

Conversa – “Experimento e Experiência”: uma entrevista com o professor, poeta e crítico Eduardo Sterzi

Cristiano de Sales¹

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) | Curitiba | PR | BR

cristianosales@utfpr.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3719-6663>

Paulo Benites²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) | Curitiba | PR | BR

benitespaulo7@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

Eduardo Sterzi é um dos principais críticos de poesia e cultura brasileira de sua geração, a dos nascidos nos anos de 1970. É professor na Unicamp e pesquisador arguto que já contribuiu de maneira contundente com os estudos da poesia medieval ao estudar Dante Alighieri, bem como se tornou referência incontornável para os estudos do modernismo brasileiro com escritos sobre Drummond, Murilo Mendes, Antropofagia, entre tantos outros temas e autores. Escreveu também livros de poesia e tem se dedicado a trabalhos curatoriais de artes visuais. O título dessa conversa/entrevista que fizemos com ele retoma o título do ensaio de abertura que Eduardo Sterzi escreveu para o livro *Saudades do mundo* (2022). Se no ensaio há uma leitura de Oswald de Andrade como escritor experimental, na conversa que travamos com ele, também temos a sensação de que as ideias levantadas, as hipóteses aventadas, apontam para uma força experimental da experiência crítica e poética de leitura da nossa tradição literária e também de nossa história cultural dos séculos XX e XXI. O leitor dessa conversa terá a oportunidade de entrar em contato com algumas das inquietações do professor, poeta e crítico Eduardo Sterzi em seu vasto trabalho de experimentação crítica.

Cristiano de Sales e Paulo Benites: *O caldo da cena poética brasileira está, sem dúvida, engrossado em diferentes formas, forças, temas e corpos. Alguns nomes ligados à universidade, e também fora dela, bem como algumas editoras, vêm contribuindo na emersão dessas diferenças, seja na aparição e circulação de poemas, seja por meio da articulação crítica de leituras propositivas. Você publicou recentemente um importante livro³ que aborda (elabora) algumas ressonâncias da Antropofagia oswaldiana em nossa literatura de modo a (re)colocar o gesto antropofágico numa visada ética contemporânea de escuta, conforme vem fazendo também Alexandre Nodari. Parte dessa proposição nos leva a reler, por*

¹ Professor de literatura na UTFPR, crítico e poeta.

² Doutor em Estudos Literários (UFMS). Professor do curso de Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Pesquisador dos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UTFPR) e de Letras (UFPR).

³ STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.



exemplo, escritos de Guimarães Rosa à luz das falas índias que nos permitiriam voltar aos livros e pensar, entre outras coisas, o genocídio indígena pouco explorado até então não apenas em Rosa mas também em Macunaíma, de Mário de Andrade. Entendemos isso como uma sondagem teórica de muito interesse para os estudos literários atuais. Porém, no que toca o caldo referido acima, da cena poética atual, você enxerga ressonâncias da “máquina de guerra” antropofágica? Como e onde ela está operando?

Eduardo Sterzi: Agradeço o interesse por meus estudos e minhas reflexões sobre os temas trabalhados neste dossiê – e agradeço também pelo que vocês dizem de positivo sobre o meu livro mais recente, *Saudades do mundo*. As respostas às questões que vocês colocam, porém, necessariamente ultrapassam o horizonte desse livro e envolvem minhas outras pesquisas, especialmente aquela que, se não ocorrer nenhum imprevisto, deve resultar num par de livros que serão publicados ainda neste ano de 2025, ambos dedicados ao exame da poesia contemporânea brasileira – um deverá se chamar *A poesia que resta* e o outro *A poesia que vem*. O que ficou claro, enquanto eu preparava esses dois volumes, sobretudo em comparação com os estudos de *Saudades do mundo* (mas também em comparação com outros tantos textos meus sobre o modernismo em sentido mais estrito e em sentido mais lato, que venho publicando esparsamente ao longo dos anos e que formam, em alguma medida, um conjunto com *Saudades do mundo* e com meu livro anterior, *A prova dos nove*), é que, ao mesmo tempo que há evidentes ressonâncias dos pressupostos e das práticas da Antropofagia oswaldiana – mas também boppiana, tarsiliana, marioandradiana, rosiana etc. – em poéticas da nossa época (não necessariamente poéticas restritas à poesia em sentido mais delimitado: estou sempre atento à prosa e às outras artes), as descontinuidades talvez sejam, hoje, mais pronunciadas. Em suma, se, por um lado, podemos falar em *atualidade da Antropofagia* (e eu mesmo já falei nesses termos algumas vezes), por outro lado temos de falar também de sua *inaturalidade*.

Por mais que eu, em boa companhia, julgue que as formulações e contribuições da Antropofagia continuam válidas e valiosas diante de tantos problemas de nossa época, não só problemas literários e culturais, mas também sociais, ambientais, políticos, econômicos etc., até porque a Antropofagia nunca foi restritamente literária ou artística, e sim uma espécie de movimento total, que queria abranger cada diferente instância da vida, constato que, para muitos escritores, artistas e estudiosos das letras, das artes e das culturas em sentido mais amplo, essas proposições parecem, ultimamente, dispensáveis e mesmo despidiendas. Considero sintomático do incômodo crescente gerado pelas propostas antropofágicas que estudos recentes sobre Oswald de Andrade e sobre a Antropofagia, incluído, claro, o meu, tenham tido pouca ou nenhuma repercussão no que restou de imprensa literária, por mais que tenham sido bem acolhidos entre outros pesquisadores (com direito, por exemplo, a resenhas em periódicos científicos). E mais sintomático ainda é que, diante da entrada da produção de Oswald em domínio público em 2025, nenhuma editora tenha se interessado em fazer uma nova edição de suas obras completas (e Oswald, a meu ver, precisa ser lido *in totum* para que a grandiosidade e a originalidade de sua obra sejam plenamente percebidas e compreendidas), e que mesmo a editora que vinha trabalhando até agora com sua obra, a Companhia das Letras (depois do fim do contrato com a Globo, que levava adiante o trabalho pioneiro da Civilização Brasileira), tenha deixado incompleta a publicação de suas obras. (E vale lembrar que esse não é apenas um dado episódico: a liberação dos seus direitos autorais poderia ser vista como a culminância e resolução de uma questão decisiva interna à própria prática literária e filosófica de Oswald; basta lembrar que uma das fórmulas fundamentais da Antropofagia

é aquela da posse contra a propriedade, ou ainda que, no lugar do copyright de *Serafim Ponte Grande*, o escritor fez inscrever: “*Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas*”). Houve, é certo, a publicação da edição crítica de alguns dos principais textos de Oswald na consagrada coleção Archivos – mas vale lembrar que essa edição só chegou ao público uns 30 anos depois do começo do projeto, num atraso que é ele mesmo também sintomático, e que ao chegar esteja já marcada pela inatualidade a que me refiro (daí também sua pouca repercussão – quando deveria ter sido saudada como um momento fundamental da cultura brasileira moderna e contemporânea, um presente não só para estudiosos, que finalmente têm à sua disposição textos oswaldianos em suas melhores lições, mas também para os leitores em geral e sobretudo para os leitores-escritores, para os leitores-artistas, pelo que uma edição como essa permite de vislumbre da oficina do autor). Paralelamente, acumulam-se exemplos de incompreensão, diria, programática dos trabalhos dos modernistas em geral e das propostas antropofágicas em particular – uma incompreensão que teve seu auge midiático na comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna, com a publicação de alguns livros que, a pretexto de abordar criticamente o evento e o movimento, não tiveram pudor de falsificar a história, por exemplo ao propor versões parcialíssimas e, no geral, incorretas do percurso de sua consagração, ligando-a de forma quase exclusiva ao auge homicida da ditadura pós-1964, com a celebração do cinquentenário do evento em 1972, desconsiderando, portanto, de uma só vez, um processo cumulativo que se inicia poucos anos depois da Semana e, na outra ponta, o embate em torno das comemorações em 1972, em que as versões oficiais dessa história eram só parte de um enredo bem mais complexo (lembre-se, por exemplo, a menção à Semana em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão).

Num panorama cultural supostamente muito crítico e muito politizado, mas que, a um olhar mais atento, logo se revela quase completamente dominado pelo mercado e pela conversão crescente de pautas políticas, algumas delas mais do que urgentes, em mercadorias (e, como mercadorias, submetidas às dinâmicas comerciais básicas, a começar pela concorrência e, como corolário perverso bem conhecido no choque entre discurso e prática no capitalismo, pelas tentativas de eliminação da mesma), é compreensível que o novo busque se afirmar por meio da desvalorização e mesmo do apagamento daquilo que um dia foi novo, ainda mais daquele novo já antigo, isto é, historicizado⁴, que também se valeu de táticas agressivas, à sua época, para se afirmar. De fato, mais eficaz do que apenas jogar o bebê fora junto com a água da banheira é antes afogar o bebê nessa água proverbial e, de quebra, culpá-lo pela sujeira. É uma espécie de vingança histórica que, embora por vezes eficaz do ponto de vista artístico e mercadológico, não pode ser simplesmente referendada pela crítica, como se não devesse ela mesma ser passível de análise e interpretação. É bastante fácil, hoje, apontar as insuficiências do modernismo e da Antropofagia, acusar tais movimentos pelo que eles não conseguiram realizar, pelas suas promessas que se revelariam depois algo vácuas (como é regra

⁴ E também, por certo, mitificado; o que, ressaltado, não necessariamente é mau: o mito é também uma forma legítima de existência dos fenômenos culturais, ao contrário do que quis fazer uma certa crítica, a meu ver muito ligeira, das mitologias contemporâneas. O mito é o nada que é tudo, como diz o poema de Pessoa sobre Ulisses – a não ser naqueles raros momentos em que, realmente, é o nada que é nada, ou que nunca deveria ter sido mais do que nada; veja-se o caso do ex-presidente corrupto, terrorista, genocida e golpista que se proclama mito para a multidão de idiotas ainda mais nada do que ele.

no utopismo vanguardista, mas também sempre que há linguagem)⁵, pela cumplicidade de alguns de seus nomes com tendências políticas criminosas (cumplicidade, porém, não verificável nos seus principais autores, ao contrário do que, por exemplo, quer fazer crer um jornalista como Ruy Castro numa série de artigos enviesados que vem publicando ao longo dos últimos anos e que lhe garantiram um protagonismo bastante questionável durante os festejos, transformados em antifestejos, do centenário da Semana). No entanto, para além de ser necessário discernir o que cada modernista realizou e dar o devido peso à oposição gritante entre alguns deles logo depois do momento de convergência de 1922 (e 1928, com a Antropofagia, é um marco dessa cisão, dessa luta interna às tendências modernizantes, a tal ponto que o próprio Oswald o via como uma ruptura com relação ao modernismo que tinha por meta, porém, salvar o que houvera de revolucionário nele), é preciso lembrar também, até porque isso tem sido muito esquecido, que o modernismo, nos seus momentos mais valiosos como atuação não restrita à esfera das artes, mas alcançando os estudos sociais e a práxis política, representou um momento importante de afirmação da humanidade de parcelas do povo brasileiro que até então pouco eram vistas como tais, ou, dito de outro modo, a meu ver preferível, que o que chamamos de povo brasileiro é, na verdade, uma pluralidade de povos. Nem bem trinta anos tinham se passado desde o fim da escravidão quando o movimento modernista apareceu reivindicando não só o valor, mas a centralidade da contribuição cultural afrobrasileira na constituição da cultura nacional. A própria existência dos povos autóctones era negada por setores da sociedade brasileira quando os modernistas reivindicaram não só a figura dos indígenas, mas também seu pensamento e seus modos de vida como determinantes não só para a reinvenção de uma ideia de nacionalidade (isso já via, ainda que de modo mais ou menos problemático, em alguns românticos), e sim para a própria sobrevivência da humanidade. (Nada mais atual, diga-se de passagem. Releia-se a crônica “Virar índio” de Oswald.) Por outro lado, e este movimento me parece tão decisivo quanto aquele de afirmação da humanidade de todos os povos que, por força da violência da “descoberta” e da escravidão, coexistem no povo brasileiro, o modernismo também foi determinante – e este é um momento em que o modernismo brasileiro se conecta com os aspectos mais extremos dos modernismos internacionais – para que se reconhecesse que a Humanidade (agora com H maiúsculo: a Humanidade pomposa e sempre algo ridícula do “humanismo” ocidental em suas inúmeras versões) não é um clube a que devemos fazer tanta questão de pertencer.⁶ Há uma dimensão *inumana* da arte e da cultura – uma dimensão que não é só “positiva” ou “negativa”, mas dialética – que, embora subjacente às práticas artísticas desde sempre, só parece se revelar de todo, ou pelo menos de modo programático, a partir dos modernismos. A poesia, quanto a isso, é exemplar: a voz que ouvimos nela nunca é apenas humana, mas apresenta o humano vazando para outras esferas ou impregnando-se delas: a esfera dos

⁵ O vazio é a própria substância da linguagem e dos signos em geral, se bem entendi o que me parece ser uma das principais lições da poesia – exploração radical das potencialidades e singularidades da linguagem – como instância originária de todas as artes.

⁶ Vale lembrar que os próprios modernistas, em seus inícios, indicavam a Grande Guerra, com a destruição inédita que promoveu ao incorporar dimensões técnicas e científicas novas às atividades bélicas, como um dos fatores originários do movimento – e aqui não estou me referindo à componente futurista do modernismo, na qual a própria guerra tinha um valor positivo, mas à sua componente crítica e, portanto, antibélica, presente em tantos momentos do primeiro modernismo (exemplo mais óbvio, *Há uma gota de sangue em cada poema*, o primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, publicado sob pseudônimo).

animais, a dos vegetais, a dos minerais, a das máquinas, a dos instrumentos musicais, a das forças da natureza, a das próprias catástrofes históricas etc. E, para além (ou aquém) disso, a voz que encontramos nos melhores poemas, inclusive naqueles mais líricos, nunca é uma voz estritamente individual, mesmo quando o poeta diz *eu* e esse *eu*, em suas palavras, parece se confundir com sua própria subjetividade empírica. É sempre um sujeito plural que fala no poema (e esse plural pode ser estranhamente negativo: ou mais que um, ou menos que um), um sujeito necessariamente impessoal por trás de sua *persona*, um sujeito radicalmente inumano na medida em que a própria linguagem, por sua potência contrafactual, nos permite experimentar outras possibilidades de vida ainda que em hipótese. Tudo isso a Antropofagia, à sua maneira, deu a ver, como busquei indicar já em *A prova dos nove*, meu livrinho de 2008, ao depreender dela algo como uma teoria da poesia moderna e contemporânea.

Resumindo esta longa resposta, a “máquina de guerra” que é a Antropofagia tem muito ainda a dizer, não só sobre o passado, mas sobre o presente – minha dúvida é se a maioria dos agentes da cultura ainda está disposta a escutá-la. Caso não esteja, é uma pena, porque, como sabe qualquer observador mais atento da cultura brasileira não só literária, mas também musical, plástica, teatral, cinematográfica das últimas seis ou sete décadas, é inviável querer compreender algumas das tendências artísticas mais relevantes desse intervalo – a poesia concreta, a tropicália, o cinema underground, a poesia marginal, boa parte do rock brasileiro dos anos 80, a literatura periférica dos anos 2000 etc. – sem que se compreenda, antes, o que estava em questão no modernismo e em especial na Antropofagia, que não por acaso foram invocados explicitamente por figuras de proa desses movimentos mais recentes. Seria importante ouvirmos de novo o que esses personagens tinham (e alguns, vivos e ativos, ainda têm) a dizer sobre a Antropofagia, antes de descartá-la. No entanto, talvez todos esses momentos que enumerei não exaustivamente também estejam sendo descartados, e isso à medida que a própria história como dimensão fundamental de compreensão dos fatos vai se dissolvendo na presentificação total que é a temporalidade característica do mercado e das práticas artísticas e políticas a ele associadas. E aqui vale fazer um apontamento: como crítico e como professor, sempre busquei dar o devido valor ao diagnóstico nietzschiano do risco que o excesso de história representava para a vida em geral e para a vida das artes em especial; no entanto, como sabe qualquer leitor da *Segunda consideração extemporânea*, era na verdade um outro conceito de história que emergia desse diagnóstico, um conceito que incorporasse a dimensão vital no que ela tem de contra-histórica (é este o Nietzsche subjacente ao ensaio benjaminiano sobre “O caráter destrutivo”, mas também, em alguma medida, às teses “Sobre o conceito de história”), e não um simples solapamento da compreensão histórica dos fatos e do próprio presente, como estamos vendo agora, tanto à direita quanto, lamentavelmente, à esquerda. A despeito desse diagnóstico que, admito, pode soar um pouco apocalíptico (como é, acredito, meio previsível em alguém que se aproxima de uma certa idade e não mais reconhece ao redor de si grande parte do mundo em que se formou), vejo, porém, em algumas das principais obras poéticas do presente, um aproveitamento muito evidente, ainda que nem sempre explícito (o que, aliás, pode ser uma vantagem do ponto de vista artístico), do que havia de mais revolucionário na Antropofagia e nos seus desdobramentos pertinentes ou impertinentes, mas na maioria das vezes produtivos, nos movimentos posteriores que a invocaram de modo mais manifesto. Dou apenas um exemplo, como convite à leitura para quem ainda não leu: a obra assombrosa do poeta-pensador Marcelo Ariel; no incessante teatro de nomes e vozes a que assistimos ao longo de seus poemas e textos em prosa, está talvez o

maior exemplo contemporâneo daquela máxima capital do *Manifesto antropófago* que diz: “Só me interessa o que não é meu”. Como poucas outras, a poesia de Ariel nos incita a repensarmos o que é o sujeito, não só na poesia, mas na vida e na sociedade; quais seus limites e seus extravasamentos; de quantos povos pode se constituir não só um povo, mas um sujeito; o que é um povo; onde o limite (se há) entre razão e inconsciente, poesia e sonho, política e existência, filosofia e literatura. Sobretudo, Ariel confia na desestabilização de significados e significantes como operação fundamental para que o pensamento chegue aonde ainda não chegou.

C. S. e P. B.: *Pensando no título do seu livro, que mundo é esse cuja ausência nos faz falta? A poesia pode rearticulá-lo em devir?*

E. S.: A fórmula saudades do mundo, como explico em certa passagem do meu livro, provém do poema O Guesa de Joaquim de Sousaândrade, mais exatamente daqueles versos que dizem: “— Eu nasci no deserto, / Sob o sol do equador: / As saudades do mundo, / Do mundo... / Diabos levem tal dor!”. E em seguida acrescento: “A expressão ‘saudades do mundo’ pode ser lida de dois modos, e um não anula o outro: inicialmente, trata-se de alusão ao ‘mundo’ de que se origina o Guesa, aludido nos primeiros dois versos da estrofe (o deserto equatorial); mas também podemos ler ‘mundo’ em sentido abrangente, sem que o sentido mais restrito se cancele, donde as ‘saudades do mundo’ passam a ser o motor mesmo do herói em suas viagens; o objeto de sua busca — de sua quête — é nada menos que o próprio mundo, percebido a partir de determinado momento como perdido (e daí as ‘saudades’). Sai em busca daquilo — o mundo — de que ele mesmo é resto”. Vale lembrar, aqui, que o Guesa, essa magistral invenção de Sousaândrade, é uma espécie de figura prototípica não só da modernidade, mas talvez sobretudo da contemporaneidade, do nosso tempo: um indígena que, embora originalmente muísca, incorpora características dos mais variados povos nativos das Américas, num périplo incessante e ziguezagueante pelo mundo, com um momento de culminação da sua trajetória naquele que é o centro infernal da modernidade, Wall Street, a rua da bolsa de valores de Nova York que, como lembra o próprio poeta, tira seu nome do muro construído pelos invasores europeus para afastar os indígenas, habitantes originais da terra (o próprio nome da ilha de Manhattan vem dos indígenas Lenape). Ora, não há história mais atual, sobretudo depois da segunda posse de Donald Trump e de suas declarações e ações criminosas contra os “imigrantes”, especialmente latino-americanos, na sua maioria descendentes de indígenas (não por acaso, alguns nativos dos Estados Unidos, justamente por sua “cara de índio” — para lembrar o título de uma obra importantíssima do artista contemporâneo Paulo Nazareth que aproximei do Guesa em Saudades do mundo —, estão sendo presos pela polícia anti-imigração norte-americana, num equívoco muito revelador).

Posso dizer que leva adiante o exercício das saudades do mundo, que não é, sublinho, uma saudade passiva, nostálgica, mas uma saudade ativa, reinventora de mundos, cada poeta que assimila imaginativamente à sua obra, de um modo ou de outro (não há modelo único para a poesia), a consciência do momento catastrófico que estamos vivendo — um momento em que a possibilidade de perda do mundo é cada vez mais literal, como já foi com a ameaça nuclear na Guerra Fria, mas também como tem sido diariamente há séculos para cada ameríndio desde a invasão das Américas pelos europeus.

C. S. e P. B.: *No seu livro “A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria” a questão da subjetividade moderna parece ser um elemento central em suas discussões. E mais, como essa subjetivi-*

dade se percebe na lírica moderna. Nossa pergunta retoma um pouco a hipótese que você mobiliza para pensar a irrupção da lírica moderna e lançar luz para o problema da subjetividade na lírica brasileira contemporânea. Você vê algum processo de reconfiguração do lirismo na atual poesia brasileira?

E. S.: Acho que, em alguma medida, já comecei a responder a essa questão na resposta talvez demasiadamente digressiva (ou prolixa...) à primeira pergunta. O que acho necessário acrescentar agora é que seria importante, de um ponto de vista crítico, um inventário amplo e minucioso das formas da subjetividade na poesia contemporânea brasileira, trabalho difícil para um único crítico, trabalho para uma equipe ou várias. Quando lidamos com poetas do passado, com os modernistas por exemplo, essas informações já nos chegam um tanto encaminhadas, e se trata sobretudo de verificá-las e ajustá-las às nossas perspectivas conceituais. As tendências já estão mais ou menos identificadas, e portanto nos movemos de obra em obra de modo mais seguro. No caso da poesia contemporânea, a maior parte do trabalho está ainda por fazer.

Podemos, claro, identificar algumas tendências predominantes no que diz respeito às figurações da subjetividade, não necessariamente aquelas mais interessantes; por exemplo, certo impulso para se confiar em demasia na identificação entre sujeito textual e sujeito empírico, esquecendo-se com frequência que a poesia, como qualquer outra forma de arte, verbal ou não, é *ficção*. É evidente que esse processo tem razões históricas e sociais muito concretas e visíveis: estamos finalmente assistindo, com um atraso vergonhoso, a uma ampliação significativa do número de autores provenientes de minorias – minorias que foram, a despeito das exceções de sempre, em grande parte alijadas da escrita literária e talvez sobretudo do tratamento editorial desta escrita. É compreensível que, nesse momento de afirmação (e justamente porque se trata de uma afirmação, isto é, da inscrição de uma presença num horizonte que rotineiramente a excluiu), a subjetividade poética tenda a se confundir, para os próprios escritores e para seus leitores, com a subjetividade empírica, individual ou coletiva, como já ocorreu em outros momentos, alguns verdadeiramente decisivos, da história da poesia (foi assim, por exemplo, no romantismo). É certo também que a temporalidade das artes não anda só para adiante – a própria noção espaçotemporal aí implicada é ilusória para além da mera sucessão entre um antes e um depois, que, por si só, nunca implica “progresso” ou “decadência” – e que não há nada que possa ser dito realmente ultrapassado (ou, por outro lado, realmente avançado): é sempre diante de uma sobreposição de tempos, muitas vezes conflitantes, que estamos quando nos colocamos diante de uma obra de arte – um livro de poemas, por exemplo. No entanto, tenho a impressão de que algo se perde quando os poetas, em sua maioria, colocam entre parênteses de forma persistente ou simplesmente esquecem ou recusam noções fundamentais da história ainda recente da poesia moderna como, por exemplo, aquela da ausência de uma substância estável para o sujeito poético e para a própria linguagem (não só poética). E seria uma perda sobretudo porque é a consciência dessa falta de substância estável que, a meu ver, abre margem para que os poetas confirmem realidade àquilo que até agora não existia, para que eles explorem ao máximo o campo do possível (como, aliás, a política há muito tempo já não tem forças para fazer, a não ser, talvez, de forma perversa, nos delírios da extrema-direita; neste sentido, a poesia talvez possa desempenhar um papel importante na renovação da imaginação política da esquerda, experimentando o poema como fulguração ou miragem da democracia por vir – se é que algo ainda virá de uma história sempre mais bloqueada pela catástrofe ambiental sem precedentes produzida e levada ao extremo pelo capitalismo genocida e suicida). Ou seja, uma política da poesia é

uma política fundada nas potencialidades mesmas das práxis poética e sobretudo nas suas potencialidades, que são também procedimentos, mais radicais.

C. S. e P. B.: *Você vem desenvolvendo reflexões recentes sobre as metamorfoses da imagem, desde um ponto de vista filológico, mas em articulação com as teorias da imagem, a virada icônica e autores que vêm problematizando o lugar da imagem no mundo contemporâneo. Como esse movimento teórico está articulado com o estudo da poesia? E se houver uma articulação, em que medida o estudo das imagens pode contribuir para potencializar o estudo e a leitura de poesia?*

E. S.: A teoria da poesia e a teoria da imagem me parecem cada vez mais constituir, a partir do ângulo por que venho encarando os fenômenos poéticos e artísticos ao longo dos últimos anos, uma única esfera de investigação e reflexão. O que equivale a dizer que a imagem é um elemento fundamental da poesia, ao mesmo tempo que, e isso talvez seja menos corriqueiro, a poesia – ou, mais exatamente, a poeticidade – é um elemento fundamental da imagem, pelo menos quando essa não é uma imagem totalmente banal (mas o mesmo já valia para a poesia com relação à imagem). O que isso quer dizer? Que qualquer imagem significativa é bem menos transparente do que pode sugerir sua inserção no fluxo semiótico desenfreado em que estamos imersos literalmente 24h (isto é, inclusive quando estamos dormindo e sonhando). De resto, a relação estreita entre poesia e imagem, claro, não é uma novidade: vamos encontrar concepções semelhantes já na Antiguidade e sobretudo talvez na Idade Média, esse largo e complexo período de redefinição da cultura ocidental em direção a muito do que reconhecemos hoje como “modernidade” – e a possibilidade de estudar com mais atenção, na minha tese de doutorado, a obra de Dante Alighieri, culminação do Medievo e abertura sobre o Moderno, mas também os seus principais comentadores do passado e do presente, só me ajudou a ver esse aspecto, o do nexos originário e persistente entre o poético e o imagético, se não com mais clareza, de forma mais complexa. Posso dizer que esse estudo, que me ocupou bem mais tempo do que aquele oficialmente dedicado ao doutorado (começou bem antes do meu ingresso no doutorado; em alguma medida, nunca cessou), reorganizou ou mesmo refundou minha maneira de compreender as coisas da literatura e da poesia, incidindo, de modo às vezes mais explícito, às vezes menos, sobre tudo que escrevi depois – e me permitindo rever, com novidades para mim mesmo, o que eu havia produzido antes (por exemplo, minha pesquisa de mestrado sobre as figuras do sublime e a retórica da catástrofe em Murilo Mendes, que espero um dia publicar, em versão revista, como livro). Toda a obra de Dante, desde seu primeiro livro, a *Vita Nova*, é um trabalho poético incessante em torno de algumas imagens, sendo a principal a de Beatrice, na qual podemos ver uma súplica dos modos como os poetas anteriores, sobretudo aquelas da tradição lírica vernacular então recente que ligava Provença à Itália, lidavam com as figuras de suas amadas: como imagens no sentido mais radical da palavra, isto é, como enlases semióticos de morte e vida que se confundem com as próprias circunstâncias da composição poética e que se projetam para além de qualquer redução a um episódio biográfico, antes constituindo uma nova *biografia*, uma nova vida feita de imagem e palavra e, como tal, capaz de resistir ao tempo com a mesma força e inapreensibilidade dos fantasmas (imagens, fantasmas e personagens são termos intercambiáveis quando se vê a literatura desta perspectiva).

Não acredito que haja uma definição única para o que chamamos de poesia; que, pelo contrário, apenas pelo acúmulo de tentativas de definição, ainda que contraditórias entre si, conseguiremos nos aproximar da pletora de possibilidades da poesia. No entanto, entre essas

tentativas de definição, uma que daria conta de um número grande – na verdade imenso, talvez total – de poemas é aquela da poesia como o lugar de convergência de imagens pre-existentes e de emergência de novas imagens, em suma, da poesia como o destino e a origem das imagens, um destino nunca último, uma origem nunca primeira. Essa noção, que era válida quando tínhamos em mente a poesia medieval – na qual vejo, aliás, a origem da lírica moderna em sentido lato, como expliquei na minha tese há pouco mencionada sobre Dante –, continua valendo, acredito, quando temos sob os olhos poemas contemporâneos. A dúvida que tenho, como leitor não só dos poemas, mas dos depoimentos que os poetas dão sobre seus poemas, é se eles mesmos têm consciência, como poetas de outras épocas pareciam ter, desse fluxo imagético que atua, muitas vezes contra as próprias intenções dos autores, nas suas obras, a um só tempo constituindo-as e desestabilizando-as (desestabilizando, por exemplo, seu aspecto discursivo; desdizendo o que supostamente quiseram dizer; fazendo-as dar a ver o que talvez não quisessem mostrar). Mas aos poetas, enquanto poetas, tudo deve ser permitido, até a inconsciência sobre seu próprio fazer – às vezes, ao contrário do credo hiper-racionalista que marcou uma fase muito importante da poesia brasileira (tendo em Cabral e nos concretos seus momentos decisivos), é mesmo a inconsciência crítica e teórica a condição para que a obra possa existir como tal. Já aos críticos, não – e é por isso mesmo, para que possam tomar consciência dos processos constitutivos dos poemas em toda sua extensão e complexidade, que sempre me parece mais importante para quem estuda literatura também dedicar um bom tempo ao estudo, inevitavelmente parcial, mas absolutamente necessário, das outras artes e das técnicas nelas envolvidas. Afinal, a poesia, longe de ser uma província menor do grande território da literatura, talvez se confunda com a totalidade do cosmo sem fronteiras das manifestações artísticas e, mais amplamente, das irrupções semióticas. O poeta, como já assinalou Torquato Neto num conjunto de pelo menos três poemas (e chamo atenção para a imagem inesperada, que nasce de um deslocamento de um tropo tradicional da poesia para o poeta), é a “mãe das Artes em geral”, a “mãe das armas em geral” – e sobretudo, como escreve apenas num dos poemas, a mãe das “manhas” em que está inscrita a possibilidade de haver um “amanhã”.

Trata-se, enfim, como já ensinaram os surrealistas, de “experiment[ar] toda a força das imagens”⁷, por mais que essa abale o que pensávamos que éramos, como poetas ou como leitores de poesia. Não se trata, com certeza, de uma tarefa apaziguadora, muito pelo contrário. Quanto a isso, gosto de ler pelos avessos uma citação de Hamann que Goethe transcreve entre seus apontamentos de 1825, conferindo um sentido, digamos, positivo, ao que ali é decididamente negativo: “[...] há também no cérebro uma zona vazia, isto é, um lugar onde nenhum objeto se reflete, assim como no olho existe uma ‘mácula’ que nada vê. Se o homem começa a dar especial atenção a esse lugar e aprofunda a sua reflexão, acaba por criar uma doença do espírito: imagina então ‘coisas do outro mundo’, as quais, todavia, são propriamente não-coisas e não têm forma nem limites e que na sua qualidade de vazios espaços noturnos, angustiam e perseguem fantasmaticamente aquele que delas não se liberta”.⁸ Essa “doença do espírito” pode ser vista como uma imagem da própria poesia, e suportar o peso dessa angústia – isto é, apreender a conviver com os fantasmas que ela acolhe e gera, sem medo de, no entretempo, descobrir-se também fantasma (é isto, talvez, o sujeito: outro fan-

⁷ Louis Aragon, *Uma vaga de sonhos* (1924), trad. Flávia Falleiros, São Paulo: 100/cabeças, 2024, p. 28.

⁸ J. W. Goethe. *Máximas e reflexões*, trad. Afonso Teixeira da Mota, Lisboa: Guimarães, 2001, pp. 67-68.

tasma) – é a nossa tarefa perante os poemas que aparecem diante dos nossos olhos e que, quando se revelam realmente poemas, reaparecem dentro de nós (ao mesmo tempo que nos jogam para fora de nós: o poema bem pode ser a forma por excelência da descoberta do mundo através da linguagem).