na sociedade russa uma sensação de bem-estar e de liberdade que anestesiarão qualquer sentimento de revolta ou de inconformismo com as práticas arbitrárias que conduzem e caracterizam o sistema político russo e, em especial, o governo do presidente Vladimir Putin. Dessa dicotomia entre violência política e liberdade econômica na Rússia, Bernardo Carvalho constata que lá se vive melhor porque, agora, é possível consumir. Com o mercado, o consumo e o lucro, “tanto faz o que se passa a portas fechadas, pouco importam as mentiras de gabinete e as atrocidades cometidas a quilômetros dali. Contam apenas o poder de compra, o outdoor, a fachada renovada a despeito da estrutura podre no interior”.<sup>73</sup>

Denomino como “curiosa” a conclusão à qual Bernardo Carvalho chega porque a forma como o assunto *poesia* é introduzido e abordado, além de repentina dentro da discussão acerca da reabertura econômica na Rússia, conduz o artigo para a explicitação de um dos seus pontos de vista (mantido, até esse momento, sorratamente nas entrelinhas): o desprestígio e inutilidade da poesia na atual configuração política e econômica do mundo. Há de se concordar com a existência de uma certa desfaçatez nessa postura de Bernardo Carvalho, uma vez que se sugere um deslocamento da poesia para um não lugar, de modo a sepultá-la, para que assim se justifique que o lugar vazio por ela deixado seja ocupado por alguma outra instância mais competente e dotada de credibilidade – a mídia, em especial o jornalismo, como não seria de todo engano inferir que os possam ser. Com razão, partindo desse pressuposto, é bastante vantajosa uma defesa pública do estado de crise da poesia tal como faz Bernardo Carvalho, embora seja conduzida e fomentada por fatores externos à própria poesia.

Essa recusa de um espaço socialmente legitimado para a poesia explicita a configuração utilitária e consumista do mundo mencionada por Bernardo Carvalho. Destituída de funcionalidades para a vida prática das pessoas, a poesia, sendo *apenas* arte, passa a ser compreendida como algo irrelevante, um bel prazer de apreciação restrita e uma vaidade enfadonha ostentada por excêntricos que não precisam se preocupar com outras necessidades.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

O perigo dessa afirmação se concentra no momento em que ela transita do senso comum e passa a ser estabelecida como premissa para o pensamento crítico, sobretudo aquele que busca um contexto para inserir a poesia brasileira contemporânea em um estado de crise.

O crítico literário, poeta e editor Ronald Augusto, no artigo “Poesia e crítica contemporâneas: preenchendo um vazio com outro”, publicado em 2009 na revista *Sibila*, promove uma análise desse contexto no qual a poesia – e consecutivamente, a crítica de poesia – passam a ser desabonadas na sociedade. Para orientar e embasar as suas avaliações, Ronald, inevitavelmente, precisou considerar que

qualquer discussão séria acerca da poesia contemporânea talvez devesse avançar sobre a questão do espaço de atuação que lhe é reservado. Se é difícil reconhecer a existência de um espaço efetivo para o seu aparecer no mundo, ou para a manifestação da interlocução inteligente, somos obrigados a admitir que falamos então de algo que não existe. De certa forma, poder-se-ia dizer até que a poesia contemporânea não existe porque, segundo alguns pensadores, o presente não existe. O presente precário se dissipa, se desmancha num virar de páginas e antes mesmo que qualquer um de nós termine de enunciar a palavra presente. O que nós temos de fato são o passado e a expectativa-imagem de um futuro provável.

Para a grande mídia e para a cultura entendida como manifestação do estado de alma da nação (epopeia da sensibilidade de um povo no anseio de um verismo regional/nacional), a poesia em geral e a contemporânea em particular, não constituem matéria de interesse.<sup>74</sup>

Apesar de seu valor cultural institucionalizado, tendo, em outros momentos, servido como elemento de distinção cultural e parâmetro de desenvolvimento artístico e intelectual de um tempo, a poesia, na contemporaneidade, se vê desprestigiada, talvez justamente por suas incompatibilidades intrínsecas com os modelos de funcionalidade e de consumo emanados pela lógica mercadológica capitalista, a qual a poesia, para continuar se afirmando como tal, geralmente esboçou algum desprezo e resistência. No entanto, nesse embate, o saldo atual apurado é a poesia reduzir-se a algo completamente desinteressante.

Para entendermos essas correlações, é importante, inicialmente, evidenciar a configuração do sistema cultural no qual a poesia contemporânea brasileira está inserida. Partindo dos principais parâmetros que sustentam a lógica mercadológica desse “presente

---

<sup>74</sup> AUGUSTO. “Poesia e crítica contemporâneas: preenchendo um vazio com outro” in *Sibila* – Revista de poesia e crítica literária. Edição virtual. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/poesia-e-critica-contemporaneas-preenchendo-um-vazio-com-outro/2096> Acesso em 05 jun 18.

precário” de Ronald Augusto, ou desse mundo cada vez mais utilitário, consumista e esvaziado de transcendência, de Bernardo Carvalho, nos depararemos com estatísticas oscilantes acerca da situação de *déficit* da poesia. Entre 2000 e 2009, – período no qual as avaliações de ambos os críticos estão enquadradas –, o total de exemplares de livros produzidos no Brasil subiu de 329 milhões para 386 milhões por ano. Desses, 154.471.507 exemplares foram livros em sua primeira edição, os quais correspondem, em quantidade de títulos lançados, a expressivos 22.027 livros. Os canais de comercialização editorial também nunca estiveram tão diversificados. Embora as livrarias e distribuidoras ainda concentrem os maiores percentuais de participação em número de exemplares comercializados para o período de 2008-2009, vendas pela internet, feiras de livros, e a venda porta a porta também se configuram como meios alternativos de aquisição de livros.<sup>75</sup>

No entanto, partindo de um outro recorte de pesquisa, entre 2006 e 2017, o faturamento real do mercado (isto é, desconsiderando a participação do Governo Federal no setor editorial, tanto em compra, venda e faturamento) na categoria de obras gerais caiu de R\$1.800.000.000 para um pouco mais de R\$1.000.000.000 de reais.<sup>76</sup> Os dados referentes a vendas só passaram a ser levantadas estatisticamente a partir de 2015, com a criação do *Painel das Vendas de Livros no Brasil*, uma parceria entre o Sindicato Nacional dos Editores de Livros – SNEL e a Nielsen Bookscan Brasil. A pesquisa não discrimina especificamente o segmento literário, em especial o gênero “Poesia”. Ainda assim, conforme o levantamento apresentado, todos os segmentos avaliados no comparativo 2015-2014 apresentaram retração no faturamento: “Infantil, Juvenil e Educacional” com -3,2%; “Não Ficção Especialista” com -3,6% e “Ficção” com -4,6%. Apenas o segmento de “Não Ficção Trade” apresentou variação positiva de 11,1%,<sup>77</sup> índice bastante compreensível quando consideramos que o ano base de 2015 vivenciou o fenômeno de vendas dos livros de colorir para adultos, os quais

---

<sup>75</sup> Esse cenário é detalhadamente apresentado e contextualizado pela professora Sandra Reimão no artigo “Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009)”, publicado na revista *MATRIZES* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Ano 5 – nº 1 jul./dez. 2011 – p. 194-210). Edição virtual. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article%20/viewFile/38315/41162>. Acesso em 06 jun 18.

<sup>76</sup> Esses índices são apontados nos relatórios *Desempenho real do mercado livreiro (2006-2017)* e *Desempenho do mercado livreiro: uma análise de 10 anos da pesquisa “Produção e vendas do setor editorial brasileiro”*, ambos realizados pela Câmara Brasileira do Livro – CBL, pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros – SNEL e pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas – FIPE. Os relatórios estão disponíveis em <https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2018/05/Apresenta%C3%A7%C3%A3o-S%C3%A9rie-hist%C3%B3rica-12-anos-de-Produ%C3%A7%C3%A3o-e-Vendas.pdf> e em [https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/08/10-ANOS-PESQUISA\\_Fipe.pdf](https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/08/10-ANOS-PESQUISA_Fipe.pdf), respectivamente. Acesso em 07 jun 18.

<sup>77</sup> *PAINEL DAS VENDAS DE LIVROS NO BRASIL*. Resultados 2015 x 2014. p.9. Edição virtual. Disponível em: <https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/11/snel-27112015.pdf>. Acesso em 07 jun 18.

representaram sozinhos 6% do mercado editorial em exemplares vendidos e aproximadamente 13,5 milhões de reais em faturamento para os dois primeiros meses de comercialização no período (abril-maio), índices que fizeram o faturamento geral do mercado editorial crescer em 6,23% mesmo em um contexto de recessão.<sup>78</sup> Nesse setor de “Não Ficção Trade”, englobam-se publicações diversas, como livros religiosos, autoajuda, livros de culinária, biografias e, a partir de 2016, o segmento de livros de celebridades (como os – supõem-se – escritos pela atriz e ídolo infanto-juvenil Larissa Manoela, ou ainda os *livros de youtubers* – o novo *boom* editorial –, produtores de conteúdo de entretenimento no YouTube e influenciadores digitais com milhões de inscritos (agora também potenciais consumidores) em seus respectivos canais de exibição.

A poesia só se destaca nos critérios de venda, deixando de ser, por essa perspectiva, um gênero sinônimo de prejuízos, quando consideramos as vendas dos livros dos chamados *instapoetas* – escritores que divulgam seus textos nas redes sociais, em especial no Instagram, espécie de álbum virtual que permite aos usuários publicarem suas fotos e acompanharem as publicações de outros perfis. Com textos breves, de rápida leitura, e seguidos por milhares de usuários em suas devidas contas, os *instapoetas* representaram para o mercado editorial um crescimento de 130% no segmento “Poesia”, com um total de 209.764 livros vendidos entre janeiro e abril de 2018.<sup>79</sup> Zack Magiezi, João Doerdelein, Clarice Freire, Pedro Gabriel e Ryane Leão são os principais nomes desse grupo. O que esses *instapoetas* escrevem que tanto vende? “Às vezes é preciso esquecer / Um amor inesquecível”, ou “toda noite / irá ceder / cedo”, ambos de Zack Magiezi, que possui 964 mil seguidores; “‘saudade’ é quando as boas memórias / que plantamos no coração / começam a florescer”, de João Doerdelein, cujo nome de usuário no perfil do Instagram é *akapoeta*, com 924 mil seguidores; “sua vida / suaviza / minha vida” ou “ir pro teu colo: protocolo para ficar”, de Pedro Gabriel, cujos livros *Eu me chamo Antônio* e *Segundo: Eu me chamo Antônio* (que também é o nome de seu perfil no Instagram, com 617 mil seguidores) já venderam 350 mil exemplares; ou ainda: “sobre lugares e pessoas: / se não puder ser você mesma / vá embora”, de Ryane Leão, publicado em seu perfil no Instagram *ondejazzmeucoração*, com 214 mil seguidores.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> PAINEL DAS VENDAS DE LIVROS NO BRASIL. Resultados 2015 x 2014 – 3º levantamento. Edição virtual. Disponível em: <https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/03/paineldasvendasdellivrosnobrasil3.pdf>. Acesso em 07 jun 18.

<sup>79</sup> JORNAL O GLOBO. “Com 'instapoetas', vendas de poesia crescem 130% e quebram barreiras editoriais”. 26/05/2018. Edição virtual. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/com-instapoetas-vendas-de-poesia-crescem-130-quebram-barreiras-editoriais-22719653>. Acesso em 08 jun 18.

<sup>80</sup> Os números de seguidores de cada um dos perfis de Instagram mencionados correspondem à apuração realizada em 30 jul 18.

Por esses exemplos, percebe-se que a *instapoesia* está mais próxima do *coaching* e da autoajuda do que de um projeto de poesia hermética e cerebral – o que não é algo condenável, excluindo-se aqui todos os preconceitos literários. De fato, não é a alta literatura que a crítica literária espera como representante artística e estética da contemporaneidade e certamente nunca habitará o espaço acadêmico para conviver com Carlos Drummond de Andrade, Herberto Helder e outras e outros poetas exaustivamente pesquisados. No entanto, representam a poesia que vende. Fazem a roda da economia girar com números expressivos os quais nem Marcos Siscar, somados todos os seus livros, pode produzir. E, afinal, por que vendem? A fórmula composta por textos breves, versos curtos, tom confessional de aconselhamento, emprego de recursos poéticos de fácil assimilação, como os trocadilhos e paronomásias e pela proposta principal de entretenimento, sem muitos embates com o público alvo, além do suporte digital no qual são veiculados, caracterizado por uma linguagem e meios de interação sociodiscursivos próprios, é bastante atrativo ao público, que consegue compreender e se identificar com as mensagens produzidas. Suprem, de certa forma, uma determinada carência – ou, em termos de mercado, uma demanda. Dado o seu potencial de atração, repercussão e influência no ambiente virtual, é fácil entender porque as editoras tanto se interessaram pelos *instapoetas*, cooptando-os para o mercado editorial impresso, divulgando seus livros com grandes estratégias publicitárias para fora do ambiente digital e, estrategicamente, apresentando esse produto como ainda sendo poesia. Por contraponto, por sua vez, igualmente se compreende como é a poesia que não vende – essa que não tem lugar nem importância, conforme Bernardo Carvalho, nem se constitui matéria de interesse, segundo Ronald Augusto.

Conforme *Retratos de Leitura no Brasil* – pesquisa promovida pelo Instituto Pró-Livro (IPL), com o apoio da Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares (Abrelivros), da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), que não apenas estuda o comportamento do leitor brasileiro e seus indicadores de leitura como também “fornece informações para o planejamento do mercado e para o fomento de políticas públicas”<sup>81</sup> –, o percentual de leitores de poesia caiu de 28 % em 2007 para 20% em 2011, sendo o antepenúltimo gênero no ranking de gêneros lidos frequentemente, só à frente de Artes e Viagens. Estatisticamente, é mais lido por leitores do sexo feminino, cuja faixa etária em destaque é 14-17 anos, com escolaridade até o Ensino Médio. Como principal

---

<sup>81</sup> *RETRATOS DE LEITURA NO BRASIL*. Disponível em: <https://www.snel.org.br/dados-do-setor/retratos-da-leitura-no-brasil/> Acesso em 09 jun 18.

hábito cultural em tempo livre, 85% dos entrevistados gostam de assistir televisão – percentual que cai para 28% quando a preferência é ler (considerando que, para esse critério, é validada não apenas a leitura literária, mas também jornais, revistas e textos na internet).<sup>82</sup>

A formação literária no ambiente escolar, em especial no Ensino Médio, também apresenta entraves ao contato com a poesia contemporânea brasileira. Ainda que contemplada nos programas pedagógicos e incluída nas diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), tanto para Ensino Fundamental quanto para o Ensino Médio, além de ser um critério avaliativo no Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) no que tange à literatura como objeto de conhecimento e de formação intelectual, artística e cidadã, a dimensão da presença e da abordagem da poesia contemporânea dentro de uma perspectiva de letramento literário é consideravelmente insuficiente. Ao analisarmos, por exemplo, o livro didático de Língua Portuguesa *Português: Contexto, Interlocução e Sentido*, de Maria Luiza Abaurre, Maria Bernadete Abaurre e Marcela Pontara, publicado pela editora Moderna<sup>83</sup> – e avaliado no *Guia de Livros Didáticos de Língua Portuguesa do PNLD – 2018* –, constatamos que as seções dedicadas à prosa e à poesia ditas contemporâneas apresentam aos alunos um panorama historicamente defasado: como principais representantes da prosa contemporânea, são listados Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977) e Lygia Fagundes Telles (1923); para a poesia, os principais movimentos estéticos “contemporâneos” são o Concretismo, a Poesia Marginal e a Tropicália, além de serem mencionados Adélia Prado e Manoel de Barros, os quais ganham um destaque especial por não se enquadrarem muito bem nessa dicotomia típica da cisma da poesia dos anos 60 e 70.

É evidente o distanciamento da Literatura sistematizada como saber nos livros didáticos com as práticas, propostas, tendências, autores, escritores e poetas de fato da literatura brasileira contemporânea. Ainda que pensada pedagogicamente dentro de um currículo organizado a partir de contextos socioculturais diversos e de diferentes modalidades de competências e habilidades a serem desenvolvidas nos alunos por meio de projetos, intervenções, planos de aula e sequências didáticas, a literatura contemporânea no Ensino Médio é equivocada e insuficientemente concebida e trabalhada, de modo a representar um vazio na formação literária dos estudantes.

---

<sup>82</sup> RETRATOS DE LEITURA NO BRASIL. p.42, 77, 78, 80. Disponível em: [http://prolivro.org.br/home/images/relatorios\\_boletins/3\\_ed\\_pesquisa\\_retratos\\_leitura\\_IPL.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf). Acesso em 09 jun 18.

<sup>83</sup> Dessa coleção de livros didáticos, optou-se pela análise da edição publicada no ano de 2008 em virtude da proximidade com o contexto sobre o qual escritor Bernardo Carvalho reflete.

Do cruzamento desses fatores de inexpressividade mercadológica e de distanciamento no processo de formação de um hábito de leitura em novos leitores, conclusões como a que chega Hans Magnus Enzensberger tendem a ser até óbvias:

Não é de causar estranheza que o público da poesia seja diminuto. Essa circunstância leva ao desespero muitos poetas que leem apenas seus próprios poemas. (...) Essa situação minoritária tem como consequência outra anomalia, que poetas e editores conhecem tão a fundo que a mais ninguém ocorre considerá-la digna de ser mencionada. Refiro-me à impossibilidade de transformar poemas em dinheiro. A queixa a esse respeito é a antístrofe de outra cantilena: a do caráter venal da arte. Em tais ladainhas, a efusiva antipatia pelo modernismo une-se com facilidade à ira santa contra o capitalismo. (...) Numa palavra: como aliás em toda parte, na cultura também há uma atividade ininterrupta e impiedosa. Mercado é mercado, e tanto faz se se trata de sons ou imagens, de romances ou teorias. Só diante desse pano de fundo é que se pode avaliar o que significa a não entrada em cena de um companheiro, o poeta. Não existe mercado para a poesia. O poema é o único produto da atividade intelectual humana imune a qualquer tentativa de valorização. E devo acrescentar que, sob essa luz, sua lastimada dificuldade de vender-se parece-me um enigmático privilégio.<sup>84</sup>

Situada fora da lógica de mercado, a poesia se reafirma como um trabalho artístico e estético com a língua e com a linguagem, o qual, por coerência, não sucumbiria às pressões de consumo e de utilitarismo que, presume-se, a banalizaria. Posicionar-se a contrapelo à falta de polidez e de civilidade do mundo do capital e, sobretudo, aos discursos que o engendram, é uma postura elevada tida como natural e esperada pela poesia e por seus agentes, principalmente dentro de uma determinada concepção do fazer poético. No entanto, é em grande parte em virtude da manutenção desse posicionamento que a relação entre poesia e mercado seja atravessada por paradoxos, incongruências e – vez ou outra – conveniências. Atender às condições que tornam a literatura e a poesia produtos aptos à geração de lucro equivaleria a um decréscimo no trabalho estético e uma regressão no patamar do bom gosto? *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus e, recentemente, *Toda poesia*, de Paulo Leminski (2013) e *Poética*, de Ana Cristina César (2013), para citarmos obras e autores credenciados pela crítica, foram sucessos de venda cada qual em seu contexto. Contudo, não foi restritamente o

---

<sup>84</sup>ENZENSBERGER, 2003. p. 155-156.

fator editorial-mercadológico o mais decisivo para atestar qualidades ou fracassos em cada uma delas. Se esse mundo utilitarista não concede espaço relevante para a poesia, a relação entre literatura, autor, qualidade da obra e leitor-consumidor precisa ser melhor delimitada – a propósito, o próprio Bernardo Carvalho foi mais enfático nesse esclarecimento, em um famoso e relativamente recente episódio no qual o escritor afirmou:

O problema do mercado literário é que a demanda - o que os leitores querem - contamina a produção - o que se publica. Isso prejudica a qualidade da literatura (...). Não me interessa se o leitor lê ou não lê; eu quero que se foda. O que eu quero é fazer minha literatura. Você [Benjamim Moser] diz que "o público não é burro", que "a gente não pode partir desse pressuposto". Claro que pode! o Brasil é um país de analfabeto e um país onde se passa fome: então não escreva livros; plante tomate. (...) O Paulo Coelho não está tirando o mercado de ninguém que produz boa literatura (...). O problema do que eu chamo de alta literatura é que ela não atende a uma demanda, ao que o mercado pede".<sup>85</sup>

Observada a partir de um cenário sociocultural, a presença da poesia e dos debates acerca do fazer poético no cotidiano foi consideravelmente reduzida ou progressivamente suprimida nas últimas décadas. Um exemplo disso é o fim dos cadernos culturais nos principais jornais em circulação no país – como o caderno “Mais!”, de *Folha de S. Paulo* ou o caderno “Risco”, editado pelo poeta Carlito Azevedo no jornal *O Globo*, os quais, por algum tempo, foram representantes de um espaço de discussão pública sobre literatura, poesia e crítica literária contemporâneas. Claro, há de se considerar que o fim desses veículos por si só não atesta uma crise da poesia, pois esses não eram exclusivamente cadernos literários, mas seções de seus respectivos jornais voltadas para um segmento mais amplo denominado como jornalismo cultural. Logo, a problematização crítica acerca da irrelevância da poesia deveria se expandir para uma constatação mais grave: uma possível crise da relevância da cultura em uma sociedade perpassada por diversos condicionantes tidos como mais importantes e emergenciais do que adquirir e formar um capital cultural.

Tal perspectiva utilitária e mercadológica pode ser uma das razões que explica essa supressão cultural e literária da vida social veiculada por meio dos jornais. Como um produto,

---

<sup>85</sup> CARVALHO. “‘Não me interessa o leitor’, diz Bernardo Carvalho em mesa na Flip.”. Ilustrada. In: *Folha de S. Paulo*. 02/07/2016. Edição virtual. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1788026-nao-me-interessa-o-leitor-diz-bernardo-carvalho-em-mesa-na-flip.shtml>. Acesso em 18 jul 18.

o jornal está inserido em um esquema de mercado regido por flutuações cambiais, custos de produção, estratégias de venda e metas de lucro. Sobre essas influências, o professor e jornalista Gabriel Priolli analisa da seguinte forma:

Pelo ângulo estrutural, é necessário compreender que o jornalismo trabalha sempre com urgência, premência de tempo. (...) E o jornalismo tem ainda a necessidade de “vender”, de apresentar resultados comerciais na venda avulsa de publicações, na venda de assinaturas, na conquista de índices de audiência na mídia eletrônica - o que influencia fortemente os conteúdos tratados por ele e podem levar ao espetaculoso, ao sensacional, ao apelativo.

Já pelo ângulo conjuntural, é preciso considerar que a crise cambial e as medidas tomadas para enfrentá-la causam impacto significativo na indústria brasileira da mídia. A desvalorização do real aumenta os custos dos insumos importados, como papel de imprensa e suprimentos para rádio e TV, e a persistência da recessão impõe a queda de circulação nos veículos impressos, a queda das assinaturas na TV paga, a perda de receitas publicitárias em todos os veículos. Com menos dinheiro entrando pela caixa, as empresas determinam o enxugamento de custos em todos os setores, o que provoca efeitos como a redução da área útil das publicações destinada ao material editorial. Há menos páginas nos jornais, em suma, e menos espaço para o jornalismo.<sup>86</sup>

Dentro desses espaços, a quem a “crítica jornalística” e o “jornalismo cultural” atendem: aos leitores-consumidores ou aos produtores-anunciantes? Porventura sofrem do mesmo mal da crítica literária acadêmica, restrita aos muros universitários e aos circuitos de simpósios, colóquios, antologias e organizações elaboradas mais para a prestação de contas às agências de incentivo à pesquisa do que necessariamente para a produção, circulação e discussão do conhecimento, restringindo-se a se comunicar somente com os seus pares? Se o problema é a ação predatória do jornalismo sobre a poesia, reacendendo antigas querelas da crítica literária, a lei do mercado e a conjuntura com o sistema de produção capitalista mais uma vez explicaria a supressão da poesia do produto jornal. Em um processo de redução de custos, elimina-se, de modo a não prejudicar o formato do produto *jornal*, o que é menos relevante ou o que, considerado como gasto, proporciona menos retorno: entre os discursos menos rentáveis na sociedade da informação e em seus meios, encontra-se a poesia.

Constata-se como que, ao empregar termos como "acanhada", "vazia", "condenada", "irrelevante", "frívola" e "falida", a crítica literária, como grupo e modalidade legitimados

---

<sup>86</sup> PRIOLLI. “Prolegômenos inescapáveis de uma certa crítica”. in MARTINS, 2000. p. 81-82.

para esse tipo de avaliação, valida a crise da poesia brasileira contemporânea, institucionalizando-a como *status quo*. O que se percebe também, no entanto, é que o que até então era considerado como crise da poesia na verdade se desdobra como crises da poesia, dada a variação de fatores, agentes e campos de ação para a configuração desse estado. Internamente, a crise da poesia brasileira contemporânea diz respeito a um estado de indefinição de propostas, de um exercício poético que se opera no escuro. Uma situação em que a quantidade de poetas e tendências apresentadas, ainda que algumas delas já venham se tornando técnicas formais mais recorrentes e aprimoradas, capazes de conferir à poesia contemporânea brasileira contornos que a delimitam e a configuram, não são suficientes para esboçar a qualidade esperada – e exigida – pela crítica literária. Do ponto de vista externo, a crise da poesia é a falência de sua relevância na esfera pública da sociedade, na qual o desinteresse pela poesia brasileira recente – ainda que por *desinteresse* subentenda-se única e exclusivamente o critério mercadológico e as baixas vendas do “produto poesia” – é um sintoma da pouca qualidade apresentada por ela, fator que, em uma cadeia que se retroalimenta, também justificaria a supressão da poesia dos seus espaços e mídias na esfera pública da sociedade, agora motivada a consumir outras formas de entretenimento.

### CAPÍTULO 3:

Outros contornos para a crise

### 3.1. Marcos Siscar e a revisão da crise da poesia

O trabalho crítico de Marcos Siscar apresenta considerável relevância no panorama contemporâneo brasileiro. Em artigos e ensaios produzidos sobretudo a partir da segunda metade da década passada, nos quais se constata um posicionamento de revisão da institucionalização crítica da crise na poesia brasileira contemporânea a partir de um movimento de leitura a contrapelo dos principais argumentos e características que embasavam esse estado deficitário qualitativa e quantitativamente, Marcos Siscar se estabelece como uma alternativa à concordância e manutenção do *status quo* da crise poética – ou, em outras palavras, como um recurso crítico de embate e de revisão à legitimação dessa crise. Grande parte desses textos de autoria de Marcos Siscar foram posteriormente compilados em duas importantes obras: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade* (Unicamp, 2010) que reúne artigos e ensaios diversos, escritos ao longo dos anos 2000, sobre o discurso e a herança da crise na modernidade e na contemporaneidade; e *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (7Letras, 2016), obra na qual Siscar analisa as consequências do paradigma pós-utópico, além de avançar no debate crítico acerca da poesia contemporânea brasileira e sua relação com a tradição, com a política e com as suspeitas que a rondam.

A relevância da postura crítica de Marcos Siscar tem sido constatada já há algum tempo. A pesquisadora Célia Pedrosa, figura importante no pioneirismo tanto acerca dos estudos sobre a poesia brasileira contemporânea quanto na elaboração e organização de antologias de poetas representativos da atualidade, afirma que

(...) é na esteira dessa perlaboração das relações entre arte, modernidade e contemporaneidade que se inscreve a produção poética e crítica de Marcos Siscar. Sua importância pode ser atestada pelo modo como, num cenário caracterizado pelo convívio de dicções múltiplas – ora aceitas acriticamente em nome da liberdade de juízo, ora prestigiadas em função de pertencenças a grupos diversos – ela tem se distinguido por uma acolhida intensa, e contínua, que não exclui a polêmica desde sua primeira coletânea de poemas, *Não se diz*, publicada em 1999 pela Editora 7Letras.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> PEDROSA. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. In *Revista Signótica*, v. 25, p.6.

No caso de Marcos Siscar, é importante ressaltar uma espécie de dupla condição por ele exercida – e já considerada por Celia Pedrosa: no panorama do contemporâneo, Siscar atua tanto como crítico quanto como poeta. Como em um ofício ambidestro, Siscar se situa nessas duas esferas de produção, a intelectual e a artística, apresentando sua perspectiva crítica e sua expressão poética a partir de cada uma delas e de seus regimentos e ferramentas. Pensadas aqui a crítica literária e a poesia, temos dois lugares de enunciação epistemologicamente distintos a partir dos quais Siscar se posiciona. No entanto, esse observatório-oficina siscariano também apresenta seus pontos de contato, um campo onde crítica e poesia se comunicam. Solange Fiuza, em um artigo sobre a relação entre Marcos Siscar e a tradição cabralina, faz questão de salientar a particularidade desse duplo lugar de enunciação ocupado pelo crítico/poeta paulista:

Sendo Siscar, além de poeta, professor, tradutor e crítico, essas atividades parecem manter uma estreita inter-relação. No caso da poesia e da crítica (...), o autor desenvolve, em ensaios, questões que afetam a sua poesia, do mesmo modo que seus poemas figuram, refletem, de forma concentrada, indagações do crítico. Também nas entrevistas, que podem ser tomadas como uma espécie de gênero crítico a ser considerado e relativizado como qualquer outro, comparecem as mesmas preocupações que atravessam o ensaísta e o poeta. Em ambas as frentes, nota-se sempre uma aguda desconfiança diante de modos acostumados de ver/ler, uma inquietação face a lugares habitados da crítica, da teoria e da poesia, os quais o autor procura olhar de novo, lançar sobre eles um olhar novo, (des)construindo-os.<sup>88</sup>

Concentraremos nosso foco no exercício crítico de Marcos Siscar sem, no entanto, desconsiderar a “aguda desconfiança” e a inquietação contra o senso comum promovidas por Siscar ao lançar sobre a crise um olhar novo – um revisar, não no sentido de repetir a visada, mas de atribuir a esse olhar um outro investimento crítico.

O avanço considerável das pesquisas sobre a poesia brasileira contemporânea, incluindo aqui a presença desse debate no meio acadêmico (seja em forma de pesquisas, seja em forma de disciplinas ministradas) e o aumento de publicações editoriais acerca desse tema podem ser interpretados como importantes indícios de como o panorama de tendências da poesia brasileira contemporânea vem formando um escopo crítico já apto

---

<sup>88</sup> FIUZA. Marcos Siscar e a reinvenção do legado de João Cabral. In FIUZA, ALVES. *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal*, p.241.

para ser questionado e analisado em suas configurações. Nesse contexto, o trabalho crítico de Marcos Siscar parece encabeçar uma outra frente, menos pessimista em relação ao estado da poesia brasileira. Reexaminando os percursos históricos e poéticos juntamente com a produção da crítica literária, Marcos Siscar propõe uma chave de leitura diferente para compreender a poesia contemporânea – chave essa que, no embate com certos posicionamentos depreciativos ou negativos, acaba por fomentar justamente o avanço de pesquisas e publicações sobre a poesia brasileira contemporânea que não estejam fundamentadas sobre o pressuposto da crise. Críticos, pesquisadores e professores como Ida Alves, Susana Scramin, Ana Kiffer, Florencia Garramuño, Alberto Pucheu, Flora Süssekind, Alan Viola, Tiago Guilherme Pinheiro, Eduardo Horta Nassif Veras, Luiz Guilherme Barbosa e Gustavo Silveira Ribeiro se juntam a Marcos Siscar (e, por intermédio desse, se aproximam de Jacques Derrida, Michel Deguy, Jean Marie Gleize e Jean-Luc Nancy) na composição de um conjunto diverso e relativamente coeso quanto à atenção voltada para a poesia, em especial a brasileira e contemporânea.

Para fundamentar seu exercício revisionista, Marcos Siscar define um importante paradigma: se subentendemos a crise como um estado prejudicialmente negativo, a poesia brasileira contemporânea, então, não está em crise. O que existe em relação a esse contexto são discursos de crise:

acredito que o sentimento dessa crise, o sentimento da dificuldade que acompanha a experiência literária há já bastante tempo, é um indício significativo da relação que a literatura tem com o tempo presente. Neste ponto, a questão me interessa especialmente. Aquilo que eu chamaria discurso da crise (não a crise, mas o discurso da crise) é, a meu ver, um aspecto marcante da poesia dos últimos 150 anos e que ajuda a caracterizar sua trajetória moderna, em que pesem as bruscas e ininterruptas alterações materiais pelas quais têm passado o texto e a leitura, desde a época de Baudelaire.<sup>89</sup>

Linguisticamente, o discurso pode ser definido como uma ação comunicativa, composta por um texto, uma unidade linguística organizadamente concreta dotada de intenção e sentido, e por agentes discursivos, como o interlocutor, o contexto, a referência e a finalidade. Dependendo da abordagem teórica que o conceitua, a palavra discurso recebe diversas acepções, algumas delas não homogêneas e divergentes entre si. Para Émile

---

<sup>89</sup> SISCAR. Do anacronismo da poesia. In *Revista de Linguagens Boca da Tribo*. v. 1, n. 1, abril de 2009. p.180.

Benveniste, importante linguista francês, o discurso, como produto da enunciação, aciona o emprego da língua para a expressão de uma certa relação com o mundo,<sup>90</sup> de modo que só é possível ao homem viver o agora e torná-lo atual mediante a inserção do discurso no mundo.<sup>91</sup> Para o historiador e sociólogo francês François Dosse, o discurso é a forma empírica da ideologia que interpela o sujeito que a produz,<sup>92</sup> de modo que, tal como afirma Eni Orlandi,<sup>93</sup> não existe discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia.<sup>94</sup>

Por essas abordagens, pode-se tentar, então, definir o discurso como o processo linguístico no qual se manifesta o sujeito da enunciação e onde se pode recuperar as relações entre o texto e o contexto sócio-histórico que o produziu, assim como entre o texto e a ideologia, isto é, o conjunto de representações e visões de mundo de um determinado grupo ou classe. Apropriando-se dessa reflexão, o discurso da crise pode ser compreendido como um dispositivo sociolinguístico e sócio-histórico que aciona as relações entre a poesia e a crise de modo a explicitar não uma definição de poesia ou uma definição de crise, mas uma perspectiva ideológica de determinado grupo acerca de ambas – ou, em especial, de uma relação específica entre elas: a poesia em crise.

No entanto, frente a essas conceituações linguísticas, é importante apresentar o que postula a também analista do discurso Denise Maldidier, uma das pioneiras da Análise do Discurso de linha francesa. Denise Maldidier ressalta que

o discurso, sempre construído por enlaces histórico-sociais, não se entremeia ou se insere em um poço de dados empíricos, nem com o próprio texto, de forma que ele só faz reproduzir o fechamento estrutural na tentativa de conectar-se com a exterioridade.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> cf. BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral*. vol. I, p.204-205.

<sup>91</sup> \_\_\_\_\_ . *Problemas de Linguística Geral*. vol. II, p. 85. As discussões sobre a perspectiva de Émile Benveniste em relação ao discurso se apoiam na pesquisa de FLORES, Valdir; ENDRUWEIT, Magali. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. In *MOARA*. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras. UFPA. n.38, p.196-208, jul./dez., 2012, Estudos Linguísticos. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1280/1698>. Acesso em 17 nov 18.

<sup>92</sup> cf. DOSSE. *Filosofia e Estrutura: a figura do outro*. In *História do estruturalismo*. Tradução de Álvaro Cabral Bauru, São Paulo: Ed. Edusc, 2007a. p. 269-282.

<sup>93</sup> cf. ORLANDI. O estatuto do texto na história da reflexão sobre a linguagem In *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2008. p. 73-98.

<sup>94</sup> SANTOS; LIMA. Entre “tapas e beijos”: sujeito e enunciação em Benveniste e Pêcheux – Análises em episódios sobre Lampião. In *Revista Memento*. Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR. V.4, n.1, jan.-jun. 2013. p. 99-117. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/728>. Acesso em 23 nov 18.

<sup>95</sup> MALDIDIER. *Gestos de leitura: da história no discurso*, p.16.

Partindo dessa teorização, encontramos uma premissa que contribui para a investigação acerca das definições de discurso dentro do contexto específico de discursos da crise. Conforme Malidier, apesar de sua constituição histórica-social, o discurso pode se estabelecer de modo autônomo a uma validação empírica. Desde que as condições de discursividade sejam estruturadas adequadamente, assim como os seus agentes sejam coerentemente acionados, um discurso pode ser construído sem que dependa, a princípio, de alguma sustentação baseada na pragmaticidade ou na veracidade. Tomemos como exemplo a afirmação “A Terra é plana”: ainda que seja uma sentença falsa, dada a possibilidade científica de contestá-la e evidenciá-la como tal, esse discurso é válido na sua discursividade, uma vez que nenhum elemento estruturalmente interno se apresenta de modo insuficiente a ponto de comprometer seu estatuto discursivo. Desde a estrutural textual até as marcas ideológicas, evidencia-se, nesse exemplo, todos os mecanismos sociolinguísticos necessários para a produção de um discurso.

A reflexão é semelhante para a compreensão do primeiro passo de Marcos Siscar na revisão da crise: o discurso, como um suporte abstrato, subsiste não como um estado efetivo capaz de ser detectado e comprovado de modo assertivo nas diversas tessituras dos poemas produzidos – como nas questões formais ou nas temáticas, por exemplo. A crise se institui na poesia brasileira contemporânea apenas enquanto discurso – isto é, como um dispositivo linguístico-fenomenológico que materializa textualmente pontos de vista de determinados grupos em um dado contexto sócio-histórico.

Para uma revisão da crise da poesia brasileira contemporânea, propor essa premissa como ponto de partida é um ato importante, pois retira-se a poesia de uma situação dada para que seja possível investigar se, de fato, existam fatores plausíveis que a condicionem a esse estado. Em uma postura agambeniana de perceber “o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”,<sup>96</sup> Marcos Siscar parece definir para si um exercício crítico menos imediato, que não se acomoda com respostas e conceitos que, enquanto discursos, correm o risco de serem pautados no senso comum – isto quando eles próprios não se convertem em senso comum. Os desajustes, as frestas, os eufemismos e as conveniências travestidas de avaliação crítica passam a ser contestadas e devidamente postas à prova. No caso da crise da poesia brasileira contemporânea, a produção desse discurso a partir da emergência e da configuração de fatores culturais e históricos não é a postura mais grave: a apropriação desses fatores para a produção oportuna de um quadro

---

<sup>96</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo*, p.64.

que diagnostica a poesia como pobre, desqualificada e falida – ou seja, em crise – para mascarar embates e discussões mais profundos, institucionalizando assim um problema maior na intenção de evitar que outros sejam detectados e devidamente responsabilizados é, esse sim, o mecanismo falacioso a ser revisado, pois dele deriva o caráter nocivo da crise e de seus discursos.

Uma vez considerado esse ponto inicial para que haja uma revisão sobre a crise da poesia brasileira contemporânea, Marcos Siscar assume para si não só outras responsabilidades perante a tarefa de posicionar-se a contrapelo do *establishment* crítico, dado que todo posicionamento exige um comprometimento, como também promove a abertura para que sejam apresentadas e debatidas outras possibilidades de definição do atual cenário da poesia contemporânea a partir de um referencial teórico que possa ser igualmente produzido na contemporaneidade por outra parcela da crítica literária menos inclinada à compreensão da crise como um revés. Segundo Siscar:

Nesse sentido, tão importante quanto a formulação dessas crises é a clareza sobre os pressupostos e as finalidades que dão sentido a cada um de seus diagnósticos de esgotamento, de derivação, de demissão, de pobreza, de frivolidade, de vazio, de perda de prestígio ou das ilusões. A quem interessa a afirmação da crise? Creio que um dos aspectos que fundam o interesse pela crise é a estratégia de substituição política ou cultural. O diagnóstico de crise é um dispositivo fundamental para liberar espaços que serão reocupados, destruindo o supostamente velho para que surja o supostamente novo. (...) Nesse sentido, o problema principal não é, manifestamente, o da despolitização da discussão sobre a literatura, mas, ao contrário, a generalização da política como horizonte contíguo (ou seja, sem transição, sem mediações) do discurso crítico.<sup>97</sup>

Por esse comentário é possível evidenciar como a proposta de revisão da crise da poesia demanda uma percepção crítica mais verticalizada não só apenas sobre a sua elaboração, mas também sobre as suas bases e objetivos. Indagar-se *o quê* e *o porquê* da crise tanto quanto o seu *como* e seu *para quê* é uma conduta necessária para deflagrar seus mecanismos, seus agentes, suas consequências e – no caso da crise da poesia – suas inconsistências. No contexto acima debatido por Siscar, estender a perspectiva política até que ela seja estabelecida em proximidade com a esfera crítica é um problema central da crise, pois isso induz e acentua as polarizações, já que tudo passa a ser instantaneamente compreendido

---

<sup>97</sup> SISCAR. *De volta ao fim*: o “fim” das vanguardas como questão da poesia contemporânea, p.192.

como sendo da ordem do político. Além disso, mascara-se, nesse processo, quais são as reais relações estabelecidas, dado que os limiares entre política e crítica, geralmente atravessados por mediações interpretativas, passam a se indistinguirem de modo vulgarizado. Se a poesia pode ser substituída pelo jornalismo, por exemplo, uma vez que este é o novo e, aquela, o velho, os dispositivos que passam a fundamentar a falência da poesia se validam tanto como se relacionássemos que a televisão é substituída pela internet seguindo a mesma lógica. Note que a colocação dessas reflexões em um mesmo par lógico e atingindo a mesma conclusão reduz, de modo banal e grosseiro, toda uma cadeia de fatores mais complexos que perpassariam uma análise mais embasada. Em um cenário crítico como esse, a percepção de que a dita crise da poesia é muito mais discursiva do que efetiva é mais difícil – ou, lendo por outro ângulo, a instituição de uma condição de enfraquecimento e de desprestígio da poesia tende a ser mais fácil.

Ciente dessas estruturas que perpassam, muitas vezes de modo subterrâneo, o exercício crítico e suas análises acerca da poesia contemporânea, Marcos Siscar explicita um outro componente importante para sua revisão: identificar as estruturas dos discursos de crise de modo a compreender como nos situamos neles e a partir deles. Nas palavras de Siscar:

Creio que se trata, em primeira instância, de identificar esses valores, de descrever o modo como nos definem, como nos fazem interagir com os critérios da tradição, como nos permitem (ou nos impedem de) dialogar com outras formulações de valor e outras esferas da experiência. A declaração de crise é um dos elementos a serem levados em conta nessa análise. Ao fazer isso, evitaríamos permanecer reféns da opção entre uma política da diversidade, entendida de modo horizontalizante e acrítico, e uma política da extinção, disposta a fazer *tabula rasa* das manifestações artísticas, à espera de um “novo” que talvez nunca chegue a reconhecer, com o pretexto da generalização do mercado, da falta de valor estético distintivo, do excesso de manifestações, da falta de radicalidade ou negatividade etc.<sup>98</sup>

Aproveitando o campo semântico das estruturas, torna-se imperativo dentro de um processo de revisão dos discursos da crise investigar seus pontos fundamentais de emergência, em quais contextos e pressupostos eles se alicerçam e quais condições os acionam e os irrompem, trazendo-os à tona na atualidade. Conforme analisa Marcos Siscar, há dois importantes e decisivos personagens na relação moderna – e em suas repercussões pós-

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.194. Todos os grifos que se seguem, salvo os casos especificados, são de Marcos Siscar.

modernas e contemporâneas – entre a poesia e a crise: Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé.

“Responda, cadáver’: as palavras de fogo da poesia moderna”, presente em *Poesia e crise*,<sup>99</sup> é um dos principais ensaios de Marcos Siscar sobre Charles Baudelaire e a crise da poesia. Nele, é desenvolvida uma profunda análise sobre a obra poética desse poeta francês pautada na hipótese – embasada com exemplos e discussões – de que, em Baudelaire e a partir dele, tem-se um dos paradigmas fundadores do discurso da crise da poesia na modernidade.

Tomando como ponto de partida alguns textos de Baudelaire (1975), de *As Flores do Mal* e de *Meu coração a nu*, poderíamos dizer que o discurso da crise se realiza, na poesia moderna, graças, não apenas a um tema, mas a um dispositivo central, nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima (...). Poderíamos dizer que, na sua força de negação, o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a chamada “épica” da modernidade, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último século e meio. Sem que a poesia abra mão de si mesma (...), a violência sacrificial é, mais especificamente, a meu ver, a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelaireana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de a poesia realizar a modernidade poética.<sup>100</sup>

O tom sacrificial da poesia analisado por Siscar em Baudelaire se refere a esse situar-se e a esse passar a instituir-se no mundo não pela tradicional concepção de Sublime, de Virtude e de Verdade, mas pela via do martírio e da queda. Frente à hostilidade dos novos estamentos típicos da modernidade – como o jornal, um dos algozes da poesia segundo Baudelaire –, a poesia se vê subjugada a um prestígio decaído. Compete ao poeta fazer do poema o seu altar de profanação, o campo no qual a linguagem converte seu colapso em mote, em um posicionamento em que não se consegue distinguir tão bem se se trata de uma vivisseção ou se já estamos falando de uma autópsia. Nesse sentido, as alegorias da poesia como um cadáver do qual o poeta, mártir-carrasco de si mesmo, tenta encontrar alguma beleza, expressam como o desdém social – mais especificamente burguês – pela poesia

---

<sup>99</sup> Esse artigo foi originalmente publicado na revista *Alea: Estudos Neolatinos* (UFRJ), em seu volume 9, número 2, de julho-dezembro de 2007, com o título “Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”.

<sup>100</sup> SISCAR. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade, p.43.

é dramatizado pela própria poesia na obra de Baudelaire. Disso parte o clamor enfático do poeta: "Réponds, cadavre impur!".<sup>101</sup>

Colocar a poesia em crise, em Baudelaire, equivale a evocar um tipo de abalo nos paradigmas de uma época, ou ainda da destruição de uma tradição poética, como pode sugerir as expressões *fim da poesia* e *fim dos tempos*, grifadas pelo próprio Siscar, quando colocadas em paralelo. Baudelaire, como o lírico no auge do capitalismo, na reflexão de Walter Benjamin, foi um profundo observador não só das transições que marcaram o seu tempo, mas também das consequências que, em maior ou menor tempo, se manifestariam. Do trapeiro à fotografia, a Paris da segunda metade do século XIX foi a passante à qual só Baudelaire e outros poucos artistas e pensadores realmente prestaram atenção: atentos às mudanças de seu tempo, na nova configuração não apenas do espaço urbano, da cidade que se reformulava sob a égide do progresso, mas também da sociedade, dos costumes, das artes e das técnicas. O cotidiano, essa instância ao mesmo tempo efêmera e absoluta, sintoma mais explícito para se constatar as mudanças que marcaram o século XIX, se converte na matéria de observação crítica de Baudelaire – e, por conseguinte, na trama na qual alguns de seus poemas se debruçam. Nas reflexões de Baudelaire sobre a contradição presente na modernidade – progresso e declínio –, há um tom premonitório do fatalismo e do debacle da figura do artista, esse ser solitário em meio à multidão. Embora possua um tom decadente e pessimista, em consonância com a melancolia mórbida do *spleen* que passaria a afetar os poetas, a crise da poesia em Baudelaire, em todo o seu *pathos* de falência, é um grande exercício de consciência poética. Colocada em situação de crise, a poesia encontraria um estado no qual não poderia sofrer as imposturas da retórica e do artificioso. Tornando-se, portanto, vítima de si mesma, a poesia expurgaria as suas mazelas, não as eliminando, mas as convertendo em fatura. Em sua análise sobre esse aspecto em Baudelaire, Marcos Siscar enfatiza:

Se, por um lado, a poesia desdobra sua escrita sobre a sintaxe da perda e da crise, por outro lado aspira ao lugar paradisíaco da autoafecção ou da autoconsciência cultural. A poesia não é apenas a vítima sintomática, mas pretende ser também a responsável pela definição do sentido de sua situação. É em seu espelho que a vida moderna tem a oportunidade de admirar-se como vítima e como carrasco, simultaneamente.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> BAUDELAIRE *apud* SISCAR. “‘Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna” p.179

<sup>102</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p. 44.

Dessa reflexão, entende-se como a crise em Baudelaire é promovida não como um fator cujas causas sejam totalmente externas e heterogêneas à poesia; ao contrário, há um movimento intrínseco da própria poesia em colocar-se em crise para atizar a consciência crítica acerca de seu lugar no mundo e reivindicar sua autonomia como arte. Uma poesia que se ergue como danação e salvação de si mesma, que introjeta em si suas maldições, suas injúrias, suas falhas e limites para, a partir desse autoflagelo, redescobrir sua força, como um corpo que, no perigo de acomodar-se com uma saúde impecavelmente equilibrada, permite-se uma série de indisposições, achaques e moléstias para que, quase que paradoxalmente, viva mais e melhor. A experiência poética, portanto, passa a ser concebida apenas na condição possível de choque, de desconcerto e de desolação – ou seja, em crise, a qual chega até nós como discurso da crise, porém atravessada por outras valorações e conotações. A autoinserção da poesia nesse estado atesta sua nova postura e sentido de existência: expor, em suas próprias entranhas, a decadência de um modelo de mundo e de seus valores corrompidos.

Com relação a Mallarmé, a discussão promovida por Marcos Siscar acerca dos discursos da crise da poesia a partir da modernidade é mais complexa. Para entender a pertinência do poeta simbolista francês na trama da crise da poesia, Siscar opera uma divisão que bifurca a relação entre Mallarmé e a crise em dois campos: os discursos da crise, relativo às obras poética e ensaística de Mallarmé, e a herança da crise, referente às formas de repercussão e de apropriação que o legado mallarmeano gerou ou sofreu no panorama da poesia brasileira sobretudo a partir da década de 1950. Essa divisão conduz a análise realizada por Marcos Siscar sobre dois textos de Mallarmé que perpassam a relação entre poesia e crise na modernidade: o monumental poema *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), e o ensaio “Crise de vers”, ambos publicados em 1897.

*Un coup de dés* é um poema cujas considerações iniciais não podem ser outras a não ser as relativas a sua estrutura e forma. Estendendo-se por vinte páginas, Mallarmé compôs esse poema a partir de um ousado arranjo tipográfico, tecnicamente complexo para as disponibilidades técnicas da época. Fontes de diferentes tipos e tamanhos compunham as palavras, organizadas em uma espécie de dispersão ou vórtice na diagramação a qual produzia não apenas consideráveis espaços em brancos e vazios nas páginas, mas demandava diferentes formas de leitura. Conforme a concepção de Mallarmé, o poema apresenta subdivisões prismáticas e agrupamentos de significação não mais definidos como “versos” ou “estrofes”, mas como ilhas. Além disso, apesar da sensação de dispersão visual, o estrato sonoro do poema é potencialmente valorizado, de modo a se produzir e extrair uma grande percepção

rítmica e melódica. Aliás, no projeto de Mallarmé, *Un coup de dés* equivaleria poeticamente a uma sinfonia, incluindo a demanda, nos casos de declamação, de mais de uma voz na condução vocal e musical do poema.

No lance de dados, esse acaso jamais abolido entre pensamento e expressão poética, dois campos semânticos se destacam: o do naufrágio, com seus cascos, naus, abismos e profundidades, e o do voo, manifestado por imagens como a da elevação, a da altura, a da asa e, em especial, a da pluma. Tais imagens se destacam não só pela recorrência ao longo do poema, mas pela carga simbólica que é atribuída a elas, cada qual em seu polo semântico de altura x profundidade, voo x naufrágio, pena x abismo. Na análise de Marcos Siscar, tais imagens apontam para uma tentativa de explicitação de algo mais crítico em Mallarmé: a própria experiência poética:

A altura não nos garante exatamente um patamar panorâmico sobre o qual teríamos a prerrogativa (estética) do sentido da totalidade; ela está sempre na iminência do chão, porque é dele *e em relação a ele* que se distingue, e vice-versa: o chão não pode ser descrito como fundo, como concretude elementar, sem um movimento que pressupõe a frequência da altura. A soberba do naufrágio indica, portanto, por outros meios, aquilo que seria a experiência moderna do discurso poético, procurando erigir-se paradoxalmente sobre seu próprio vazio, aspirando esclarecer esse vazio. Ao conceber-se num lugar de falha, experiência a ser protegida em seu estranho naufrágio – para algum ato “raro”, eventualmente o da abstenção do sufrágio, um “não se sabe qual” – a poesia, como um “lustre” (figura tão apreciada por Mallarmé), busca iluminar nosso lugar comum esvaziado, todo ele composto de falhas não nomeadas, não reconhecidas, eventualmente ocultadas e reprimidas.<sup>103</sup>

Note-se que, na análise de Marcos Siscar, a altura, isto é, a elevação distintiva e soberba do poeta em relação aos “homens comuns” (em especial, o homem burguês) deixa de pressupor o alcance do sentido de totalidade quando se recupera a percepção de que a altura precisa se constituir a partir de um chão, isto é, um nível em comum. No entanto, a altura que passa a ser estabelecida a partir de Mallarmé e seu *Un coup de dés* é a profundidade, o afundamento em detrimento à elevação, a leve pluma que não voa, mas cai. Se pensarmos na imagem simbólica do naufrágio, acabamos por entender que ele corresponde ao fracasso de qualquer embarcação. Se cada barco, como um meio, deve, por sua função, possibilitar que qualquer um que nele entre consiga flutuar e se deslocar sobre a água, desde as mais calmas

---

<sup>103</sup> SISCAR. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*, p 65.

até as mais turbulentas, o soçobro, por sua vez, é a sua hostil antítese. No entanto, o naufrágio está intrinsecamente vinculado à existência do barco tanto quanto o zarpar e o aportar, por exemplo. Conduzo essa reflexão para evidenciar que, em *Un coup de dés*, o naufrágio também é uma possibilidade – ou, nas palavras de Siscar, uma outra experiência na qual o discurso poético se submerge na modernidade. A partir da imagem do naufrágio, Mallarmé mobiliza o discurso de crise que a poesia passaria a tematizar em seu próprio cerne, de certo modo desconsiderando seus pressupostos elevados de totalidade para refletir sobre seus vazios, insuficiências e pontos escuros. Desse modo, problemas e tensões do discurso poético, até então ignorados, escamoteados ou mal sublimados, passam a ser confrontados em um campo de criação e reflexão que não fosse outro a não ser o próprio discurso poético. Ainda que esse movimento, como uma tentativa de autoextermínio, exponha as fragilidades da poesia, em especial as debatidas por Mallarmé em seu tempo, é da emergência e da irrupção da crise da poesia *na* poesia e *pela* poesia que o não nomeado passa a ser designado e o não reconhecido passa a ser familiar, ainda que inicialmente desagradável para um determinado público ou para as diretrizes estéticas de uma época.

A partir da complexa organização tipográfica e visual e da superposição de camadas rítmicas e musicais, Mallarmé arquiteta *Un coup de dés*, “poema da proteção ou da salvaguarda daquilo que mantém uma distinção prenhe de crise, lugar onde a altura sublime dialoga página após página com o naufrágio e com o desastre”,<sup>104</sup> não apenas como a manifestação da crise, mas o campo no qual se procede a reflexão crítica da crise:

Se *Un coup de dés* tem valor crítico, não é por ser um marco do abandono da versificação; tampouco porque supostamente aprofunde o hermetismo, o esteticismo ou o vácuo político de boa parte da poesia moderna. Antes, porque dramatiza a crise na qual está em jogo o modo de existência do verso, metonímia do gênero. (...) O poema ilumina ou ilustra uma condição que, se por um lado sugere a situação limite da crise, do que Mallarmé chama de “legado da desapareição”, por outro lado justamente reafirma a lógica da *herança* que regra o destino daquilo que está sendo levado ao limite. Ou seja, a situação não se resolve no presente, que é de crise, e o futuro é um dispositivo retórico para designar aquilo que, no presente, já indica o incalculável da herança, a incerteza quanto à mão do herdeiro que imprevisivelmente a apanhará.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.63

<sup>105</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p.75

Com *Un coup de dés*, de fato, “Todo pensamento emite um lance de dados”. Assim se encerra o poema de Mallarmé – e emerge, na modernidade, um poema que deflagra o caráter crítico da inserção da poesia na história; como o verso se (re)coloca em sua época e por quais caminhos se entende a história da poesia e da crítica, em seus diálogos (nem sempre tão bem resolvidos) agora mediados pela crise. No entanto, o naufrágio ao qual Mallarmé submete o verso, entendido metonimicamente como o próprio gênero poético, recebeu diferentes interpretações e apropriações, das quais muitas consequências se procederam. Disso parte o que Marcos Siscar designa como a herança da crise, uma espécie de legado ora recebido, ora forjado acerca das propostas de Mallarmé e do espírito utópico das vanguardas. Nesse contexto, de *Un coup de dés* se aproxima de outro importante texto do poeta francês: *Crise de vers* (Crise do verso).

Publicado em 1897 na obra *Divagations*, “Crise de vers” é um ensaio que se debruça sobre a análise e sobre proposições acerca da literatura, dos sistemas cultural e estético e, principalmente, dos paradigmas de poesia – versificação, metrificacão e rima. A partir de uma análise crítica (que não se isenta de sugestões e alusões próprias da dicção mallarmeana), Mallarmé pondera sobre a situação do verso na poesia francesa quando entrecruzado por forças como a tradição e o estilo ou o gosto estético. O ponto de partida para tais reflexões é a morte do poeta romântico francês Victor Hugo, em 1885. Com a morte desse poeta, institui-se, por correlação simbólica, o marco de um outro fim: o do modelo hugoano, isto é, da influência de estilo que acabou por se converter ele mesmo em uma tradição no Romantismo francês. A questão é que, mais do que atestar um fim ou uma morte, Mallarmé seleciona outro termo para designar a nova condição à qual o verso passa a estar submetido pós-Victor Hugo: crise, sinalizada, por sinal, desde o título do ensaio.

Marcos Siscar, em seus artigos e ensaios que abordam direta ou indiretamente a repercussão de Mallarmé no cenário poético contemporâneo – sobretudo, infiro aqui, pela atração que a presença da palavra “crise” produz ao crítico paulista – estabelece uma importante ressalva sobre os equívocos que a crise do verso pensada por Mallarmé a partir da morte de Victor Hugo pode gerar. Conforme Siscar:

Logo no início de “Crise de vers”, Mallarmé se refere à morte de Victor Hugo como um acontecimento historicamente decisivo para a poesia. Hugo simbolizava o verso pessoalmente, e a morte do poeta como que significaria a morte do próprio verso. Não do verso em geral, muito menos do verbal em si, mas especificamente do verso alexandrino ou, de modo mais exato, como se vê na sequência do

ensaio, de um certo *uso* do alexandrino, ancorado na tradição solene da rima e da métrica, que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato de festas cívicas. Ainda assim, Mallarmé acredita na necessidade de se manter um espaço para essa tradição, por considerar que ela continua a ter um lugar, embora raro e excepcional (como também no caso da bandeira nacional, segundo sua curiosa comparação). O que se dissipa com a crise, segundo Mallarmé, mas permanece como acontecimento “misterioso” da tradição, é uma visão declamatória e encantatória da poesia. Não está em questão, como parece claro, o abandono da linha interrompida a que chamamos verso. A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia hugoana, longe de constatar uma ruptura, se aplica, ao contrário, a manipular o verso, a investir em suas variações, naquilo que é *quase* o verso tradicional, mas que não chega a sê-lo.<sup>106</sup>

E acrescenta:

Victor Hugo não apenas simbolizava o verso, mas o havia, segundo a palavra do texto, “confiscado”. E, sendo o verso uma atribuição da individualidade criadora (como quer Mallarmé, ao explicar o sentido da “modulação”, do “se modular” como finalidade do artista), a morte de Hugo pode ser sentida como uma espécie de liberação, de reconquista daquilo que tinha sido apreendido, interdito e, de algum modo, petrificado pela autoridade de um único grande poeta. (...) Em suma, historicamente o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (de “crise”) e de capacidade de mobilizar a tradição.<sup>107</sup>

Para Mallarmé, o confisco do verso por Victor Hugo – algo da ordem de uma centralização da produção poética em uma única vertente ou modelo – correspondeu a uma estagnação da dinâmica criadora da poesia, proporcionada, entre outros fatores, pelo manejo e exploração do verso. Ainda que operado dentro de uma tradição, o trabalho com o verso e com outros dispositivos, como a métrica ou a rima, evidenciam certo direito a uma liberdade criativa individual gozada, em maior ou menor grau, por qualquer artista. Com a morte de Victor Hugo, Mallarmé encontra a possibilidade de se discutir o quão grande foi a sacralização desse totem e as consequências para a poesia francesa. O desgaste da estética romântica, a banalização do verso alexandrino e, sobretudo, a falta de liberdade regrada pela métrica encontram na morte do principal poeta e representante o símile para o seu óbito

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.108-109.

simbólico: não como um fim, mas como uma crise, um ponto de reflexão e tomada de consciência sobre a investida e o trabalho com outras formas de verso, de métrica e de ritmo. Perceba-se que Mallarmé não institui um luto: ao contrário, subjacentemente há um aceno aos artistas de seu tempo para a retomada da possibilidade de expressão frente às novidades, uma vez que quem morreu foi Victor Hugo, não o verso. A partir dessa constatação, entende-se que Mallarmé, em *Crise de vers*, se propõe menos à implosão de uma tradição do que a reabertura crítica a outros paradigmas dentro do exercício poético.

No que tange à relação entre a tradição e a crise do verso mallarmeana, Siscar ressalta:

A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as “antigas proporções” que atribui interesse ao problema. Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural.<sup>108</sup>

Reitera-se, portanto, como a crise do verso mallarmeana corresponde a uma reflexão crítica e poética sobre o potencial criador e expressivo da poesia pautado na superação da dicotomia novo x velho, ou ainda ruptura x manutenção. O verso, colocado em crise, sai da inércia gerada pela acomodação e pelo desgaste e passa a ser testado, reelaborado, reinvestido. Se Mallarmé, atento ao não lugar da poesia e do poeta na sociedade moderna, tal como Baudelaire estava, e produzindo uma obra na qual o projeto de perfeição e de beleza poética mostrava-se tão inalcançável que sua essência passa a ser inevitavelmente o fracasso e a consciência de incompletude, a única extensão plausível ao que se compreende por crise seria a própria crise da instituição literária, dos valores e estamentos que a regiam e caracterizavam.

Em Baudelaire e em Mallarmé, a crise da linguagem apresenta, em uma acepção negativa aceitável, correspondência com a crise da representação, isto é, da relação entre linguagem e mundo. Ainda assim, no entanto, o que acaba sendo desconsiderado é que dessa última crise, a da representação, emergiu a autonomia da arte, um dos principais pressupostos que fomentaram as vanguardas artísticas do século XX. Da insubordinação da

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 109.

expressão artística ao pacto representacional, incluindo também a insatisfação com os parâmetros de um modelo de cultura burguesa em derrocada ao fim da *Belle Époque* (para alguns casos restritos, como o Dadaísmo) as vanguardas reivindicaram uma espécie de máxima expressão da arte, oriunda, por sinal, de uma experiência de crise. No caso do discurso poético, após a crise do verso, uns lances de dados e alguns naufrágios e autoimolações, a poesia pôde se instituir na modernidade não somente como ato criador, mas como processo crítico de si mesma:

Tal capacidade [crítica da poesia] está ligada à possibilidade, atribuída ou recusada ao poema, mas antes de mais nada reivindicada por ele, de constituir-se como um discurso sobre a verdade, de constituir-se como uma teoria, uma história, ou uma crítica de si mesmo. Existiria um “pensamento” poético? Trata-se de uma questão que fervilha dentro do campo literário, desde pelo menos o Romantismo alemão, e que se aproxima muito frequentemente, a meu ver, na sua versão mais radical, não apenas da *autonomia* da poesia, mas da própria *possibilidade* da poesia.<sup>109</sup>

De que modos, por sua vez, essas obras de Mallarmé se configuram como uma herança da crise para a poesia brasileira – não em seu sentido crítico de promover a poesia a um discurso no qual criação artística e (auto)reflexão se manifestem conjuntamente, mas como uma referência problemática? Muito se deve às formas de recepção e de interpretação do legado mallarmeano no panorama da poesia brasileira. Uma primeira colocação diz respeito às sutilezas da tradução do ensaio “Crise de vers” para o português brasileiro, em especial, do título do texto. Embora não seja muito ampla a gama de possíveis sentidos que podem ser produzidos e extraídos, acionando inclusive o repertório teórico das teorias linguísticas e os estatutos das preposições e suas propriedades semânticas na relação entre papéis temáticos e seus argumentos, o sintagma “crise de verso” acabou sendo perigosamente aproximado da expressão “crise do verso”, nos quais as diferenças semânticas desencadeadas pelas preposições “de” e “do” efetivamente produzem sentidos diferentes – e, deles, desdobram avaliações e posicionamentos diferentes. Marcos Siscar, em “Poetas à beira de uma crise de versos”, dedica um momento para analisar essa questão:

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.68.

A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas linguístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise *de* vers”, e não a “crise *du* vers”. “Crise *de* Verso” ou “Crise de Versos”, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com “*crise de nerfs*” (ataque de nervos), por exemplo. O detalhe, neste caso, não é insignificante e não se restringe à variação estilística de uma preposição. A opção me parece dizer respeito, de modo mais amplo, à discussão engajada diretamente pelo ensaio. “*De*” tem aqui um sentido mais intrincado, pois não cumpre apenas a função ativa de genitivo (como em crise *do* café, crise *da* bolsa de valores), mas tem também uma função passiva de explicitação do *elemento* no qual se dá a crise (como em crise *de* nervos).<sup>110</sup>

A preposição “do” é formada com a presença de um artigo definido masculino, cujas propriedades semânticas impossibilitam generalizações. Em “crise do verso”, a crise deixa de se referir a *um* verso qualquer para atingir *o* verso, isto é, a estrutura formal linear constituinte das principais concepções do gênero Poesia. Nesse contexto, o colapso produzido pela “crise do verso” não conduz a alterações, como na proposta de Mallarmé, mas sugere uma ruptura absoluta. Para evitar que a interpretação seja equivocadamente essa, Marcos Siscar reestabelece o emprego da expressão “crise do verso” ressaltando que a crise, nesse termo, não equivale a uma perda, mas a uma transformação:

Ou seja, a crise *de* verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma *crise de verso*, como se pode notar pelas referências dadas pelo ensaio, que generaliza a ideia de verso, é a situação na qual o verso manifesta-se irritado, enervado, em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso (...).<sup>111</sup>

Outras passagens do ensaio de Mallarmé também apresentam detalhes de tradução dos quais advém certos riscos interpretativos. No contexto da crise da poesia, por sinal, alguns trechos que contém explicitamente o termo “crise” demandam um exercício tradutório mais apurado, sobretudo na observação do contexto e dos termos empregados que acompanham a palavra “crise” no processo de produção de sentido, de modo a não trair as próprias colocações de Mallarmé. O professor e tradutor Gilles Jean Abes publicou, em 2010, uma

---

<sup>110</sup> SISCAR. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA; ALVES. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, p; 211-212.

<sup>111</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p.107-108.

interessante tradução de *Crise de vers*, precedida por um estudo sobre os percalços e exigências em se traduzir a obra de Mallarmé. Nessa proposta, Gilles parte da tradução realizada pela tradutora e pesquisadora Ana de Alencar, publicada na edição nº. 20 da extinta revista *Inimigo Rumor*, para pensar e discutir certas dificuldades que o texto mallarmeano impõe ao tradutor. Menciono isso pois determinadas análises realizadas por Gilles Jean Abes, no espectro da tradução, vão ao encontro das discussões desenvolvidas por Marcos Siscar sobre os problemas tradutórios de “Crise de vers” em relação à compreensão e propagação de um discurso equivocado sobre o que se estabelece, de fato, como crise da poesia. Vejamos o trecho abaixo, articulado a partir de um exercício analítico-comparativo:

La littérature ici **subit** une exquise crise, fondamentale.  
(Mallarmé, 1974:360)

A literatura aqui **sofre** de refinada crise, fundamental.  
(Mallarmé, 2008:150, Tradução de Ana de Alencar)

Aparece, neste ponto, um manifesto problema de expressão em português, pois o verbo “sofrer” (“subir”, em francês) não deveria ser acompanhado da preposição “de”. O resultado é um sentido negativo: “sofrer de” dando a entender que se trata de uma doença. Teria sido mais adequado empregar “sofre uma refinada crise”, pois indica a ação de uma crise na literatura, o que não implica que essa crise seja positiva ou negativa. Aliás, o adjetivo “exquise”, neste caso, é ambíguo em francês, já que também pode ter o sentido de “deliciosa”.<sup>112</sup> (grifos do autor)

Aproximando o comentário de Gilles Jean Abes à análise de Marcos Siscar, ambos podem ser articulados em um mesmo consenso lógico que considera que, desde o original, a crise em Mallarmé não possui uma acepção negativa, de modo que se constitui como um equívoco – quando não como álibi – sustentar como verdadeira essa premissa a fim de legitimar a crise da poesia como um estado de esvaziamento, de empobrecimento e de desprestígio.

Embora as questões de tradução resultem, geralmente, em grandes problemas, dos quais partem muitos estudos e debates, nada parece ter sido mais favorável à construção de uma concepção negativa do pensamento mallarmeano sobre a crise da poesia, a longo prazo,

---

<sup>112</sup> ABES. Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. In *TRADTERM* – Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia. FFLCH – USP. nº. 16, 2010, p. 161.

do que a poesia concreta brasileira. Na formação de seu programa teórico-estético e de seu projeto de poesia de vanguarda, um dos principais pressupostos concretistas era o trabalho com o signo verbivocovisual, isto é, uma unidade que sintetizasse em sua materialidade as dimensões lexical, sonora e imagética. Para que tal elemento fosse introduzido na poesia, outro deveria ser substituído, considerando seus limites e insuficiências frente à proposta concretista. Nesse contexto, a estrutura poética colocada em questionamento e abolida pelo programa da poesia concreta foi o verso, a cadeia linear básica da tradição do gênero poético. Para legitimar a ruptura com o ciclo histórico do verso, a tríade Campos-Campos-Pignatari estabeleceu, como parte basilar de suas propostas, um conjunto de referências poéticas posteriormente denominado *paideuma*, formadas por poetas e artistas de diversos contextos históricos, filiações artísticas e regiões geográficas, que embasasse e orientasse o exercício de vanguarda que estava nascendo. De Matsuo Bashô a Guillaume Apollinaire, de Sousândrade a Ezra Pound, formava-se um arcabouço representativo para a produção poética concretista, por meio do qual se decretava, entre outras diretrizes, o fim do trabalho com o verso.

No *paideuma* da pedagogia concretista, Mallarmé é um dos poetas elencados, integrando a estética da poesia concreta principalmente com a apropriação que Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos realizaram de *Un coup de dés* e “Crise de vers”. A “rigorosa e irrepreensível constelação de palavras”<sup>113</sup> produzida a partir de uma apurada consciência poética e musical de Mallarmé, foi tomada como manifestação visual de interesse do Concretismo. *Un coup de dés* representou, dentro da propedêutica concretista, “o pensamento poético liberto dos agrilhoamento formal sintático-silogístico”.<sup>114</sup> O trabalho tipográfico e seu resultado visual (do qual também partiam resultados sonoros e semânticos) sinalizavam aos olhos concretistas a possibilidade de ramificação e quebra das palavras em um nível intralexical, tal como o poeta estadunidense e.e.cummings, por exemplo, já realizava. O uso especial das páginas valorizava, de modo dinâmico, tanto a espacialidade quanto os vazios e espaços em branco gerados, agora também dotados de carga semântica. A liberdade na direção das letras e das palavras, cuja linearidade horizontal de ordenação pôde ser substituída por arranjos na vertical, na diagonal, em disposições geométricas ou até em expansões tridimensionais proporcionadas por diferentes suportes e técnicas resultavam em poemas cujo verso, em sua construção e em sua concepção tradicionais, já não existia. Somada à recepção literal das propostas apresentadas por Mallarmé em *Crise de vers*,

---

<sup>113</sup> CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, p.35

<sup>114</sup> *Ibid*, p.33.

no qual o encerramento do modelo hugoano de versificação romântica passou a equivaler, com certo oportunismo interpretativo, ao fim absoluto da *forma* verso na poesia, como se a proposta concretista encontrasse desde Mallarmé um apoiador para a realização desse projeto, *Un coup de dés* e “Crise de vers” integraram a cartilha de vanguarda da poesia concreta, com todo o impacto e repercussão gerado e aqui já exposto.

No caso da crise da poesia brasileira contemporânea, a principal evidência sintomática desse processo é o rastro que a reapropriação concretista dessas ponderações mallarmeanas incutiu no panorama poético brasileiro a partir da década de 50 e, até hoje, no eco dos poetas e críticos filiados ou entusiastas dessa vanguarda. Mais do que a crise do verso, o fim do seu ciclo histórico e a consequente substituição pela unidade verbivocovisual, o pensamento mallarmeano difundido entre nós a partir das premissas concretistas se configurou como um dos elementos constituintes das forças polarizadoras da cisma da poesia brasileira, além de ser um dos pontos de debate que estimulam, ainda hoje, o improfícuo embate entre visualistas e verbalistas tentando definir, apenas por essa perspectiva, em que pé está a poesia contemporânea. Por tais motivos, Siscar não demoniza o Concretismo, chegando a ressaltar, em alguns momentos, a sua importância tanto quanto as suas consequências menos benéficas à poesia brasileira. No entanto, a revisão crítica sobre esse legado da crise mallarmeana demonstra o quanto ele foi subaproveitado em função da necessidade de ajustamento e fundamentação das propostas estéticas da poesia concreta, no qual o fim do verso, válido apenas para o parâmetro concretista, acabou sendo decretado como paradigma de toda a produção poética brasileira. Para Siscar, é importante compreender que

a ideia da superação concretista do verso foi menos intensamente um fato poético do que resultado de uma força de interpretação teórico-crítica que, é preciso lembrar, dizia respeito a uma visão geral de poesia (produtiva, “verbivocovisual”) e não exclusivamente ao suporte visual.<sup>115</sup>

Desenvolvendo uma análise mais extensa, Annita Costa Malufe, na conclusão do artigo “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, publicado em 2012, reforça o comentário de Marcos Siscar, estabelecendo diálogo direto com a perspectiva desse autor:

---

<sup>115</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p.106

No ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, incluído em *Poesia e crise*, Siscar adverte o quanto não se pode restringir a problemática levantada por Mallarmé a um desejo de acabar com o verso – colocando como única saída, por exemplo, uma poesia puramente visual ou sonora. Esta foi por exemplo a leitura que predominou entre nós a partir dos poetas concretos, que viram no emblemático poema *Un coup de dés [Um lance de dados]* uma resposta de Mallarmé à crise por meio de uma poesia supostamente apenas visual. Segundo Siscar é preciso ver em *Crise de vers* a necessidade apontada pelo poeta francês de uma ampliação das possibilidades de versificar, ampliando com isto as possibilidades do poético. Não havendo, inclusive, nenhuma menção no texto de Mallarmé que nos permita supor a proposta de substituição da versificação pela visualidade. Separar nossa tradição poética contemporânea, por exemplo, em poesia verbal e poesia visual – aquela que seria mais diretamente herdeira da poesia concreta –, seria, neste sentido, colocar mal o problema, diz Siscar. Tal visão tende a simplificar ao extremo a leitura de Mallarmé, tanto em *Crise de vers* quanto em *Un coup de dés*, como simplificar o próprio legado daquilo que chamaríamos de “pedagogia concretista” que tanto marcou o século XX entre nós. (...) A crise apontada por Mallarmé, diz Siscar, é antes “um modo de nomear um estado de poesia”.<sup>116</sup>

Constatadas as importâncias de Charles Baudelaire e de Stéphane Mallarmé no processo de emergência de um novo paradigma poético na modernidade, chegamos a um outro constituinte da revisão desenvolvida por Marcos Siscar: por mais que soe paradoxal, é necessário depreender que a poesia não está e está em crise. Explicamos: considerada a poesia brasileira contemporânea e os contextos que a enquadram em um estado irrelevante e negativo, ela não está em crise – temos, nesse caso, discursos de crise. No entanto, pensada a poesia (e aqui parece tentador escrevermos *Poesia* como forma de sinalizar a macrocategoria em distinção com outros sintagmas que explicitam especificações, como “poesia brasileira”, “poesia medieval”, “poesia neobarroca” etc.), esta sim, após Baudelaire e Mallarmé, está em constante estado de crise. Não porque passou a experimentar uma outra condição, mais reles e desprestigiada; ou porque, desde a segunda metade do século XIX (para situarmos aqui Baudelaire e Mallarmé como referências) nada mais de significativamente relevante ou de grande qualidade se produziu na poesia, de modo que um fracasso qualitativo contínuo venha sendo progressivamente constatado. Claro, ambas hipóteses compõem o cenário de crise da

---

<sup>116</sup> MALUFE. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. In *Revista FronteiraZ*. n.º. 8, p.268. A citação apresentada por Annita Costa Malufe ao final do trecho corresponde a SISCAR, 2010. p.113

poesia, mas não o fundamentam. A poesia está em crise porque a crise passou a constituir-se como um dos sentidos de ser da poesia:

Tenho tentado descrever alguma coisa desse tipo, ao transformar a “crise” em um tema de debate, ou seja, aquilo que, em diferentes épocas, constitui o ponto de clareza e o ponto de tensão da poesia em relação aos problemas de seu tempo. Constatado que a verificação periódica de que as coisas *vão mal* faz parte do balanço por meio do qual cada época toma pé em sua situação. A crise, não importa a princípio se *real* – sociológica ou estatisticamente falando – tem funcionado como estratégia poética de afirmação da poesia moderna, desde Baudelaire, pelo menos, e remete à tensão sobre a qual se funda ou toma pé sua relação com o presente.<sup>117</sup>

Constatação essa que Marcos Siscar já desenvolvia em sua produção ensaística desde 2009, onde refletia que

o discurso da *crise* (e portanto de uma certa exigência *crítica*) é o modo pelo qual o discurso poético acaba por estabelecer um sentimento de comunidade literária e, ao mesmo tempo, um modo pelo qual a trajetória do gênero é afetada pela designação de seus limites, de suas possibilidades de renovação; a ideia do colapso, do naufrágio, do fim do mundo da poesia seria, assim, um dos modos de sua criatividade, mas um modo nem sempre voluntário, nem sempre estratégico, mas a rigor ambivalente, contendo uma espécie de pulsão de morte que corre sempre o risco de tornar-se um procedimento autodestrutivo, ou de autocensura.<sup>118</sup>

E conclui:

Creio, com isso, poder dizer que o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética (e política), da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise, *continua* em crise. Para que poesia, afinal, “em tempos de pobreza”? Creio que a pergunta não é uma questão *entre outras*, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde Baudelaire, desde Mallarmé, e de todas as eufóricas vanguardas que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para justificar a necessidade de transformação. (...) A meu ver, não se trata de uma questão entre outras: ela se identifica com a questão da própria identidade da poesia. Por isso, a vitimização ou a autovitimização do

---

<sup>117</sup> SISCAR. *De volta ao fim*, p.72.

<sup>118</sup> SISCAR. Do anacronismo da poesia. In *Revista Boca da Tribo*, p. 181.

poeta como tom dominante do discurso literário tem servido, ao longo do tempo, repito, não apenas ou não exatamente para assentar o fato sociológico de sua condição marginal, mas frequentemente, e indiretamente, como modo de estabelecer um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*.<sup>119</sup>

De fato, soa paradoxal considerar a afirmação da poesia a partir desses dispositivos críticos de autoextermínio. Da mesma forma, entende-se que seja perigosa uma compreensão desse estado não como uma postura crítica, mas como uma constatação submissa da poesia que aceita e afirma o seu fim encenado. A assunção dessa postura de resistência, na qual a relação da poesia com as demais esferas sociais se dá pela via da tensão (o que justifica a menção ao questionamento do poeta e romancista alemão Friedrich Hölderlin), configura um traço da natureza da poesia a partir da modernidade: uma pulsão crítica que perscruta os próprios estatutos poéticos promovendo abalos não só para gerar ruínas, mas para verificar, também, a força da estrutura.

Também há o sentido de criação pela via do colapso, por um trabalho da linguagem que perpassa o mundo gerando atritos e fraturas. Mediante a crise, a instabilidade do discurso poético é tomada como medida de ação; logo, a poesia não é alvo passivo da crise, mas seu agente. Dentre todas as acepções e atribuições que o gênero Poesia, muitas das quais representam sua valorização e distinção artística, a crise concede uma reivindicação crítica que a modernidade não poderia mais sonegar a ela: o direito de existir, de resistir e de desistir de si e de seu trabalho com a linguagem, observando nela os problemas, as deficiências, os pontos de desajuste e de incômodo. Disso procede uma das principais viradas na compreensão da crise da poesia, pois tal procedimento, da ordem da autodestruição (em uma percepção inicial) se converte no mecanismo por meio do qual a poesia redimensiona o seu potencial, os seus limites e sua validação e (ir)relevância no mundo. A crise é um *pathos* da poesia – e como *pathos*, também é potência, pois a afeta produzindo força que, dentre outras consequências, inibe a acomodação e o ajustamento acrítico da criação poética a pressões e condicionamentos, sejam eles internos ou externos; institui o não lugar onde a poesia se insere na sociedade por oposição ao utilitarismo dos discursos mercadológicos; e expõe o fracasso dos próprios discursos de crise a partir do procedimento de absorção crítica dessas insinuações de fraqueza, de esvaziamento e de limitação, do qual emerge uma produção

---

<sup>119</sup> *Ibid*, p. 187.

poética que ora é resposta a esses discursos, ora é a devolução de outros embates aos produtores desses discursos.

Por sinal, essa “verificação periódica de que as coisas vão mal”, como uma pulsão irrefreável nos estudos da teoria literária e nas avaliações da crítica, já pode ser considerada como um *topos*, ou tópica. Esse termo designa um assunto ou tema que, devido a sua recorrência, passa a integrar, de modo convencional, um repertório comum ao qual um artista, um jurista e, por que não, um crítico literário, acessa para se expressar adequadamente dentro de determinados preceitos retóricos. Na definição do importante medievalista Ernst Robert Curtius, a tópica, para um artista, é um “celeiro de provisões”.<sup>120</sup> A quantidade de obras publicadas que tentam analisar – ou provar pelas vias de fato – o fim da literatura e da poesia é bastante considerável. Se estabelecermos um recorte da presença dessa tópica apocalíptica e moribunda nos últimos 30 anos, chegaremos a seguinte lista:<sup>121</sup> *What Was Literature* (O que foi Literatura, 1982), de Leslie Fiedler; *The death of literature* (A morte da literatura, 1990), de Alvin Kernan; *Against Literature* (Contra a Literatura, 1993), de John Berverley; *The Ends of Literature* (O fim da literatura, 2001), de Brett Levinson; *Death of a discipline* (Morte de uma disciplina, 2003), de Gayatri Chakrovorty Spivak; *Adieu à la littérature* (Adeus à literatura, 2005), de William Marx; *Histoire de la crise de la littérature* (História da crise da literatura, 2005), de Allain Vaillant; *Adieux au poème* (Despedidas ao poema, 2005), de Jean-Michel Maulpoix; *Désenchantement de la littérature* (Desencanto da literatura, 2007), de Richard Millet; *La littérature, pour quoi faire?* (Literatura para quê?, 2007), de Antoine Compagnon e *La Littérature en péril* (A literatura em perigo, 2007), de Tzvetan Todorov.<sup>122</sup>

Considerada como um *topos* fundado na modernidade, a recorrência da crise da poesia explicita um outro aspecto que a caracteriza: se, de tempos em tempos, emergem condições propícias ao ressurgimento desse tema – e das discussões concernentes a cada momento que o irrompe e que o vivencia, infere-se que haja uma historicidade sintomática da crise, isto é,

---

<sup>120</sup> CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p.121.

<sup>121</sup> Leyla Perrone-Moisés salienta que tantas publicações destinadas a um mesmo objeto, promovendo avaliações similares em torno de uma mesma hipótese, sinalizam uma espécie de novo gênero crítico, para o qual até já existe um neologismo que designa essa tendência: *endism* (cf. PERRONE-MOISÉS. *Mutações da literatura no século XXI*, p267).

<sup>122</sup> Muitos são os autores que empregam a estratégia argumentativa da listagem para evidenciar e discutir a recorrência do atestado crítico da crise da poesia. Cito o próprio Marcos Siscar, em *De volta ao fim* (“A crise como política, p.191), além de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (“A literatura”, p.30), Sérgio Bellei, no artigo “A literatura, hoje: crônica de uma morte anunciada” (p.112), publicado em 2007, e de Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (“O ‘fim da literatura’”, p.24). A lista aqui apresentada corresponde a uma recolha média feita nestas quatro obras.

aspectos de presença e de inscrição da crise da poesia na História capazes de serem analisados tanto de modo diacrônico quanto de modo sincrônico. Quanto a esse excesso de publicações bibliográficas, para Marcos Siscar, isso é um dos sintomas de “um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”.<sup>123</sup> O que Siscar salienta é que tantos impasses e embaraços, sentidos não só pelos críticos como pelos poetas, advém justamente de uma outra situação cultural se apresentar como horizonte da poesia e da literatura, cujas consequências, por não serem ainda totalmente mensuráveis,<sup>124</sup> incitam o interesse de críticos literários, poetas, professores acadêmicos e jornalistas. Ainda que esteja focado no processo de revisão da crise da poesia brasileira contemporânea, na qual esse último termo qualifica e define o momento histórico de interesse, Marcos Siscar se atenta a essa historicidade manifestada pela crise da poesia:

Embora seja dirigida ao contemporâneo de modo específico e fundamentado, gostaria de lembrar que a suspeita sobre o esgotamento das possibilidades do literário não é exclusiva de nosso tempo. Em 1920, em plena gestação do Modernismo, Mário de Andrade falava do “cansaço intelectual” de uma época de tantas novidades; em 1956, no epicentro de formulações teóricas que enriqueceriam a poesia da segunda metade do século XX, Mário Faustino constatava a “agonia” da poesia brasileira. No final do século XIX, os poetas já nomeavam a concorrência do jornalismo, da ciência e até mesmo do romance (...) para expressar a submissão da poesia aos imperativos materiais e à racionalidade aplicada à ordem social, em outras palavras, para elaborar o sentido da marginalidade do poético. Antes de Joyce dar início ao “fim do romance”, Mallarmé já nomeava uma “crise” de verso. Antes deles, ainda, Baudelaire lamentava a situação rebaixada da poesia, quando constatava que, em sua época, seria comum o burguês pedir um poeta assado para o jantar, embora todos estranhassem que o poeta quisesse um burguês em seu estábulo. Quero dizer com esses exemplos – colhidos apenas entre os mais conhecidos – que o discurso da *crise*, ou seja do descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade, é um fenômeno da modernidade. Em um primeiro momento, não se trata de decidir se a crise é um *fato*, se ela existe ou não existe, mas de constatar que se pode mapear um *discurso* da crise que coincide, historicamente, com a narrativa da própria modernidade poética. Eu diria que a poesia moderna surge desse sentimento de crise, afirmando-se a partir da crise, como *discurso* da crise, ou seja, como sentimento do colapso de seu lugar (quer seja o da frase que compõe seu verso, quer seja o da realidade que compõe seu mundo).<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p. 152.

<sup>124</sup> *Ibid*, p.153.

<sup>125</sup> *Ibid*, p.174-175.

Há evidenciado aqui um percurso histórico da crise da poesia ao longo tanto da produção poética brasileira quanto da internacional, as quais por si só já se constituem como instigante objeto de pesquisa com amplo *corpus*. Se pensarmos somente a partir da modernidade, para nos situarmos em consonância com a constituição da crise como estado de ser da poesia, encontraremos em paralelo na poesia brasileira outros momentos de crise. A menção a Mário de Andrade resgata parte dessa historicidade da crise. Em *A escrava que não é Isaura: (discursos sobre algumas tendências da poesia modernista)*, publicado em 1925, Mário de Andrade avalia o estado da poesia àquela época como sofrendo de uma lassidez, ou “cansaço intelectual” como cita Siscar. O que é interessante destacar nesse contexto é justamente qual o termo escolhido por Mário de Andrade para designar essa crise:

Donde vem esse estado de cisma (rêverie) contínua, exaltada ou lassa, que apresentam muitas vezes (um demasiado número de vezes!) as criações dos poetas modernistas senão da fadiga intelectual? (...) escrevemos para os outros ou para nós mesmos? para todos ou para uns poucos outros? deve-se escrever para o futuro ou para o presente? qual a obrigação do artista? preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade?<sup>126</sup>

Perceba que a presença da palavra *cisma* – tão cara ao vocabulário crítico siscariano – já aparece (se a formulação não soar teleológica) contextualizando um discurso de crise específico ao seu contexto histórico sentido e apontado por Mário de Andrade no epicentro da fase heroica do Modernismo de 1922.<sup>127</sup> Pela perspectiva da historicidade da crise, a *cisma* de Siscar se junta à *agonia* de Mário Faustino, que sucede outra *cisma*, a de Mário de Andrade, a qual é a prima tropical e antropofágica da crise de Mallarmé, ponto de emergência desse estado de ser da poesia na modernidade.

Se a premissa da historicidade da crise passa a ser considerada, é mister, sobretudo em um processo revisionista, atentar-se à validade dessa perspectiva. Caso contrário, todo o estudo de suas características e consequências dentro do quadro analisado se reduz a

---

<sup>126</sup> ANDRADE. *A escrava que não é Isaura: (discursos sobre algumas tendências da poesia modernista)*. In *Obra imatura*, p. 294-295.

<sup>127</sup> Algumas das considerações de Mário de Andrade: “A inovação em arte deriva parcialmente, queiram ou não os boxistas, do cansaço intelectual produzido pelo já visto, pelo tédio da monotonia” (p. 289). Ou ainda: “Que a cisma seja eminentemente poética e muito ocorrente na vida, quem o negará?” (p. 292).

proposições equivocadas. Para Marcos Siscar, “constatar essa historicidade do discurso literário como discurso da crise não invalida nem diminui a necessidade do diagnóstico sobre a situação específica do contemporâneo”.<sup>128</sup> Ao contrário: da percepção dessa historicidade partem as inquietações que confirmam e solicitam esse diagnóstico. Do mesmo modo, Siscar ressalta que, da historicidade da crise da poesia, como uma força causal, também derivam consequências, as quais precisam ser consideradas e administradas em um processo de revisão. Esquemáticamente, Siscar aponta três consequências: a primeira é a necessidade de definição clara das questões que mobilizam a crise, incluindo perguntas centrais como “O que se quer dizer quando se afirma que a poesia está em crise?”, “Que acarretamentos um estado como esse produz?” e “Quantos e quais discursos de crise recaem sobre a poesia?”; a segunda consequência parte da constatação de que a crise, na verdade, é um discurso de crise – logo, deve-se averiguar quem são os seus agentes, já que não existe discurso sem sujeito. Além disso, é importante dimensionar a amplitude desses discursos a fim de conhecer a natureza deles: se são da ordem da crítica literária, da teoria, da História, da própria poesia; por fim, a terceira consequência, mais complexa, demanda uma busca por qual é o objeto que se deseja refundar mediante a enunciação dos discursos de crise. Mais do que corresponder à constatação de uma perda, afirmar a crise projetada, ainda que de modo subjacente, algum tipo de desejo, seja por aquilo que se anuncia como o novo, seja pela necessidade de compreender como a poesia (e, junto dela, seus leitores e seus detratores) chegou até aqui.<sup>129</sup>

Quando posicionamos o percurso de revisão desenvolvido por Marcos Siscar frente a frente dos pressupostos estabelecidos em suas próprias análises críticas, encontramos justamente esse movimento de autocoerência entre esses exercícios teórico e prático. Ao examinar a produção e os contextos da poesia brasileira, Siscar parte não de uma investigação imediata sobre as hipóteses, as características ou sintomas daquilo que poderia ser a sua crise mais atual; antes, busca a historicidade dessa crise, seu processo histórico de emergência, delineamento e consolidação. Na análise promovida por Marcos Siscar, essa historicidade da crise contemporânea se dá em quatro momentos: a cisma entre a poesia concretista e poesia marginal, nas décadas de 1960 e 1970; a experiência pós-utópica do final da década de 80, vaticinada por Haroldo de Campos; a diversidade pluralista pós reabertura democrática característica da Geração 90; e a institucionalização da crise da poesia brasileira contemporânea pela crítica literária, em especial na sua produção nos últimos 15 anos. Desse

---

<sup>123</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p.175.

<sup>129</sup> *Ibid*, p.175-176.

contexto, emergiram os fatores e características que embasaram a avaliação de parte significativa da crítica literária na formulação do cenário de crise da poesia. Os principais argumentos que fundamentam a crise da poesia brasileira contemporânea são o empobrecimento da produção poética, acanhada em relação a sua própria ausência de força; o diálogo indefinido e, por essa razão, frívolo com a tradição, marcado pela falta de adesão explícita a linhas mestras de referência; e a irrelevância mercadológica, estranhamente tomada como causa e consequência do desprestígio da poesia no contexto sociocultural atual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esses anos de pesquisa crítica, além de uma interessante produção poética (as quais, em muitos momentos, parecem estar alinhadas, em uma espécie de coerência que gera um campo de diálogos entre poesia e crítica literária), Marcos Siscar já consegue, como em uma espécie de balanço, propor uma definição ao seu próprio trabalho:

Para os leitores que não conhecem de perto meu trabalho crítico, seria interessante mencionar o fato de que não tomo a ideia de “crise” (do verso, da poesia, da literatura etc.) como um diagnóstico ou como uma factualidade histórica. Não se trata de confirmar algo que se apresenta como uma simples verificação dos “fatos”. “Crise” é, antes disso, uma palavra e uma noção que reconheço como parte de um *discurso* (presente tanto na obra de poetas quanto na esfera da produção crítica e jornalística). (...) A crise (ou o estado de crise) define uma postura e uma qualidade da poesia moderna; digamos que seu *estado crítico* não é exatamente um estado de falência, mas um estado de atenção ou, mais exatamente, um estado de mobilização crítica. Esse me parece ser o sentido pelo qual a questão aparece na tradição poética. Por outro lado, o tema da crise também está associado a um paradigma crítico e jornalístico de compreensão dessa tradição poética, que a compreende linearmente como “declínio” ou “decadência”. Trata-se, então, de pensar o sentido desses discursos e a maneira como eles afetam nossa compreensão dos acontecimentos, nossa capacidade de pensar o contemporâneo.<sup>130</sup>

Em vez de optar pela manutenção de velhos nomes e metodologias para interpretar a emergência e configuração de outros paradigmas, procedimento esse que poderia denunciar um arsenal crítico defasado para o trabalho da crítica literária, Marcos Siscar parece preferir o percurso menos cômodo, permanecendo atento à contemporaneidade e à tradição, ao campo interno do sistema literário e de seus agentes – autor, obra e público, estendendo-se aqui também a recepção da crítica literária – e às esferas de atividades sociais mais externas àquele âmbito, como o jornalismo, a especulação mercadológica e às estatísticas.

Como se analisou aqui a poesia brasileira contemporânea, a dimensão temporal-histórica foi constantemente considerada. O tempo necessário para avaliar a mais recente

---

<sup>130</sup> SILVEIRA, Gustavo; VERAS, Eduardo Horta Nassif; PINHEIRO, Tiago Guilherme. A responsabilidade e as respostas da poesia. Uma conversa com Marcos Siscar. In *O eixo e a roda*. Revista de literatura brasileira. Faculdade de Letras – UFMG. Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 267.

crise – desde a década de 1960 até 2018 – não parece um retorno e um deslocamento cronológico tão grande e descompassado para se tentar entender o recorte da poesia brasileira contemporânea, em especial, aqui referindo-se à produção crítica e poética dos últimos 15 anos. Essa dimensão histórica, ao nosso ver, representa um tempo justamente necessário para que as discussões e a observação crítica de suas possíveis repercussões e consequências ao longo desse período pudessem ser promovidas, questionadas e validadas. Nesse percurso, outros paradigmas foram sendo propostos e debatidos, incluindo aqueles que se apoiavam na revisão de determinados lugares comuns sobre a poesia brasileira.

De fato, com a releitura e com postura desconstrucionista de Marcos Siscar, refletimos sobre o benefício de se estar em crise dada as possibilidades de a crítica e a poesia (e seus campos adjacentes, como a teoria literária e o comparativismo) repensarem suas identidades, seus estatutos, suas metodologias e suas finalidades. Especificamente, abordando a crise da poesia, o objetivo de Marcos Siscar em uma análise e revisão desse quadro nas última décadas é evitar que uma característica imanente da poesia fosse subjugada e reapropriada como defeito: que a capacidade de autoavaliação crítica da poesia e a forma como ela está presente na produção poética contemporânea se convertesse em um defeito por meio do qual se atestaria uma insuficiência e um empobrecimento do discurso poético. Nas palavras do próprio Siscar:

Trata-se, como disse, de construir uma ideia do discurso poético que permita formalizar algo da situação complexa da contemporaneidade, naquilo que ela atualiza e modifica do discurso tradicional de *crise*, mostrando que o mal-estar coloca as coisas além da opção entre *pegar* ou *largar* o contemporâneo.<sup>131</sup>

Do revés à potência: isto é, uma crise que é revista a fim de que deixe de ser um traço negativo, uma avaliação deficitária alimentada por pessimismos, por ânsias e expectativas que obliteram, com certo desdém, a poesia contemporânea que está sendo produzida em prol do retorno de determinados paradigmas poéticos, e por imposições e ultimatoss externos, de ordem econômica e comercial, muito pouco abalizados para definir o que é artisticamente relevante ou não. A crise da poesia, em Marcos Siscar, se estabelece como um discurso, essencial à poesia a partir da modernidade, que a impele criticamente contra si mesma. Como uma força inibidora de marasmos e acomodações, traz à luz problemas e embates até então

---

<sup>131</sup> SISCAR. A suspeita e a cisma. In *Cronópios*. 26/01/2010. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10465&portal=>. Acesso em 24 fev 16.

escamoteados que devem, por algum meio, ser lançados no *ágon* do discurso poético. Cooptada como matéria poética e transformada em linguagem, a crise reivindica e evidencia a potência crítica de a poesia ser abalada, questionada e avaliada por si própria e por sua capacidade de dramatizar, em sua tessitura, os impasses de seu tempo.

É evidente que, para um tipo de pesquisa como esta, há um desejo íntimo de resolução da crise. A apresentação de soluções e respostas é a maior expectativa para um problema, uma vez que é um dos contrapesos que fundamenta a existência dele. No entanto, o que se conclui neste estudo a partir do trabalho crítico de Marcos Siscar – e que pode causar alguma frustração – é que não há uma solução para a crise: não que ela não exista, mas sim porque parece mais profícuo, por algum tempo, propor a permanência na crise. Isto é, que a poesia continue a se situar nela, manifestando-a como uma de suas atribuições essenciais, de modo a entendê-la pois, de fato, entender a crise não só pressupõe mas exige que se entenda também o contemporâneo, as forças que emergem pela imanência de seu tempo e a produção poética que vem sendo realizada. A manutenção da crise gera um estado no qual discursos são postos à prova, sejam eles críticos ou poéticos, e ser crítica quanto a si mesma é uma reivindicação da qual a poesia parece não querer abrir mão. A crise da poesia, como uma potência, reinveste no exercício poético a capacidade de reflexão crítica sobre sua própria identidade, configuração e objetivos. Uma forma de autoavaliação que valoriza mais o enfrentamento de seus problemas do que eufemismos e deslumbramentos que colocariam a produção poética em situação desconexa e incongruente consigo e com a sua relação com o mundo.

A crise, a partir da revisão de Marcos Siscar, assume o caráter de um confronto crítico contra a sua articulação como um aferidor político, mediante o qual jogos de poder são agenciados até por instituições e forças externas ao discurso poético, sonhando não só a autonomia mas a capacidade de a poesia analisar suas próprias deficiências (a ponto inclusive de determinar se são, de fato, deficiências). Além disso, como principal agente de disseminação dos discursos de crise, verifica-se, paralelamente, uma reflexão sobre o nivelamento rasteiro do exercício crítico ao senso comum, ao desconsiderar o objeto literário - material de trabalho da crítica – na formulação de avaliações sobre a situação desse mesmo objeto. Nesse sentido, outros críticos literários se aproximam de Marcos Siscar ressaltando impasses oriundos da crítica literário – ou, especificamente, dessa relação desconfiada por ela estabelecida com a poesia brasileira contemporânea. Um deles é Renato Rezende, que pondera:

Evidentemente, a crítica literária, nesse momento contínuo de incertezas e deslocamentos, deve, necessariamente, reconhecer-se também em crise, em jogo, questionando seus valores, instrumentos, metodologias e posições. No entanto, as análises atualmente sendo praticadas pela crítica da poesia brasileira contemporânea movem-se muito lentamente nesse sentido, o que cria a falsa impressão de que há uma falta na produção da poesia.<sup>132</sup>

É necessário compreender que a formulação do exercício crítico frente a uma determinada produção literária e poética em formação nunca é imediata. Talvez seja nesse espectro que o contato da crítica literária com a poesia contemporânea, com suas linhas de análise ainda tão informes e movediças, seja tão desafiador. No entanto, torna-se igualmente necessário considerar, já aproximando Renato Rezende e Marcos Siscar, que nada seria menos produtivo em um processo de revisão do que, simplesmente, transferir a crise de um campo para outro. Afirmar que a poesia não está em crise apoiando-se unicamente no frágil argumento de que o que está em crise é a crítica literária corresponderia a um raso jogo no qual responsabilizar e culpabilizar o outro é um mecanismo para se evitar a percepção das próprias fraquezas.

Nesse sentido, a revisão de Siscar não é promovida pela via do embate meramente oposicionista, situando-se como um contrapeso na balança pouco precisa dos achismos e das convenções. O movimento de contrapelo atrita os discursos já estabelecidos como fatos dados e como diagnósticos conclusivos a fim de aparar suas incongruências e extrair deles alguma reflexão mais vertical e menos imediata:

Por isso, a crise da poesia deve ser pensada em paralelo com a crise que se atribui hoje à própria crítica. (...) Como sujeito de uma fala que tem uma inserção na cultura, na mídia, no ensino, a crítica não escapa às injunções de seu tempo, aos impasses de sua situação: ela é *interessada*. Não é exclusivamente o sentido da literatura – e aqui, em especial, da poesia – que está em jogo. Acho que não é abusivo dizer que a crítica, quando se refere às deficiências da poesia contemporânea, está no fundo, procurando elaborar as próprias demandas que teria por tarefa responder. A alegada ausência de grandes questões, ou de coerência de projeto, poderia também ser vista como uma descrição da situação da crítica, uma cobrança que ela mesma se faz, lucidamente, que os críticos se fazem e se dirigem também a si mesmos, numa época em que as alternativas culturais

---

<sup>132</sup> REZENDE. Poesia sequestrada. In *Jornal Rascunho*. Seção Ensaios e Resenhas. Edição 154, fevereiro de 2013.

parecem esvaziadas, em que se expressa certa melancolia e o sentimento do fim de uma época.<sup>133</sup>

Uma vez considerada a esfera da crítica literária, evidencia-se também, na revisão desenvolvida por Marcos Siscar, a compreensão dos contextos atuais nos quais a poesia está presente ou se vê por eles atravessada de algum modo. Potencial estatístico de vendas, retorno financeiro e capacidade de gerar algum *buzz* midiático ou alguma repercussão em redes sociais alardeados por alguma vertente do jornalismo cultural são fatores que, embora externos ao exercício poético, foram incluídos nas análises e nos debates que fomentam a produção crítica de Siscar. O que se discute, nesse aspecto, já não é apenas a crise da poesia, mas a dimensão pública dessa crise, e a reivindicação da presença da poesia e dos debates acerca dela, em algum nível, no cotidiano social (ou, ao menos, retirada de seu isolamento em determinadas esferas intelectuais). A sensação subjacente é que algo está em jogo: converter o discurso da crise em uma crise efetiva torna-se um processo de *política da crise*, na qual ideologias e interesses passam a ser administrados em favor de objetivos nem sempre tão claros. Daí o questionamento de Marcos Siscar, explicitamente direcionado a Bernardo Carvalho, no ensaio “O discurso da crise e a democracia por vir”:

Que tipo de interesse (e de concepção de poesia) está em jogo quando se insiste publicamente no anacronismo da poesia ou de determinada visão de cultura? (...) Que tipo de visão de literatura (e de jornalismo) está em jogo – ainda que sub-reptícia – quando, na mesma página de jornal em que se assinala a senilidade da poesia, a grande estrela literária do dia é Bruna Surfistinha?<sup>134</sup>

É justamente diante desses fatores que Marcos Siscar ressalta, quase em tom de advertência, que "embora a literatura faça parte do *mercado* (...) é preciso não perder de vista o que ela tem de heterogêneo a essa lógica, não por estar fora dela, mas pelo fato de dramatizar as suas contradições".<sup>135</sup>

O exercício de releitura crítica do estado da poesia brasileira contemporânea realizado por Marcos Siscar se distingue, entre outras características, por se constituir como um trabalho crítico que demanda, a princípio, uma inclinação que se predispõe a conhecer a

---

<sup>133</sup> SISCAR. *Poesia e crise*, p. 177, 178.

<sup>134</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>135</sup> *Ibid*, p.39.

poesia contemporânea, a se aproximar dela a ponto de toca-la mas, também, de se distanciar dela de modo a ter um espaço para observá-la, sem perdê-la de vista ou passar a enxergá-la apenas pelas lentes dos binóculos usados nos jornais, nas listas de mais vendidos das livrarias e nos gabinetes de professores universitários. É nessa virada de comprometimento por uma outra valoração da crise da poesia que a revisão proposta por Marcos Siscar se destaca, justamente por entender que "desse mal-estar ou dessa crise [da poesia] derivam alguns de seus mais altos momentos, dos mais admiráveis de toda a história do gênero".<sup>136</sup> Encontra-se na crise um campo instigante para se pensar e se produzir – tanto como crítico quanto como poeta. O comprometimento que a tomada de consciência da crise exige atinge *avaliadores e fazedores, kritikos e poiétes* – e não há maior evidência disso do que o saldo – retomando aqui as metáforas de ordem econômica-mercadológica – dos debates e revisões dos discursos de crise, assim como da poesia produzida atualmente (ou, para sermos precisos, pós-revisão dos discursos de crise)

Pergunto-me se a poesia brasileira contemporânea – a mais recente, dos últimos anos – ainda poderia ser alvo – quando não vítima – das avaliações críticas de uma crise negativa da poesia, assim como o quanto tais análises, como as de Luis Dolhnikoff, Iumna Maria Simon, Ronald Augusto e Bernardo Carvalho, ao se inscreverem em um momento agora compreendido como mais específico e direcionado a uma produção poética anterior, podem ser consideradas inválidas ou incipientes para se ler e interpretar o que vem sendo produzido. As poesias de Marília Garcia, Angélica Freitas, Adelaide Ivánova, Catarina Lins, Laura Erber, Leila Danziger, Natália Agra, Lívia Daniela, William Zeytounlian, Thiago Ponce de Moraes, Fabiano Calixto, Ricardo Domeneck, Reuben da Rocha, Ismar Tirelli Neto, Carla Diacov, Julia de Carvalho Hansen, Heyk Pimenta, Rafael Zacca, Leonardo Marona, Frederico Klumb, Sérgio Maciel, Nina Rizzi, Ana Martins Marques, Ana Elisa Ribeiro, Bruna Beber, Eliza Caetano, Otávio Campos, Italo Diblasi, Lucas Matos, Dimitri BR, arrudA, Casé Lontra Marques, Nuno Rau, Bobby Baq, Marília Floôr Kosby, Diana Junkes, Liv Lagerblad, Leonardo Gandolfi, Matheus Guménin Ribeiro e Bruno Domingues Machado seriam irrelevantes, frívolas e desprezigiadamente pouco lucrativas a ponto de evidenciarem uma crise?

Perguntas retóricas à parte, o que deve ser ressaltada aqui é como o exercício da crítica literária deve voltar a ser pautado no texto poético. Da observação atenta dos poemas, encontrar justamente o que não está ali facilmente dado, propor chaves de leitura para uma

---

<sup>136</sup> SISCAR. Do anacronismo da poesia. In *Revista de Linguagens Boca da Tribo*. v. 1, n. 1, abril de 2009. p.187.

poesia nem sempre muito reconhecível em um primeiro momento; dessa ilegibilidade, no entanto, atizar a pulsão crítica, ter a coragem de testar a validade de determinados modelos críticos a fim de considerar suas forças ou insuficiências e, nesse último caso, compreender a responsabilidade de lidar com essas duas instâncias, agora interligadas: a poesia brasileira e o contemporâneo.

Se consideramos o ofício ambidestro desempenhado por Marcos Siscar, isto é, a dupla condição de ser crítico literário e poeta, observatório-oficina do contemporâneo, o processo de revisão da crise da poesia também deve se direcionar aos poetas. Alvos de grande parte dos discursos da crise, incluindo os discursos que os lançam à invisibilidade e à desconsideração de seus trabalhos, os poetas contemporâneos também são lembrados das suas relações de direitos e deveres intrínsecas ao exercício que produzem e à função que exercem:

Acho que os poetas precisam ser cobrados, embora não lhes caiba nem apeteça a obrigatoriedade da resposta. Só há de fato liberdade de resposta quando se pode, de fato e de direito, não responder a uma pergunta. Por outro lado, como sugeri, é preciso reconhecer que, quando a crítica formula suas opiniões sobre a poesia, ela está formulando também suas respostas para uma problemática que está além (ou aquém) do seu objeto.<sup>137</sup>

Em um momento em que se constatava a centralização e autossuficiência de certos discursos poético e crítico, nos quais a poesia e a crítica literária estavam sendo produzidas e ostentadas por pequenos e seletos grupos em seus devidos nichos, revisar a crise da poesia reafirmando-a com uma valoração positiva produz pontos de respiro e de diálogo da poesia com outros campos e esferas do conhecimento. O pioneirismo investigativo de Célia Pedrosa, Ida Alves, Maria Lúcia de Barros Camargo, Maurício Salles Vasconcelos acerca da poesia contemporânea e de seus movimentos de endereçamento e de reincidência; a crítica não-cinzenta e o apreço por uma *apoesia* de Alberto Pucheu; as observações acerca da emergência de uma *pós-crítica* feitas por Wander Melo Miranda; as reflexões de Ana Pato acerca da poesia expandida e seu redimensionamento junto a outras artes, mídias e suportes; a relevância do inespecífico, das formas impertinentes e dos frutos estranhos de Florencia Garramuno – enfim, todas essas vertentes e formulações, para citar alguns exemplos, poderiam ser consideradas como respostas a um cenário anterior dito *de crises*? Se sim, estar em crise mais uma vez não se mostrou mais uma potência do que um revés?

---

<sup>137</sup> SISCAR. *As desilusões da crítica de poesia*. Disponível em <http://marcossiscar.blogspot.com/>.

A partir do que observamos e concluímos neste estudo, em suas hipóteses, metodologias e objetivos, acrescento a conjectura, de decisiva contribuição, acerca da etimologia<sup>138</sup> que a palavra “crise” possui nesse contexto. A palavra “crise” vem do termo grego κρίσις, *krisis*, que significa *ponto de decisão, de distinção, de tomada de escolhas e de juízos*. Perceba que, desse étimo, emana uma força, um sentido positivo que se perdeu nas novas situações de uso do termo. Ao estar em crise, a poesia se responsabiliza em formular critérios (palavra muito oportuna, já que possui raízes etimológicas em comum tanto com “crise” quanto com “crítica”) para si. Ou seja, passa a ser reflexão sem deixar de ser criação; entra em crise como modo de potencializar o que a arte possui de mais essencial: a capacidade de criar a partir de escolhas e critérios, além de recusar a aplicação mecânica da linguagem em prol do desafio de propor outras decisões. Como não se reduz a um alibi para um estado de “vale-tudo”, esse posicionamento, demonstrado de forma tão consistente na produção poética contemporânea, endossa a retirada da poesia desse contexto negativo da crise sem, no entanto, desconsiderar o quanto tais discursos, em toda a sua desconfiança, pessimismo e, em alguns casos, superficialidade, excitaram a poesia para um novo ciclo de crise, isto é, de escolhas, decisões e critérios.

O contemporâneo foi o intempestivo? A quem se propõe a entendê-lo mais do que apenas deslumbrá-lo – ou desdenhá-lo –, a resposta é prazerosamente afirmativa. Este contemporâneo, que se aproxima e recua temporalmente de nós, por ser justamente um recorte pode receber outras visões e visadas - incluindo, também, outras revisões. Neste prefixo *re-*, que não designa repetir a visão, mas estabelecer uma vez mais um olhar sobre, se concentra a pertinência do exercício crítico de Marcos Siscar: desconfiar dos julgamentos emitidos, inconformar-se com a camada superficial na qual o panorama da poesia brasileira contemporânea é assentado, propor, apesar do esforço demandado, um outro horizonte de características, embates e objetivos manifestados pelo discurso poético. Um exercício que, embora iniciado há um pouco mais de uma década, não se distancia das questões atuais, não se estabelecendo, portanto, como uma contribuição datada e inserida restritamente em um outro contexto de discussões sobre a poesia brasileira. Este contemporâneo – e a sua poesia –

---

<sup>138</sup> Sobre a análise e discussão da etimologia da palavra “crise”, recomenda-se o ensaio “Krise”, de Reinhart Koselleck, publicado em 1982, no volume nº. 3 da obra *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (p.617-650). Nesse texto, Koselleck investiga e discute a etimologia da palavra “crise” a partir de um percurso histórico e cultural, desde a Grécia antiga, passando pela Revolução Francesa, por Marx e Engels, até uma abordagem acerca dos empregos cotidianos desse termo; além disso, Koselleck analisa os sentidos da palavra “crise” de acordo com as esferas de atividades sociais, i.e., as acepções que “crise” possui especificamente nas áreas da Política, da Economia, da Medicina, da Filosofia, do Direito etc.

é a nossa era, a nossa fera, para quem devemos ousadamente olhar nos olhos e, seja ela dura ou dócil, sentir sua coluna e vértebras. Talvez um pouco mais domesticada – um pouco mais legível – após o percurso de revisão realizado por Marcos Siscar. Talvez. Que aqueles que nos sucedem estejam atentos às próximas crises e à potente emergência do *seu* contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

ABES, Gilles Jean. Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. In: *TRADTERM* – Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia. FFLCH – USP. n.º. 16, 2010. p. 149-174. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46315>. Acesso em 22 nov 18.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina César e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016.

ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. 3ª.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Nabil. *A crítica literária e a função da teoria: reflexão em quatro tempos*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz - FALE/UFMG, 2016.

AUGUSTO, Ronald. Poesia e crítica contemporâneas: preenchendo um vazio com outro. In: *Sibila* - Revista de Poesia e Crítica Literária. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/poesia-e-critica-contemporaneas-preenchendo-um-vazio-com-outro/2096>. Acesso em 12 jul 16.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moises. 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BELLEI, Sérgio. A literatura, hoje: crônica de uma morte anunciada. In: *Gragoatá* - Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF. v.12, n. 23, 2. sem. 2007. p. 111-134. Disponível em <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/268/270>. Acesso em 26 nov 18.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução José Carlos Martins e Rubens Rodrigues Torres Filho. 5ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BOCACCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência crítica. In: *Biblos*. Universidade de Coimbra, vol. 10, 2012. p. 155-172. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX\\_artigo7.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf). Acesso em 06 jul 17.

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguarda. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 114-120.

CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó, SC: Argos, 2001.

CAMARGO, G. O. de. Breves considerações acerca da lírica brasileira contemporânea. In: *Signótica*. Goiânia, nº. 1, janeiro/junho 2006. p.151-162.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Entre estentores, estertores e extensores da poesia, um agora. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 195-204.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP, Hucitec, 1996

DANIEL, Claudio. Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis. In: *Mallarmagens – Revista de poesia e arte contemporânea*. 2012. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2012/05/geracao-90-uma-pluralidade-de-poeticas.html>. Acesso em 14 jan 18.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. In: *Inimigo Rumor* n. 18, 2º semestre de 2005/ 1º semestre de 2006. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DOSSE, François. Filosofia e Estrutura: a figura do outro In: *História do estruturalismo*. Tradução de Álvaro Cabral Bauru, São Paulo: Ed. Edusc, 2007a. p. 269-282.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Ziguezague: ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FERRAZ, Paulo. *Roteiro da poesia brasileira: anos 90*. São Paulo: Editora Global, 2011.
- FIUZA, Solange. ALVES, Ida. *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal*. São Paulo: Nankin, 2017.
- FONSECA, Jair Tadeu da. A situação da poesia e a crítica: dois momentos, duas visões. In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura: Poesia Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n.º. 6, 1999. p. 26-32.
- FLORES, Valdir do Nascimento; ENDRUWEIT, Magali Lopes. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. In: *MOARA - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras. Estudos Linguísticos*. Universidade Federal do Pará – UFPA, n.º.38, jul./dez., 2012. p.196-208. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1280/1698>. Acesso em 19 nov 18.
- FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica. In *Sibila*, n. 8-9, 2005. p. 25-40.
- FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê, 2007. p.253-289.
- FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre poesia e crítica de poesia. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição n.º 1.349 – Julho/Agosto. Secretaria de Estado de Cultura: Belo Horizonte, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. A Análise do Discurso: conceitos e aplicações. In: *Alfa – Revista de Linguística*. São Paulo: v.39, 1995. p.13-21.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. Crisis. Tradução de Michaela W. Richter. In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 67, n. 2. University of Pennsylvania Press: 2006. pp. 357–400. Disponível em: [www.jstor.org/stable/30141882](http://www.jstor.org/stable/30141882). Acesso em 6 dez 18.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMONS, Masé. *Marcos Siscar por Masé Lemos*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.
- LEMONS, Masé. Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (Orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- MALDIDIER, Denise. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. Tradução de Ana de Alencar. In: *Inimigo Rumor*. São Paulo, n° 20, 2008. p. 151-164.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MALUFE, Annita. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. In: *FronteiraZ*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: n. 9, julho de 2012. p. 261-269. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/903>. Acesso em 09 out 17.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor*: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Liana Carreira. “Do azul ao branco”: *Mallarmé e as constelações da crise*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – UFRJ, 2011.

MARTINS, Maria. *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2000.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira, hoje. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição n° 1.348 – Maio/Junho. Secretaria de Estado de Cultura: Belo Horizonte, 2013.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora (Ensaio de síntese e vocabulário). In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição n° 1.348 – Maio/Junho. Secretaria de Estado de Cultura: Belo Horizonte, 2013.

ORLANDI, E. P. O estatuto do texto na história da reflexão sobre a linguagem. In: *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2008.

*PAINEL DAS VENDAS DE LIVROS NO BRASIL*. Resultados 2015 x 2014 – 3° levantamento. Edição virtual. Disponível em: <https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/03/paineldasvendasdelivrosnobrasil3.pdf>. Acesso em 07 jun 18.

*PAINEL DAS VENDAS DE LIVROS NO BRASIL*. Resultados 2015 x 2014. Edição virtual. Disponível em: <https://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/11/snel-27112015.pdf>. Acesso em 07 jun 18

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Célia. Poesia contemporânea: crise, mediania, transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Celia Pedrosa: ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, v. 1, p. 45-55.

PEDROSA, Célia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói, RJ: UFF, 2011.

PEDROSA, Célia. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. In: *Revista Signótica*, v. 25, 2013. p.1-19.

PEDROSA, Célia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs). *Sobre poesia: outras vozes*. São Paulo: 7letras, 2016.

PENNA, João Camillo. Modo contemporâneo. In: CICERO, Antonio; LOPES, Gil. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento: (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

REZENDE, Renato. Poesia sequestrada. In: *Jornal Rascunho*. Edição 154. Janeiro/fevereiro de 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/poesia-sequestrada/>. Acesso em 06 jul 16.

REZENDE, Renato. *Poesia brasileira contemporânea: crítica e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

SALDANHA, Dariete Cruz Gomes. *Paisagens em perspectiva na obra de Marcos Siscar*. Dissertação. Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR. Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – MEL/UNIR Fundação Universidade Federal de Rondônia: Porto Velho, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. 50 anos de poesia e/ou as ilusões perdidas. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição nº 1.351 – Novembro/Dezembro. Secretaria de Estado de Cultura: Belo Horizonte, 2013.

SCRAMIM, Susana. Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em “As flores do mal”, de Marcos Siscar. In: PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 311-321.

SCRAMIM, Susana. (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCRAMIM, Susana. (Org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

SCRAMIM, Susana. SISCAR, Marcos. PUCHEU, Alberto (Orgs). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SCRAMIM, Susana. SISCAR, Marcos. PUCHEU, Alberto (Orgs). *Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

SCHWARZ. *Que horas são?*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. Coleção Virando Séculos. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

SILVEIRA, Gustavo; VERAS, Eduardo Horta Nassif; PINHEIRO, Tiago Guilherme. A responsabilidade e as respostas da poesia. Uma conversa com Marcos Siscar. In: *O eixo e a roda*. Revista de literatura brasileira. Faculdade de Letras – UFMG. Belo Horizonte, v. 26, n. 3, 2017. p. 259-277. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/12685/10756](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/12685/10756). Acesso em 04 dez 18.

SIMON, Iumna Maria. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. In: *Revista Piauí*. Edição 61. Outubro de 2011. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/>. Acesso em 15 jul 16.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, v. 55, p. 27-36, 1999.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola. O caso da poesia. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*, v. 24, n.º 39, 2015. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/17327/12360>. Acesso em 13 abr 17.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 91, novembro / 2011.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SISCAR, Marcos. Poesia e cultura no contemporâneo. In: *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp v. 45, n.º. 1, 2005. p. 7-11. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/55/47>. Acesso em 21 fev 16.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In *Sibila*, v.8/9, 2005.p. 41-60.

SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. In: *Alea. Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v.9, 2007. p.176-189.

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

SISCAR, Marcos. Do anacronismo da poesia. In *Revista de Linguagens Boca da Tribo*, v. 1, n.º. 1, abril / 2009. p.179-188. Disponível em <http://cpd1.ufmt.br/bocadatribo/adm/bocaconvida/Anexo14.pdf>. Acesso em 23 mai 2016.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *Interior via Satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. Disponível em <http://marcossiscar.blogspot.com/>. Acesso em 23 mai 16.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

SISCAR, Marcos. A alavanca da crise. In: *Remate dos males*. Campinas-SP, nº. 34, v. 1, jan./jun. 2014. p. 81-94. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635833/3542>. Acesso em 2 jul 16

SISCAR, Marcos. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. *Sobre a poesia que vende*. 2017. Disponível em <http://marcossiscar.blogspot.com/>. Acesso em 20 mar 17.

SISCAR, Marcos. NATALI, Marcos (Orgs.). *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. Campinas / São Paulo: Editora da Unicamp / Editora da USP, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakrovorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

TONON, Elisa Helena. *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2009.

VASCONCELOS, Maurício Salles. A acanhada produção contemporânea - Mauricio Salles Vasconcelos conversa sobre crítica e literatura brasileira - Entrevista a Luis Dohnnikoff. In: *Sibila - Revista de Poesia e Crítica Literária*. São Paulo, 13 jul. 2009. Disponível em: [www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br). Acesso em 12 mai 16.

VIEGAS, Ana Claudia. *Bliss & blue: segredos de Ana C...* São Paulo: Annablume, 1998.

VIOLA, Alan Flávio (Org). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

WELLEK, Rene. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição. In: *Revista Texto Poético*. S.l., v. 8, nº. 13, novembro / 2013. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/115>. Acesso em 22 ago 2017.