

POESIA CONTEMPORÂNEA NACIONAL

Reincidências e passagens

Mauricio Salles Vasconcelos
UFMG

RESUMO

Este ensaio pretende analisar alguns aspectos da poesia brasileira contemporânea, revendo suas matrizes e avaliando novas possibilidades de criação.

PALAVRAS-CHAVE

poesia contemporânea, moderno, pós-moderno

Antes de ser pensada a contemporaneidade poética do Brasil, é preciso que se indague: o que vigorava como moderno, como uma tradição da qual podemos partir para rastrear as matrizes da poesia de agora? Depois do Modernismo, o que era moderno, a partir dos anos 50, e com um rastro de influência que vai até a década de 70, concentrava-se em Cabral e na Vanguarda — o Concretismo (a tendência hegemônica e com maior prospecção, entre outros movimentos/experimentos). Como se observa na produção de João Cabral, a leitura de poetas do século XX não contemplados pelos modernistas (os modernos da primeira hora), poetas surgidos e amadurecidos ao longo deste século, compõe um repertório de referências no que diz respeito aos critérios de invenção, de rigor, do sentido composicional da *linguagem da poesia*, enfim, impondo-se como realidade incontornável e convergente. Realidade que Cabral e os concretistas irão explorar de modos diferenciados, mas a partir, sempre, do nome de risco atribuído à poesia autônoma, radical/espacial/atômica, no que se refere à captação da dinâmica musical, da palavra que se centra e se descentra na página, no verso (e com relação ao verbo): Mallarmé. A contar deste nome do século XIX, são acrescentados outros representativos deste século, já em seu fim: Valéry, Guillén, Stevens, Marianne Moore, Ponge (no caso de Cabral). No caso de Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari: Pound, Maiakóvski, cummings (para citar alguns dos muitos referenciais do famoso *paideuma* concretista).

Dentro ainda da modulação moderna de vanguarda, os poetas de São Paulo estabelecem programas, manifestos, que acabam por atualizar produções de linguagem — no mesmo sentido atualizador dos modernistas —, essenciais à modernidade poética do século XX no território brasileiro, àquela altura, fins dos anos 50, tomados pela onda passadista da chamada Geração de 45. Ocupavam os

concretistas um lugar fundamental de informação e de invenção (posto também extensivo a Mário Faustino, um experimentador entre a autonomia e a reverência à vanguarda paulista).

Passado o período utópico — como hoje os próprios concretistas o definem —, período de experimentações e plataformas rigorosas de criação poética, que mantém ainda os traços modernos, tanto em seus produtos quanto na forma de lançá-los, de inseri-los em palavras de ordem da ruptura, os poetas concretistas representam até hoje a linha hegemônica da poesia do Brasil. Uma linha hegemônica que poetas mais novos, surgidos nos 60-70, acabariam por confirmar, caso de Leminski, Bonvicino, Alice Ruiz e Antonio Risério, e que, a partir dos 80, constitui-se em uma nítida retomada, dentro de um contexto cultural que não mais lidaria, em tese, com os pressupostos historicamente dados da vanguarda; é o que se nota nas produções de Josely Vianna, Nelson Ascher, Frederico Barbosa, entre outros.

Para que se entenda a continuidade dos procedimentos da vanguarda, no caso dos poetas mais novos citados, mostra-se necessário dar ênfase a alguns dados. De início, a presença não totalmente descartada da arte moderna na produção contemporânea, o que se dá em todo um debate — muito conhecido — entre moderno e pós-moderno, capaz de traçar diferenças, rupturas, mas a partir sempre de um legado a que se opõe, em um sentido no mais das vezes de uma radicalização antes de ser a instauração de um novo tempo, de uma cultura inteiramente outra, como ocorreu na passagem entre o século XIX e o século XX.

Outro fator importante para o entendimento desta hegemonia da vanguarda no Brasil está no papel cultural desempenhado pelos irmãos Campos, porta-vozes muito bem aparelhados da arte não apenas poética, e não apenas moderna, do pensamento crítico-teórico existente sobre o critério da invenção. Entretanto, o *novo* privilegiado por estes tradutores, teóricos e poetas mostra-se formatado dentro de uma dicção que obstrui, sob o signo da defesa do território conquistado na história da poesia nacional, o fluir de um encontro desarmado, multifacetado, com a linguagem e o mundo contemporâneos.

Há um outro dado no percurso da poesia brasileira, entre fins dos anos 50 e os anos 90, que vão chegando ao fim, capaz de iluminar, seja pelo contraste, seja pelo fator controverso de sua novidade, o debate sobre o contemporâneo. O dado trazido com a chamada *poesia marginal*: o fato de oferecer — a despeito de todo um tributo prestado à vanguarda concretista (caso claro de Torquato Neto e Waly Salomão, mas também perceptível em Chacal) — elementos para uma dicção próxima dos procedimentos pós-modernos. Embora se note tanto em Chacal quanto em Ana C. o “*risinho modernista arranhado na garganta*” (como diz um verso de Ana), não se pode esquecer que o poema-piada modernista, assim como certos veios paródicos típicos, tomou dimensão virtuosística em poetas dos anos 70, como Cacaso, Francisco Alvim e o bissexto Roberto Schwartz. O que ganha espaço nestes

textos é a “incorporação sistemática de formas linguísticas casuais e não-poéticas (cartas, diários, conversas, anedotas, notícias de jornal)”, da maneira como Steven Connor detecta os traços pós-modernos na literatura.¹

O que, enfim, marca a entrada de nossa poesia em um tempo mais próximo de valores pós-utópicos, daquilo que o instrumental crítico-teórico existente sobre o conceito de pós-moderno pode revelar para entendimento da criação contemporânea, encontra-se nesta poesia *desprogramada*, reveladora, em estado bruto, direto — com o ritmo e os índices, muitas vezes, de uma anotação — da experiência, do trânsito cotidiano, ilegítimado, da cultura. Marca da historicidade, do presente, que define para muitos teóricos do pós-moderno o sentido atualizador de uma época e de uma cultura apartadas dos programas, dos sistemas de valores que legislavam a ordem do tempo, as direções do futuro — as evoluções vanguardistas no campo da poesia.

No caso do Brasil, a poesia de jovens anônimos aos poucos difundida em publicações alternativas, em formatos precários e inventivos de livro, soa como o testemunho de muitas gerações na contracorrente do militarismo, um depoimento pouco ou muito elaborado (na gradação que vai de um nome novíssimo, àquela hora, como Charles a um não tão novo, mais experiente, como Chico Alvim). Poesia em estado bruto, à altura da apreensão do “contingente, do não-formado, do solto, do incompleto na linguagem e na experiência”.² De tudo o que define, para Connor, a literatura pensada em termos de oposição à modernidade, e à vanguarda concretista, para sermos precisos e brasileiros.

Não parece ser por acaso, mas, antes, manifestação de sincronia, que Haroldo de Campos escreva uma das séries mais significativas de sua poesia, ao lado de *A educação dos cinco sentidos* (1985), na passagem dos 60 para os 70 — *Galáxias*. É a obra que, mesclada com a prosa (na tradição de Joyce e de neobarrocos como Rosa e Lezama Lima), Haroldo lança como um diálogo para fora dos esquadros programáticos do experimental, da forma como encerrava os versos descorporificados, atomizados do concretismo. Na linha de uma pura poesia nascida impuramente de seu processo aleatório, associativo, Haroldo mostra-se já afinado com os traços de uma dicção do contemporâneo, na qual desponta o poder de visualização, de presentificação da imagem, dado agora pelo corpo verbal de uma prosa-poesia compactada em blocos caóticos de fala, a despeito do referendamento aos *streams* joyceanos.

Em busca da imagem e do som de uma poesia, captada com antecipação pelos modernos como integrante de uma rede intersemiótica, multicultural, plurilingüística, é que Haroldo e Augusto de Campos, assim como poetas por eles formados — o exemplo nítido, icônico, representado pelo artista da imagem, que é

¹ CONNOR. *Cultura pós-moderna*, p.102.

² IBIDEM.

Arnaldo Antunes — têm se colocado em movimento, na tentativa de um afinamento com o contemporâneo, que não comportaria mais a reedição de posturas e procedimentos da vanguarda histórica dos anos 50 e 60.

Lendo-se, vendo-se, ouvindo-se as produções de Arnaldo, evidenciamos o som, a imagem, a técnica de uma poesia, enfim, concretizada como peça plena intersemiótica, galáxia sonhada no horizonte do Brasil sob o toque modernizante do homem-sigla J.K. Unindo o vídeo à experiência com poemas visuais, e mais toda uma gestação performática ocorrida em estúdios de tv e de gravação de discos, Antunes surge como uma refinada cria do Concretismo, sem se esquecer o toque *punk pancada* de suas apresentações e formulações verbais (o punk, como se sabe, é um movimento oriundo das ruas, de Londres ao subúrbio paulista, e fornece uma outra concretude, outra mescla à cena descorporificante das mentações *avant-garde*).

Arnaldo dá acabamento ao projeto técnico-icônico-sinfônico da palavra na rede — seja na produção de discos, seja nos poemas projetados em neon na paisagem da Avenida Paulista, ou no contato com a textualidade propiciada pela tecnologia digital. Em vídeos-poemas-canções como *Nome*, o poeta renomeia o universo, crava na matéria de seres e coisas, na textura das letras o dizer-ver-ouvir do signo, viabilizando uma reeducação dos sentidos e do alcance destes enquanto escrita dimensionada no campo multimidiático do presente.

Em seu livro mais recente, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, que se faz acompanhar de um cd contendo leituras de alguns dos poemas, já se pode notar, seja na leitura, seja na audição, a circularidade dos conceitos sobre o fazer e o desfazer da palavra, dispostos em construções gráficas datadas do concretismo. Sem risco da poesia, sob a sentença icônica *Poesia é risco*, timbrada por Augusto de Campos: o silêncio e sua contraface — no preto e branco da página — dispõem-se em um jogo de relações biunívocas — a afirmação e a negação, o dito e o não-dito, a letra e a imagem, a voz e o livro —, desdobradas em antíteses e paronomásias previsíveis, e em uma saturação da iconografia semiótica típica dos 70. *2 corpos apenas* e não o turbilhão, a espiral capazes de lançar *Agora/Agouro*, por exemplo, para fora do buraco negro planificado da vanguarda, que salvaguarda o poeta de rumores outros, como os sintonizáveis pelas cifras de John Cage — a quem alude, subrepticiamente, como aval para sua autofagia concretista —, o músico em estado de risco, sob o silêncio, verdadeiramente zen, e muito além das esquadrihadas linhas programáticas de ler/dizer.

O que se faz notar, a partir dos anos 80, é a tendência de uma poesia citacional, o que nem sempre resulta em um texto autônomo, com a potência inaugural encontrável no modelo, mas no *referendum*, no aval culto para a manutenção das *cosas mentales* de uma vanguarda cuja cena se desenrola na biblioteca, cada vez mais entendida como biblioteca *multimeios* (e não no corpo-a-corpo dos lugares fraturados, moventes, da cultura atual, reavaliadores de linguagens e identidades).

Brevidade, autoreferencialidade, secura expressional, conceitualismo no sentido abstratizante, tautológico (o *não-sujeito* legado pela poesia de Cabral se ressentido, no caso contemporâneo, da ausência de um solo orgânico, territorial, do qual possa se nutrir): essas são as marcas predominantes do poético agora, tal como perseguidas por um grande número de novos autores, sob o auxílio da mídia impressa — como também da universidade —, hegemonicamente comandada por muitos desses poetas.

Nos anos 80, dá-se início à tendência — predominante na atual década — de uma poesia “cult”, guiada pelo vago princípio do *rigor*, que se pode ler como oposição aos perigos do sujeito no espaço poético, da subjetivação indiscriminada dos escritos produzidos em massa, através de mimeógrafo e de xerox durante os 70. Aquilo que viria a expandir os limites da *fala marginal*, dar maior elaboração e trato através da aliança com vertentes poéticas imprescindíveis deste século, transformou-se em dogma, em modelo monocórdico de poeta e de poesia. Poesia e poetas auto-referentes, presas de uma verdadeira fôrma: clichês de paródia pós-modernista dentro de uma série de conceitos mais e mais desgastados (como os de ironia, autocentramento nos processos de realização da linguagem e permanência aí na circularidade de um pretense rigor, que reedita, sem vigor, dicções reconhecíveis da grande poesia deste século, e sob o *tonus* mais que conhecido da vanguarda, no caso dos chamados pós-concretistas). O que resulta na citação, autocitação e, enfim, recitação de um mundo livresco — e não no risco, no descentramento da linguagem e do poeta (náufrago do *logos*, do verbo), seguindo-se a prática de Mallarmé. A produção recente não conduz a uma poética forte, definidora da multiplicidade de táticas expressivas confrontadas com a história, a cultura e a experiência.

Mais importante do que seguir a linhagem seria a desbravação de linhas não-programáticas (não mais restritas ao universo literário, ao código tão somente lingüal), de programas intempestivos de vida, para dizer com Gilles Deleuze, no sentido de ser captado o universo de forças multiculturais, transdisciplinares da atualidade, para bem da amplificação do critério de invenção.

Em vez da poesia irrevelada, surpreendente em seu pulsar no tempo, e de um modo inédito, vemos a carreira literária de autores jovens tidos como prontos pela mídia, significativos apenas historicamente como nomes prontamente reconhecidos, catalogados e aí guarnecidos, pois assumem apenas um lugar autoral dentro de um círculo fechado de prestígios, que só espelham a velha política literária, mesmo sob o ditame da vanguarda: imagens do mesmo tipo de poeta e poesia, apesar da ampliação do repertório e dos meios técnicos. Poesia “traduzida”, protegida pelo virtuosismo de dicções nobres, modernas ou pós-modernas, transladadas sem a ganga potente, possante de um corpo-imagem-som-linguagem que se diz para fora do conforto do já dito e do *redito*.

Descarta-se, assim, todo o poder de “uma nova convocação do mundo múltiplo”, como diria Claude Esteban em *Crítica da razão poética*:

(...) em verdade, uma espécie de “opção pela presença” (...) ligada ao poeta singular — e, em consequência, a uma pessoa mais que verbal, carnal e espiritual ao mesmo tempo, em quem outras pessoas (não apenas CONSCIÊNCIAS...) conseguirão se reconhecer e se reunir. Penso — *diz o crítico* — numa linguagem que voltasse a ser virtualidade de troca (...). A poesia cuja necessidade sentimos deve romper com os dogmatismos que sobrevivem à morte das ideologias e que não passam de sua poeira irrisória.³

A contar do que exhibe a cena contemporânea como realidade monossignificante (pálidos ecos, frágeis jogos frasais da grande poesia moderna), mostram-se inevitáveis canônes outros, diferenciados, de uma poesia de invenção. Urgente se torna uma releitura produtora de signos autônomos, frente às linguagens (e não somente à linguagem da poesia) e seu trânsito no mundo (como agora se mostra o mundo da *mundialização* em seu crescente chamado à redefinição de território, técnica, economia e cultura, redefinição/remapeamento do mundo e seus sistemas de signos).

Outros signos parecem querer aflorar, outros riscos com seu lugar-corpo-escrita no cotidiano Brasil e na dimensão de um contato, também, com o cosmo, pela via de um irrefutável visionarismo, êxtase órfico renovado, irremovível, da lírica, em verso ou vídeo (como diz Waly Salomão, de corpo inteiro, no vídeo *Trovoada*, de Carlos Nader). Com urgência: os riscos de uma dicção, da conquista de uma voz própria sob tantos sistemas de signos e autorias.

Poesia é dicção, é verbo, ainda que desafiado, descentrado, mediatizado por luz/som/cor, pela velocidade com que se configura agora. Dizer é dizer o corpo (como assinala o pensador brasileiro Laymert Garcia dos Santos, no ensaio “A experiência da agonia”), a voz mínima, a que surge contra os sistemas acabados, contra os organismos, e não aquela, enorme, cultural, do autor, do eu antisséptico, só aparentemente banido das obras contemporâneas de poesia.

É nesse sentido que um poeta como Waly Salomão, formado pelo concretismo, pelo princípio construtivista em arte, mas também pelo cinema desconstrutor de Godard e pela obra bárbara e formalista de Hélio Oiticica, mostra em *Algaravias* (1996) a contraluz da poesia programada pela brevidade, pela reiteração de um pseudorigor incapaz de lançar dados ao acaso.

Com Waly se desenha a irrupção da poesia livre e de corpo presente no acontecer do mundo contemporâneo; aquela que, cada vez mais culta, aponta o inacabamento e a urgência de um tempo que vibra e pede um *soma* de sentido e escrita, de conceito e ritmo, que pede um *corpo*, uma *linguagem* na qual emergja o poeta em ato, no tempo, através de palavras-clarões de significado, versos de risco/trovoadas. A voz em sua potência plena, o *dizer* em todas as direções sgnicas e culturais. É o que se vê em *Trovoada*: o pensar o tempo, o pensar no tempo da fala e o ressurgimento de corpo/voz/pensamento do poeta. Este marcado pela

³ ESTEBAN. *Crítica da razão poética*, p.222-3.

gestualidade e pela dicção, em contato discursivamente direto e demiúrgico com o mundo e a terra.

A produção de Waly parece conter — para além do sentido de grupo *fundassentado* (como diria Cabral) em um repertório/cânone/paideuma compreendido apenas como círculo de citações, referendamentos, recitações — indícios de um universo mais largo para a linguagem poética em sua modulação na cena de agora, tomada aqui como espaço de redefinições do fazer literário e da construção de uma nova cultura (nova não mais pela tradução linear do mundo tecnológico, tal como legada pela vanguarda concretista). Nova por sua abertura ao campo maximal de forças, acontecimentos e linguagens, que reconfiguram as redes do conhecimento e da arte hoje.

Em “A fábrica do poema”, por exemplo, uma espécie já de clássico, muito estudado em faculdades de Letras, muito difundido pela versão musical feita por Adriana Calcanhoto, Waly como que escancara o sonho do poema construído — de “arquitetura ideal” —, construtivista das vanguardas, por meio de uma desmaterialização de seus suportes conceituais mais rígidos, aqueles que estampam um objeto acabado, dado iconicamente, mas ainda modernamente concebido como obra fechada, compacto visual dotado de leis de construção e de leitura (e de precursores tomados como referendadores, no caso brasileiro da vanguarda).

Na vertigem do sono/sonho e da construção, o poeta encontra suas leis mais secretas (e Mallarmé, autor de *Igitur*, está citado neste texto sem a fácil reencenação de seus procedimentos irrepetíveis). O poeta encontra o vórtice no qual o poema eclode e se mascara sob camadas e camadas de aparições, arquiteturas e esvaimentos, por meio da montagem aberta a quem o lê — abandono da torre de vigia, de autor, fantasma —, de forma a incidir nos processos e enfrentamentos de risco da linguagem, em seus múltiplos dimensionamentos (a noite/o tempo/o esquecimento/o fim/o silêncio, sob as máscaras da arte, sob as marcas do corpo).

Inevitável é ler os melhores poemas desta hora — não importando onde estejam: no formato ainda possante do livro (o mínimo e extraordinário volume de gestualidade e dicção, que é *Algaravias*, de Waly), na obra pouco comentada do paraense Max Martins, nos hologramas de Eduardo Kac, nas ruas cariocas de Noberto Soares, poeta-ambulante de muros cinematografados com giz, nos inúmeros acertos de uma poesia visual consolidada por Sebastião Nunes (MG), nos “sem-nome”, de *agora*, para além da hegemonia dos poetas que controlam as mídias. Mais do que nunca se mostra urgente o desvio dos modelos; necessário é surpreender-se, surpreender o contemporâneo. Tudo o que aguça o não-visto, o ainda não dito, no tempo acirrado de *passagem*, como é o deste *agora*, no findar de um século de modernidades.

Depois da falsa impessoalidade da *poesia-linguagem* (como se não o fosse toda poesia, como se não envolvesse uma multiplicidade de linguagens, quando se considera uma ampla e mista concepção semiótica, não apenas lingüística), da *poesia-*

conceito (cheia de egolatria, de marcações anti-foucaultianas de autoria, e sem lastro conceitual pregnante, impactante, desprovida que está do contágio por outros campos do saber, como a filosofia mais recente), que circulam sobre a pista do *mesmo* suporte cultural disseminado em trilhas multimídias, talvez venha a despontar, sob o signo da inquietação e da prospecção finisseculares, a dicção própria, desbravadora do poeta em sua rajada de sentido e presença, misto de linguagem/corpo/suporte de grafias e música-sem-nome da inscrição e do silêncio. Uma escrita que saia de si, um poeta *fora de todo lugar situável — invaginário lugar* (no dizer de Lu Menezes), que seja capaz, enfim, de revelar (para além dos jogos interesticiais, tão previsíveis, do dito/não-dito) e faça estremecer a língua da letra e dos programas já assentados do ver/fazer/viver o tempo e a poesia.



ABSTRACT

This essay intends to analyse some aspects of Brazilian contemporary poetry, reviewing its matrixes and evaluating new possibilities of creation.

KEY-WORDS

contemporary poetry, modern, post-modern

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993.
DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. Lisboa: Vega, 1992.
MENEZES, Lu. — *Abre-te Rosebud!* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: 34, 1996.
SANTOS, Laymert Garcia dos. *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.