

A responsabilidade e as respostas da poesia.

Uma conversa com Marcos Siscar

Gustavo Silveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
gutosr1@yahoo.com.br

Eduardo Horta Nassif Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba, Minas Gerais / Brasil
eduardohnveras@yahoo.fr

Tiago Guilherme Pinheiro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil
tg_pinheiro@yahoo.com.br

Marcos Siscar (1964) é hoje, inegavelmente, um nome central para a literatura brasileira. Crítico, tradutor, editor, poeta e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ele é um dos maiores e mais ativos estudiosos da poesia entre nós, dedicando-se tanto à história do presente quanto aos autores e questões da tradição (não apenas do Brasil). Seu trabalho, múltiplo e inquieto, tem repercutido decisivamente na compreensão do fenômeno poético no país, seja pela densa rede conceitual armada com seus ensaios, seja por meio dos seus próprios poemas, que exploram formas e temas bastante particulares na cena lírica brasileira. Na entrevista a seguir – concedida a Gustavo Silveira Ribeiro, Tiago Guilherme Pinheiro e Eduardo Nassif Veras –, Siscar tem oportunidade de discorrer sobre a sua trajetória crítico-criativa, os temas fundamentais da sua obra, assim como sobre pontos-chave da produção e da história da poesia moderna, no Brasil e no Ocidente.

*

Seus últimos dois poemários – *Interior via satélite* (Ateliê, 2010) e *Manual de flutuação para amadores* (7Letras, 2015) – carregam no título essa dimensão aérea, um movimento de tomar distância do chão. Além disso, num ensaio recente, você reivindica uma tradição da soberba, oposta à da humildade, para a poesia a partir de Mallarmé. Essas duas noções estariam relacionadas? Haveria aí uma tentativa de reconfigurar uma noção “apolínea” – da Terra vista de cima – em sua poesia?

MS – De modo algum. Não tenho interesse por uma perspectiva puramente racional, apolínea, das coisas, tampouco uma aspiração ou um desejo de transcendência. Minhas principais referências em poesia são poetas que, de uma maneira ou de outra, enfatizaram sua condição “terrestre”, “mortal”, que se manifestaram interessados pelo homem (a tal ponto que colocaram em questão os próprios fundamentos do “humanismo”). São poetas que abriram espaço para questões que dizem respeito à relação entre os vivos, de algo que poderia ser chamado de questão ética.

É nesse contexto que a imagem poética da altura faz sentido para mim. Nos livros que você menciona, o peso, a gravidade, o chão, a extrema minúcia da concreção terrestre também são temas importantes, exatamente a contraparte do que está em jogo no movimento complexo, fluído e, no fundo, insustentável da elevação.

No primeiro livro que você menciona, trata-se de mostrar a cumplicidade entre a perspectiva ampla, distanciada, e a perspectiva da proximidade, minuciosa. Ambas pressupõem recorte, focalização, discernimento, ou seja, aquilo que de certa forma resulta de um “zoom”. Em *Interior via satélite* falo de “telescopia”, por exemplo, para descrever esse mecanismo que tem tudo a ver com a imagem poética, compreensível a partir de um jogo de escalas, que faz com que o microcosmo esteja em relação (digamos “metafórica”) mutuamente reveladora com o macrocosmo.

No caso de *Manual de flutuação para amadores*, a propósito de “flutuação”, trata-se de evidenciar que a altura talvez nem seja exatamente uma escolha, uma decisão. Que talvez esse seja um nome possível para o aspecto indeterminável que está na base das nossas decisões, dos nossos saberes, dos nossos apegos. Ver-se flutuando é explicitar o lugar onde perdemos o pé, perdemos o controle, levados pelo vento; ou, então, levados pela correnteza (porque na água também se flutua, sua superfície é uma altura), quando já não podemos “tomar pé”. Não

há nenhuma estabilidade nessa elevação, como no caso do voo de uma folha, de um balão de gás, ou ainda na flutuação de um barco avariado, prestes a afundar. Não há como pensar a nossa relação com as coisas sem levar em conta a evidência dessa fragilidade.

Nos dois casos, de um livro a outro, a altura está relacionada com certa vertigem, com a possibilidade do afogamento ou da asfixia. Como se a poesia fosse um tipo de perspectiva das coisas que se colocasse sempre em situações quase inumanas (o limite da atmosfera, o fundo do pântano, o olhar de um animal) para poder dizer o humano, ou melhor, para tornar-se finalmente homem, isto é, “mortal”. Dito de outra maneira, na poesia, tornar-se humano é colocar-se na dimensão da incompletude, evidenciar o devir mortal das coisas, mas também a sua intensa metamorfose, incontrolável, luxuriante. É expor-se à alegria e à angústia diante daquilo que se renova ou daquilo que permanece.

Esse lugar difícil não deixa de ser representativo do tipo de conhecimento de mundo buscado pela poesia. Quando retomo, em um ensaio, a ideia de “soberba” (palavra usada por Nuno Ramos em polêmica recente sobre uma exposição artística, no Brasil), tento relacioná-la com essa dimensão. A soberba, etimologicamente, está ligada à altura e, de alguma forma, à noção de “sublime”. Não há na discussão recente, e tampouco na do século XIX (em Mallarmé, como você lembra), a simples ideia de um afastamento orgulhoso das questões terrestres. Ao contrário, trata-se de um gesto audacioso, que busca atribuir valor à postura crítica, rompendo com os condicionamentos sociais imediatos, por demais absorvidos em si mesmos. O que está em questão é a possibilidade de exercer um olhar poético-crítico sobre as coisas, sobre o devir mortal das coisas, em contraposição aos fluxos autoritários que se ocultam inclusive sob a calma aparência daquilo que é “politicamente correto”.

A discussão sobre a soberba (que é um termo moralmente marcado) diz respeito, neste caso, e de modo muito imediato, a outro tema complicado da teoria literária e dos estudos culturais contemporâneos: a autonomia da arte. De modo geral, procuro pensar esse termo de “autonomia”, não como uma presunção de isolamento, a ser denunciada e desmontada, como tem sido, mas como o desafio de um gesto que busca constantemente recolocar suas condições de existência e seu modo de conhecimento, ou seja, que busca pensar-se como sujeito. Por tudo aquilo que disse até agora, claro que esse desafio é um exercício sempre

incompleto, sempre condicionado a um outro, sempre na perspectiva do comum, cuja “lição” tem a ver com essa incompletude e com essa relação.

Em resumo, aquilo que defendo no meu ensaio está em jogo igualmente nos meus poemas, quando se trata da “altura”: a busca de uma situação na qual a relação com o mundo não seja mediada pelo alheamento ou pela da alienação, mas pelo envolvimento – exigente e frágil ao mesmo tempo.

Pensando na evolução dessa temática ao longo de sua obra, tem-se a impressão de que ela deságua num certo impasse, que pode ser bem expresso pelo choque desses dois campos semânticos, o da altura (composto por imagens como a da “flutuação”, do “voo” e da “distância”) e o do chão (composto por imagens opostas, como a da “queda”, do “peso” e da “jardinagem”). Seria correto dizer que esse impasse coincide em muitos aspectos com a visão que você tem da própria poesia, como gênero e linguagem?

MS – Sim, como acabo de comentar, as duas coisas estão em relação de continuidade para mim. Permita-me prosseguir um pouco mais nesse tom autoexplicativo e acrescentar alguns elementos. O que procuro é uma situação de correlação que evite as tomadas de partido rotineiras, que exprimem também valores críticos, crenças pessoais, modos de relação com a vida comum. Interessa-me denunciar tanto a ideia de um materialismo objetivo e agenciável, para o qual o sentido do real está sempre pressuposto, quanto a presunção abstrata do afastamento. O que está em jogo nessa falsa alternativa é mais imediatamente, para além da questão poética, a discussão envenenada sobre a relação entre poesia e realidade, entre poesia e política.

Tanto é assim que, vindo de um poeta, a própria designação dessa situação como “impasse” já pode gerar desconfortos. Há aqueles que acham que a poesia não pode ficar asfixiada pela discussão teórica, que ganha ares filosóficos ao usar termos desse teor; aqueles para quem, eventualmente, esse modo de colocar as coisas soa como *leviandade*, ao não fazer justiça à objetividade e à violência das relações. E há outros, aqueles mais sensíveis ao próprio gesto teórico, para quem a insistência na especificidade dos impasses (com seus próprios apegos críticos e

históricos), pode soar como uma espécie de *peso*, isto é, de abandono à gravidade de velhos paradigmas.

No Brasil, já fui interpelado por ser herdeiro de tendências críticas “estrangeiras” (ou, pior ainda, “parisienses”), mas também por não ser suficientemente especulativo, por tomar certos partidos de interesse local. Esses julgamentos, muitas vezes indiretos, tratados pela via de sucedâneos críticos, me parecem ter a ver não apenas com a possibilidade de caracterizar o impasse, mas com sua legitimidade teórica. Se a própria discussão sobre poesia pode parecer um assunto esdrúxulo, anacrônico (no fundo, sem interesse, considerada a pauta cultural da mídia e da indústria do entretenimento), me parece evidente que é fundamental construir algumas referências nas quais esses impasses façam sentido, e não apenas constatá-lo.

É certo que há algo de grosseiro em posições que não explicitam suficientemente seus pressupostos e suas perspectivas. Mas seria ingenuidade acreditar que elas não afetam diretamente as questões da poesia, do ponto de vista editorial, de sua inscrição escolar, de seu reconhecimento público como atividade artística etc. Nos países ditos em desenvolvimento, isso é ainda mais sensível e mais rápido. A relação da mídia com a literatura, as políticas públicas relativas à educação, o próprio modo de pensar o assunto nas universidades, tudo isso está permanentemente em jogo. Ou seja, aos impasses reconhecidos pela poesia como parte de sua linguagem se associa uma série de outros pontos problemáticos, relacionados com sua inscrição social e cultural. Cabe também aos estudos de poética ajudar a caracterizá-los.

Em um belo ensaio intitulado “Da soberba da poesia” (Lumme, 2012) você retomou algumas dessas questões. Como se dá este diálogo entre o crítico e o poeta na sua atividade profissional e criativa? A frequência a um mesmo tema nas duas áreas é uma escolha e uma insistência pessoal ou, ao contrário, é a força do problema que se impõe?

MS – É preciso lembrar inicialmente que as duas coisas (a escrita e a reflexão) estão muito frequentemente relacionadas na tradição poética. A coincidência entre o poeta e o crítico não é um mero acidente, mas um traço muito relevante da modernidade. É fato tão corriqueiro que não é preciso dar exemplos. Os poetas não apenas escrevem sobre sua própria prática, na forma de ensaio, correspondência, textos de reflexão,

manifestos, como participam de projetos e de discussões estéticas que têm frequentemente uma extensão política.

É claro que a convivência entre crítico e poeta, no meu caso, também está relacionada com minha atividade profissional de professor de literatura – atividade esta que, por sua vez, decorre do meu interesse e da minha prática poética, que me acompanha desde a adolescência. Minha atividade crítica tem muito a ver com essas circunstâncias.

Mas há outra coisa na sua questão que me parece importante e que vale a pena ser destacada. Evidentemente, mesmo sendo professor de literatura, eu não precisaria necessariamente escrever sobre poesia. Considerando apenas meus trabalhos de formação, eu poderia ter me dedicado a outras áreas, como a tradução literária ou a escrita filosófica. Escrever *sobre poesia* está ligado, portanto, não apenas a um envolvimento preliminar da ordem da conveniência ou do apego: é também uma *decisão*, uma disposição de assumir determinada posição intelectual. Essa tomada de partido inclui a proposta de dar o nome de “poesia” a um conjunto de textos e de questões relevantes. Trata-se de algo aparentemente óbvio, mas que não me parece ser uma posição pacífica, hoje, nem do ponto de vista da crítica literária, nem de outros discursos, culturais ou filosóficos, que se prevalecem de certa abrangência de proposições e de denominações para (digamos) saltar por cima da “poesia” entendida como tradição artística e intelectual.

Várias vezes já ouvi de colegas professores que a poesia tem um espaço pequeno dentro dos estudos universitários. O fato é bem conhecido e, por isso, a observação não me chamaria a atenção se não viesse acompanhada de uma insinuação: de que não merece atenção aquilo que tem um espaço pequeno... Creio que é preciso pensar as coisas não apenas na dimensão que elas parecem ter, mas naquela que efetivamente *têm* (como força de interpretação do passado e do presente) ou que *deveriam ter* (levando-se em consideração seu interesse do ponto de vista público). A situação das atividades artísticas merece atenção constante, apesar da relativa estabilidade de “mercado” que algumas delas chegaram a conquistar.

Mas voltando à sua questão, em parte, como é óbvio, o movimento de aproximação entre a prática profissional e a prática artística advém do fato de que crítico e poeta são a mesma pessoa: aprendem juntos, esquecem juntos, pensam e sentem juntos. Entretanto, estabelecer uma perspectiva de convergência entre as duas coisas é mais do que uma

fatalidade histórica ou pessoal: é também uma decisão. Embora a figura da altura seja um tema mais presente na minha poesia que no meu ensaísmo, esse seria seguramente um exemplo.

A relação existe e é importante para mim. Embora a crítica possa ser exercida de diferentes maneiras, não acredito na divisão higiênica entre aqueles que criam e aqueles que explicam as criações. Aliás, uma das coisas que mais valorizo, seja como autor seja como leitor, é a dimensão do “projeto” implícito da obra. E esse projeto não está dado de imediato: ele supõe um mínimo de trabalho com os textos, a consideração do conjunto dos escritos de determinado autor. No limite, seria sempre desejável (pelo menos do ponto de vista de uma leitura mais detida, investigativa) levar em conta a variedade das atividades de um escritor: sua obra criativa, seus textos ensaísticos, seus textos de intervenção, seus documentos pessoais, sua atuação pública etc. Consideradas internamente, essas atividades apresentam confirmações e disparidades que sempre podem iluminar, e mesmo renovar, o sentido daquilo que descrevem. É o que procuro fazer quando escrevo sobre outros poetas, como aconteceu recentemente com Ana Cristina Cesar e com Haroldo de Campos. Não se trata apenas de um protocolo metodológico, por assim dizer. Trata-se também da constatação de que a significação cultural dos escritores frequentemente extrapola esse tipo de segmentação de seus textos.

Acrescento apenas que, se há uma escrita autoral, num sentido mais amplo, é preciso lembrar também que, para reconstituí-la, não podemos prescindir da figuração que cada texto coloca em jogo. E esse cuidado me faz pensar no outro lado da questão, com o qual concluo minha resposta.

Devo dizer que não me parece conveniente pensar na poesia a reboque do pensamento ensaístico. A poesia é exercício de autodefinição e ao mesmo tempo de autocrítica, uma aventura constante, e por isso subordiná-la ao pensamento, a determinado “projeto”, é correr o risco de torná-la estéril. A relação ensaio e poesia pode ser muito fértil para ambos, mas, a não ser em condições muito excepcionais, sua prática nunca é simétrica. O ensaio é um gênero que pressupõe tradicionalmente outro tipo de coerência interna e outro tipo de relação com a ideia de “projeto intelectual”. A poesia tem que ser mais imediatamente independente ou, pelo menos, mais imediatamente aventureira, talvez mesmo *inconsequente*, no sentido do risco que deve correr para ir até o *fundo* das coisas (de onde não necessariamente consegue voltar, pois, se é que existe fundo, esse é exatamente o lugar onde nos afogamos).

Quem lê meus poemas pode perceber que há uma ênfase grande nos temas advindos da experiência e da memória, das percepções voláteis, dos encontros casuais, das situações contraditórias. Mesmo poemas ditos “metalinguísticos”, aqueles que falam sobre a poesia, têm muito a ver com circunstâncias específicas da vida, com memórias de leituras, com referências à vida literária. Poemas sobre poesia são formas de comentário sobre a experiência do mundo, dentro da qual o “poeta” é um outro nome para o humano, qualquer humano; esses poemas extrapolam, portanto, a mera tarefa de descrição do gesto poético, como tal.

Então, se há uma relação necessária, não vejo um alinhamento imediato e simétrico (abstrato ou estilístico) entre poesia e reflexão. Embora tenham destinos comuns, até certo ponto, não considero que minhas posturas como poeta e como crítico tenham a mesma natureza e a mesma razão de ser. Meu desejo é que, em algum lugar, elas se encontrem, se esclareçam, estejam à altura uma da outra. Mas o pressuposto generalizado de que ambas vivem e se definem por essa simetria, na maior parte dos casos (sempre há exceções, tão raras quanto apaixonantes), me parece limitar bastante o alcance tanto da criação poética quanto da reflexão crítica. Desse ponto de vista, a identificação total entre as duas atividades é tão letal para a poesia quanto para a crítica.

E acrescentaria, para concluir: é apenas porque eu poderia continuar sustentando minhas posições críticas sem minha poesia que acho que vale a pena escrever ensaios; e é apenas porque eu poderia continuar escrevendo poesia sem fazer crítica que acho que vale a pena continuar escrevendo poesia.

Você vem dando continuidade aos seus ensaios sobre a crise do verso (destaque-se o livro *Poesia e crise*, de 2010). Mais recentemente, dedicou-se à noção de prosa, associada à de antipoesia, em suas diversas encarnações, seja na produção brasileira (João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos), seja na francesa (Jean-Marie Gleize, Pierre Alféri). Jean-Marie Gleize, por exemplo, opõe à “poesia pura”, autônoma, mistificada, uma poesia empobrecida (“poésie poor”), humilhada. Como você entende esse rebaixamento? Ele aponta para uma “saída” ou para uma maneira específica de preservação da poesia? De onde vem essa ansiedade para se sair da poesia? Ou ainda: haveria uma saída possível da poesia?

MS – Você tem razão em associar meus trabalhos sobre a “crise” (embora eu questione a expressão “crise do verso”, tradução inadequada de uma ideia de Mallarmé) com o destaque mais recente que venho dando ao problema da “prosa”. São manifestações distintas de uma questão semelhante, embora essa proximidade não deva ser vista como relação de causa e efeito.

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). É o que procuro analisar no livro mencionado em sua pergunta. 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.

Considerada dentro desse contexto, a discussão sobre a “prosa” é um dos modos que a poesia tem de se defrontar com o problema de seus limites e de sua função. É, ao mesmo tempo, uma resposta estética possível à desagregação das convenções métricas e um modo de elaborar questões que têm sentido mais amplo, por exemplo, de ordem histórica. Para muitos autores, ir na direção da prosa é ir na direção do real, recusar a impositação anacrônica, a subjetividade narcísica, as proposições enfáticas mas ineficazes. Tornar a poesia “pobre”, de certo modo, é liberá-la da ilusão de uma falsa riqueza. E, de fato, “empobrecer” a língua, do ponto de vista estético, foi um vetor de renovação da linguagem literária no século XX. O modo mais radical de colocar essa questão é considerar que ir na direção da prosa é sair de uma vez por todas da poesia.

Claro que esses movimentos de *saída* estão baseados em pressupostos que poderíamos discutir. Há muitos casos de escritores que

abandonam a poesia para se dedicar ao romance, por exemplo, graças a uma visão de poesia bem diferente daquela que levam filósofos a adotar a experiência poética como ápice de seu entendimento sobre a escrita. Mas o que me parece oportuno destacar, antes de qualquer coisa, é que a questão da prosa (contraposta ao verso, por exemplo) é uma questão antiquíssima, que reaparece de modo intermitente, com relativo vigor, na condição de uma *questão de poesia*: ou seja, é um tema que tem tratamento particular e sentido constitutivo dentro dessa tradição poética. A emergência moderna do poema em prosa como forma alternativa do poema é bem conhecida; e a insistência com que poetas se preocuparam em discutir a diferença entre prosa e poesia também é muito relevante. Ao contrário de muitos historiadores e teóricos, não creio que a simples oposição entre “poesia pura” e prosificação da poesia esgote o assunto. Não me parece válida a tese de que a noção de “poesia pura” seja uma resposta sintomática de oposição à prosificação ou à dessublimação geral da literatura.

Essas discussões são complicadas. Mas o caso de Jean-Marie Gleize, que você cita, é exemplar do que quero dizer. Trata-se de um poeta e crítico de poesia bastante ativo, que, radicalizando as propostas de Francis Ponge, na França, propõe nomear como “prosa” uma espécie de escrita liberada da dimensão lírica e institucional daquilo que é chamado normalmente de “poesia”. Trata-se, como entendo a situação, de uma *negação da poesia* que coincide com sua reafirmação mais intensa, ou seja, uma autodefinição que é também uma autocrítica. Essa lógica é entendida pelo próprio Gleize dentro de uma tradição de “antipoesia”, uma forma radical de discurso poético que se coloca em relação de oposição a si mesmo. É verdade que Gleize pretende contrastar essa tradição antipoética, essa “prosa”, com uma tradição nomeadamente de “poesia”, fazendo com que um nome pese sobre o outro. É seu jogo terminológico próprio e sua estratégia crítica e criativa. Quanto a mim, prefiro lembrar que as duas situações, “poesia” e “prosa”, “poesia” e “antipoesia” estão frequentemente associadas e que é importante fazer essa constatação, que tem razões históricas e teóricas. Creio que esse aparente paradoxo define de modo mais rigoroso a tradição e a instituição (“poesia”) à qual nos referimos.

Em suma, não vejo “rebaixamento” aí, mas uma nova tentativa de fazer aparecer aquilo que as grandes obras da tradição poética destacam com maior intensidade: sua dimensão crítica. Quando Gleize se refere às “saídas” da poesia (*Sorties* é o nome de um livro de ensaios

que ele publicou em 2009), o que está em questão, como disse, é um tipo de *estratégia*. Ele próprio não parece acreditar que haja uma saída, propriamente dita, algo que seria ao mesmo tempo uma ruptura e uma superação. Tampouco se trata de “preservação”, termo ainda mais complicado nesse contexto. O que está em jogo, para ele, eu diria, é a necessidade de uma “limpeza” da situação institucional da poesia (para glosar a expressão valeryana da “limpeza da situação poética”). Da minha parte, prefiro ver o fenômeno como uma forma de exposição da poesia a seus limites (inclusive institucionais), um modo de intensificar a percepção da radicalidade crítica do gesto poético.

Acaba de ser lançada uma coletânea de ensaios da qual você é coorganizador, intitulada *Margens da democracia*. Qual é a relação entre poesia e democracia, em especial no cenário que se descortina agora no Brasil?

MS – O livro surgiu de dois eventos sobre o tema, o primeiro deles organizado por iniciativa de colegas da Universidade de São Paulo e o segundo por mim, na Universidade de Campinas. A ideia inicial era a de que, mesmo no contexto daquilo que chamamos democracia, convivemos com uma série de forças de exclusão e de contradições internas, inclusive relacionadas com a literatura. Foi, aliás, nesse contexto que propus o ensaio sobre a soberba, mencionado acima, tentando colocar em primeiro plano as respostas que a arte e a poesia têm dado às diferentes tentativas de subordinação, por parte do discurso político e das estruturas de mercado. As forças que organizam o espaço dito “democrático” não dizem respeito apenas às leis, mas aos mecanismos econômicos e culturais de regulação, que são também baseados na violência, na censura e na exclusão.

Modernamente, a poesia assumiu algumas vezes a incômoda condição de um ponto de vista aristocrático (reivindicação comum no século XIX). Mas cabe avaliar por quais razões o fez e com que finalidade. A função crítica entranhada em muitos desses projetos considerados “elitistas” foi sistematicamente desconsiderada, ao longo do século XX, pela aparente necessidade de distribuir os autores, e mesmo suas obras, dentro de compartimentos estéticos, pensados prioritariamente como espaços políticos, porém anacronicamente interpretados, fora do jogo de forças característico de sua época. Um poeta como Mallarmé, tido como

exemplo máximo do elitismo e do esteticismo, é antes de tudo um artista preocupado com a liberdade do criador (qualquer um pode ser artista, segundo ele, desde que saiba afinar seu instrumento) e com a tarefa por assim dizer civilizadora da poesia (de pensar as condições daquilo que hoje talvez chamássemos “comunidade”). Embora as diferenças sejam importantes, não há um antagonismo decisivo entre esses poetas e outros que, no século XX, cultivaram uma visão politicamente mais próxima da nossa.

Então, a relação entre poesia e democracia depende tanto de um raciocínio de ordem histórica quanto de um raciocínio a respeito daquilo que entendemos como democracia. Não há nenhuma relação necessária entre uma prática artística e uma ideia política. O que seria mais interessante pensar, do ponto de vista da poética, é como a poesia entende a questão da “semelhança”, da “igualdade”, da “representação”, que são algumas das bases da noção de democracia. Sem pretender formular uma tese geral sobre temas tão amplos e complexos, posso dizer que minha impressão (digamos, uma hipótese inicial) é a de que a poesia subverte a ilusão de semelhança, procurando um lugar em que a *dessemelhança* (essa que talvez seja a única que nos aproxima) não seja um entrave, antes um imperativo, uma razão de ser, para a convivência. Em suma, a poesia estaria na perspectiva aporética, sempre por ser reiterada, de uma “democracia por vir”, para citar a expressão de Jacques Derrida.

Creio que boa parte dos brasileiros, hoje (tendo acabado de passar pela experiência traumática de um golpe jurídico-parlamentar, que afastou uma presidente eleita e colocou no poder os representantes da plutocracia conservadora), está mais do que nunca sensível ao fato de que as instituições por si sós não asseguram as virtudes da democracia; de que não há uma relação garantida entre democracia e as palavras de ordem por justiça e honestidade; de que não há separação muito nítida entre o sistema político e outros fluxos paralelos de poder (meios de comunicação, interesses econômicos, heranças culturais); de que democracia não é apenas uma estrutura, mas são determinados “ritmos” sociais que é preciso sempre avaliar antes de dar “um passo à frente”.

Não creio que isso se justifique apenas (embora conte bastante, é claro) pelo fato de tratar-se de uma democracia imperfeita e periférica. A democracia não está nunca em estado acabado: é preciso cercá-la de cuidados, denunciar incessantemente suas falsas ilusões, ao mesmo tempo que construímos sua possibilidade. Tarefa de autodefinição e de autocrítica, portanto.

Como você vê, como crítico, poeta e também editor (o autor fez parte do conselho editorial da importante revista *Inimigo rumor*, bem como atua, junto com outros colegas, na organização da coleção de antologias e ensaios *Ciranda de poesia*, uma das mais fecundas da cena brasileira, dedicada à poesia do presente) o momento da poesia no Brasil? Como avalia a convergência de tempos (os mestres do passado ainda em atuação; a geração dos anos 1980 e 90 que hoje alcançou a maturidade; os jovens autores e as novas tendências que se lançaram nos últimos anos) que dá forma à cena poética no país?

MS – Pensando em quem não conhece de perto a poesia brasileira, sua pergunta me levaria inicialmente a citar alguns nomes.

Da geração que participou dos últimos movimentos fortes da vanguarda no Brasil (ou que pelo menos conviveu com eles), seria interessante mencionar poetas como Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva, Orides Fontela, Hilda Hilst, Manoel de Barros, Adélia Prado. A maioria deles nos deixou recentemente, já no século XXI. Mas alguns ainda estão presentes na vida pública brasileira, como, por exemplo, Augusto de Campos, que recebeu, em 2015, o prêmio Pablo Neruda de poesia.

Sobre a geração seguinte (a dos anos 1970 e 1980), autores que teriam hoje 65, 70 anos, há uma particularidade um pouco triste, uma vez que vários deles morreram prematuramente: é o caso de Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, Cacaso. Alguns, como Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, têm hoje suas obras publicadas com surpreendente sucesso comercial. Outros, da mesma geração, como Francisco Alvim, Armando Freitas Filho e Leonardo Fróes, continuam publicando e ganhando prêmios.

Mais próximos da minha geração, mas ainda um pouco mais velhos, Paulo Henriques Britto, Régis Bonvicino, Glauco Mattoso, Carlito Azevedo também são poetas reconhecidos na cena literária. Por ter ficado fora do Brasil alguns anos, até meados dos anos 1990, acabei publicando meu primeiro livro de poemas apenas em 1999, no contexto da minha colaboração com a revista *Inimigo Rumor*. Por essa razão, acabei tendo uma relação mais próxima com poetas mais jovens, identificados com questões um pouco diferentes.

Para mim e para um número considerável de autores que circularam pelas páginas de *Inimigo Rumor*, essa revista (que teve 20

números, entre 1997 e 2010) funcionou como uma fonte muito rica de informação, um espaço de nucleação poética. Mantida principalmente por Carlito Azevedo, a revista tinha um grupo de participantes bastante ativos, que não apenas publicavam seus textos, como estavam também atentos à poesia estrangeira contemporânea e faziam circular nas páginas da revista traduções de diferentes línguas. Foi um momento em que tivemos contato com a poesia argentina, francesa, americana, espanhola, alemã, entre outras. Mas também, o que é interessante lembrar, com a poesia portuguesa. Muitos poetas portugueses das últimas décadas se fizeram mais conhecidos no Brasil nesse momento. Alguns, como Adília Lopes, têm hoje papel importante na criação de jovens poetas brasileiros. A revista, aliás, tornou-se binacional (Portugal e Brasil) do número 11 ao número 15, tendo como editores, em Portugal, Osvaldo Manuel Silvestre, André Fernandes Jorge e Américo António Lindeza Diogo (depois, Pedro Serra).

No Brasil, a visão preponderante em termos de poesia contemporânea pode ser ilustrada e resumida com uma proposição de Haroldo de Campos, em artigo de 1984: “Ao projeto totalizador da vanguarda que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis”. Creio que a revista *Inimigo Rumor* foi um caso muito revelador de publicação que buscou uma coerência fina com esse diagnóstico, tomando-o como base de seu projeto, ou melhor, daquilo que, por muitos anos, foi uma ausência deliberada de projeto explícito, ou melhor, de “editorial”. Isso constituiu sua força, mas também, na minha opinião, seus limites.

Tenho me interessado de perto por esse aspecto da discussão sobre poesia no Brasil, uma vez que considero problemática a noção de *pluralização* (pluralidade, multiplicidade, diversidade), entendida como tese crítica sobre o presente. Ao mesmo tempo que permite de fato uma abertura, ajudando a legitimar a desrepressão de propostas que não encontravam espaço na discussão muito polarizada da época das vanguardas, ela não favorece a nomeação das tendências e das tensões contemporâneas, a compreensão de seus pressupostos e de seus desdobramentos.

Isso que interpreto como uma espécie de desmobilização crítica tem como consequência imediata a carência de proposições fortes sobre a história da poesia do último meio século, que sustentem o debate e ajudem a nomear seus desafios. O que observo é que, se não há movimentos organizados, há de fato vários “nichos” de influência na poesia brasileira,

que se expressam seja institucionalmente (determinados espaços culturais, prêmios literários), seja em torno de revistas de poesia (tendência que se intensificou justamente à medida que se consolidou a tese da pluralização, exponenciando-se hoje graças às facilidades do meio digital).

De modo geral, o que se pode dizer sobre os poetas da minha geração, ou mais novos, é que, em sua maioria, estão tentando ler os poetas do passado sem ter que prestar contas com os filtros teóricos e ideológicos em voga até recentemente. Isso fica bem claro na condenação que Iumna Simon faz da “retradicionalização frívola” na poesia brasileira contemporânea. O que se nomeia, pela via da moralidade do “frívolo”, é exatamente um tipo de reapropriação da tradição que não se vale da ênfase na “nacionalidade”, da crítica à “modernização”, do realismo social, valores históricos do Modernismo brasileiro retomados por essa crítica. Nomear o *fracasso*, acusando-o de futilidade, é um modo de confirmar indiretamente aquilo que vem sendo assumido como *perspectiva* pela poesia brasileira: após o esgotamento, não apenas das vanguardas, como se costuma dizer, mas igualmente dos temas que sustentavam o debate da época das vanguardas, como fazer sentido historicamente sem ter que se alinhar a tais valores?

A partir do seu próprio trabalho como tradutor de poesia – e a partir do estudo continuado que faz sobre outros poetas-tradutores da tradição brasileira (Haroldo de Campos, por exemplo, sobre quem você lançou um livro, recentemente) – de que maneira você pensa hoje a relação entre escrita poética e tradução? De que maneira a cena poética brasileira, tão rica em tradutores, se alimentou e alimenta desse diálogo?

MS – No ensaio de 1984, que mencionei há pouco, Haroldo de Campos insistia em que a tradução é um “dispositivo crítico” – que, aliás, curiosamente, ele não parecia encontrar na própria poesia dos novos tempos “pós-utópicos”. Segundo ele, a tradução “permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença”. A afirmação expressa, em primeiro plano, uma perspectiva ou um projeto pessoal sobre o assunto. Por isso, não tenho certeza de que podemos interpretá-la como um diagnóstico da situação contemporânea da tradução.

Encontrar seu próprio dispositivo crítico é o desejo, como acabo de dizer, de cada geração. Nada tem um sentido pré-definido. Tampouco a tradução. A propósito dela, seria necessário averiguar os novos modos de coexistência com a tradição de poesia, as novas formas de veiculação, outros alcances, mas também outras dificuldades. Já mencionei a experiência com a *Inimigo Rumor*, que também foi uma experiência de tradução, num sentido lato, relacionado com a capacidade de se colocar *em relação* com outras tradições de poesia. A esta experiência de revista, se sucederam várias outras, ainda em curso, como a da *Modo de Usar & Co.*, mantida pelos poetas Ricardo Domeneck, Marília Garcia e Angélica Freitas, publicação que dá ênfase bastante grande à tradução de poesia.

O que percebo, no presente, é uma *desdramatização* do ato da tradução. Quero dizer com isso que há uma tentativa de superação tanto do secular sentimento de *culpa* da tradução (encarada como “traição”), quanto de certo rebuscamento artesanal que caracterizou essa atividade, num passado mais recente. Traduz-se em maior quantidade e de modo mais imediato do que antes. Isso tem a ver, é claro, com a expansão do próprio sistema editorial e do sistema universitário, com a possibilidade de divulgação quase simultânea desses trabalhos (em blogs e revistas eletrônicas, por exemplo). Mas tem a ver também com a maneira como é feita e encarada a atividade de tradução. Um tradutor mais velho, como Augusto de Campos, por exemplo, sempre se colocou contra o que ele chamava de “traduções-ônibus”, traduções que privilegiariam a quantidade e não a qualidade. A impressão que tenho é que a questão da *qualidade* foi deslocada e não tem uma definição tão pontual como tinha na teoria da poesia dos poetas concretos.

É uma questão a ser pensada, sobre a qual não teria ainda proposições muito definidas, mas que empenha sobretudo a antiga relação entre a ênfase artesanal e reapropriação crítica das obras.

É preciso lembrar, a esse propósito, que, no Brasil, a tradução se tornou um assunto muito sério, relacionado aos próprios desafios da poesia. E sua pergunta não deixa de ser a expressão dessa importância. No último meio século, muitos bons poetas também se notabilizaram como bons tradutores. Isso vale ainda hoje, naturalmente. Muitos dos nomes que mencionei nessa entrevista são também tradutores de poesia. É provável que a concepção do papel público do poeta passe hoje, mais decisivamente do que no passado, pela necessidade de participar dos trânsitos culturais, não apenas da tradição da língua portuguesa, mas

igualmente de outras tradições de poesia. É provável, igualmente, que esteja mais claro hoje em dia que não basta ao poeta ser ele próprio *leitor* dessas tradições: é preciso também facultar a um público mais amplo, aos demais leitores, a experiência em questão. Só assim a poesia que é produzida em língua portuguesa pode ser apreciada em todas as suas dimensões, com seus diálogos e com seus bloqueios. Daí o caráter constitutivo da tradução (à qual poderíamos acrescentar a edição, o ensino, a crítica) como vetor da atuação poética.

Quanto a mim, já participei de algumas experiências limites de tradução, desde a tradução às cegas, por assim dizer, de uma língua que conheço pouco como o alemão (auxiliado pelo próprio autor, Jan Wagner, e por uma intérprete), até a autotradução de um livro de poemas para o francês, em parceria com Raymond Bozier (*Le rapt du silence*, 2007). Cheguei a publicar pequenas experiências de tradução do inglês e do italiano, mas dediquei-me, de maneira mais sistemática, a traduzir poetas franceses. Publiquei livros traduzidos de Tristan Corbière, Jacques Roubaud e Michel Deguy, além de textos esparsos de Apollinaire, Nathalie Quintane, Philippe Beck, Jude Stéfán, Pierre Alféri, Samuel Beckett. A ênfase no campo poético francês explica-se, claro, pelas circunstâncias da vida, mas também pelo reconhecimento pessoal de um diálogo privilegiado. Ao lado do estudo e do ensino cotidianos da poesia brasileira, as traduções que venho fazendo de Michel Deguy, os estudos que venho publicando sobre Baudelaire, Mallarmé ou a tradição objetivista francesa, penso, correspondem a uma das modalidades da minha atuação poética.

Você é professor universitário há muitos anos e tem se dedicado quase que exclusivamente ao ensino da poesia. Como você concebe essa tarefa pedagógica? Para você, por que a poesia deve ser ensinada em sala de aula? Num outro sentido: a poesia pode ser ensinada, de qualquer maneira?

MS – Qualquer coisa pode ser ensinada, quer seja numa sala de aula, quer seja numa oficina; quer seja pela via de um método complexo, quer seja pelo simples ato de compartilhamento. A poesia tem uma história; se baseia ou se relaciona com determinadas convenções; utiliza determinadas técnicas; se expressa por meio de obras; mantém relação com o saber. E essa história,

essas convenções e técnicas, a lógica dessas obras, esse modo de pensar são objetiváveis como no caso de qualquer outro artefato.

Estou me referindo aqui ao conhecimento da poesia. Claro que o ensino da *produção* de poesia, entendida como *creative writing*, por exemplo, é uma atividade com outros pressupostos e outras dificuldades, porém perfeitamente legítima, assim como me parece legítimo estudar música ou estudar pintura.

Eu acrescentaria que não só a poesia *pode* ser ensinada, como de certo modo *precisa* ser ensinada. Algumas coisas precisam ser ensinadas, mais do que outras, não necessariamente porque são mais etéreas, mais inacessíveis, mas porque ao mérito que eventualmente lhe atribuímos não corresponde necessariamente uma predisposição generalizada. Não é só a poesia, mas também a literatura e a *leitura*, de modo geral, que levantam questões desse tipo. E não é escamoteando as dificuldades de base que vamos conseguir encontrar respostas. A poesia precisa ser continuamente estimulada e só a fluência advinda da familiaridade pode torná-la apetecível, pode tornar visíveis as riquezas de sua relação com a vida. A compreensão dos gestos críticos e autocríticos da poesia não são de modo algum evidentes, mesmo para leitores que têm a poesia em seu horizonte de formação.

Sou professor há mais de 20 anos e já ofereci disciplinas sobre diferentes objetos. Mas é verdade que, recentemente, tenho proposto de modo mais deliberado assuntos relacionados à poesia (o que inclui a prática da tradução de poesia). As disciplinas que ofereço alternam entre dois objetivos principais, dependendo do nível do ensino e das questões colocadas. Por um lado, creio que é preciso dar importância à composição de repertório (razão pela qual ofereço cursos não apenas de poesia brasileira, mas também, na medida da minha capacidade, de outras tradições) e ao domínio dos instrumentos que permitem uma leitura mais rica desses textos. Por outro lado, para que essa leitura não seja repetição acrítica de modelos anteriores, é preciso também colocar em jogo as interpretações que deram sentido a essas obras e a essas tradições, de modo a relançar nossa relação com a poesia, e desta com sua própria historicidade.

Como disse anteriormente, o ensino (assim como o ensaio, como a tradução) não deixa de ser um dos lugares, ainda que indireto, da atuação poética. Se isso acontece é porque, analisando o modo como a poesia de outras épocas responde à sua historicidade, podemos entender melhor a nossa própria relação com o presente, com os problemas que

precisamos resolver agora. Há algo aí que renova nossas razões de vínculo com o passado, e essa renovação nunca é apenas uma repetição. Os dados estão sempre sendo relançados e é preciso, portanto, certo esforço para se colocar à *altura* (no sentido a que me referi anteriormente) dos acontecimentos. O que acontece, hoje, só tem sentido como tal na medida em que nos concerne e nos define, na medida em que nos coloca em jogo e exige de nós uma perspectiva sobre a vida em comum.