

2 Antes

2.1 O modernismo monumental

No retrato que temos dos tempos de antes – da primeira metade do século XX – a poesia brasileira parece inquestionável e absoluta. Aponto dois motivos para essa impressão.

O primeiro: os modernistas de 22 souberam preparar o solo literário e dar boas instruções aos seguidores que, a partir do estopim da Semana de Arte Moderna, surgiam atentos e fascinados pela nova ordem poética implantada no país. O fascínio pela vanguarda – perante a morte decretada do século XIX –, sob a nomenclatura fetichizante de *modernismo*, enchia os olhos dos novos candidatos a versejadores.

A magna importância de Mário de Andrade no processo de modernização do verso é indiscutível. Sua vasta epistolografia, que ele próprio viria a definir como “gigantismo epistolar”, alcançou a caixa postal de praticamente todos que na época pensavam o modernismo. Além das missivas mais freqüentes trocadas com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, ou Tarsila do Amaral, por exemplo, o remetente da Rua Lopes Chaves, 108 manteve contato com um sem-número de outros novatos modernistas. Da mesma forma, as suas crônicas, escritas principalmente para o *Diário Nacional* e para a *Folha da Manhã*, e os textos críticos que compõe metade da sua obra de polígrafo, seriam a principal fonte do pensamento da instauração estética e cultural promovida na Semana de 22.

Para ilustrar a força da pena de Mário de Andrade, um dos exemplos mais simbólicos é o caso de *Alguma poesia*, o primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade. O livro de poemas – talvez o mais influente do século XX para a poesia brasileira – teve suas primeiras provas submetidas ao modernista paulistano quatro anos antes de sua publicação em 1930. O atento tutor Mário, amigo e admirador da poesia do então jovem Drummond, não fazia cerimônia alguma ao criticar os poemas do livro: “acho ruim. Não tem nada.” Ao mesmo tempo, fazia destaque ao supra-sumo da nova arte poética que figurava no primeiro livro de Carlos, como o comentário feito a “No meio do caminho” (que mais tarde viria a

ser o poema mais polêmico, e por conseguinte, mais famoso do itabirano): “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo” (Andrade, 2002: 229-230). Dessa forma, Mário ia moldando a nova geração tendo como base os preceitos modernistas, preparando com cuidado o vôo dos mais representativos poetas brasileiros do século passado: a Geração (poética) de 30.

A pergunta que fica é: Por que esta seria a geração mais representativa da poesia brasileira de todo o século XX? O fato é que Mário de Andrade, pilar do modernismo no Brasil, era um dos melhores leitores de poesia¹ e também captadores de poetas que nossa literatura já produziu. Essa homogeneidade estética gerada pela crítica de Mário virou padrão de qualidade quase unânime, algo raras vezes visto na história literária. Mas a questão do poder da influência do Modernismo não se consolidou como tal na literatura brasileira puramente por um viés estético. O que nos leva ao segundo motivo.

A Geração de 30 tinha, direta ou indiretamente, o respaldo e o patrocínio do Estado. Eram os legítimos “poetas federais”: Drummond fora chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, que por sua vez nomeara Bandeira professor do Colégio Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo fundador e presidente tinha sido o próprio Mário de Andrade. Sem falar na professora de literatura e crítica da Universidade do Distrito Federal (hoje UFRJ) Cecília Meireles, e nas viagens pelo mundo do diplomata Vinicius de Moraes, bancadas pelo Itamaraty. Além de estarem ligados ao poder executivo do país, todos estes poetas escreviam com regularidade nos principais jornais da época, o que conferiu a eles, além da livre circulação de suas idéias, o posto de nomes canônicos da poesia moderna, legitimado ainda em vida pelo próprio poder que o Estado e os meios de comunicação lhes conferiam. Repensando, não é a toa que todos estes “funcionários públicos” são irremovíveis dos livros de literatura da escola e do lugar na cultura onde foram postos. Seria um golpe de Estado da poesia? Se sim, ponto para eles.

¹ Alfredo Bosi faz a seguinte afirmação sobre Mário: “E o nosso melhor leitor de poesia até 1945, Mário de Andrade, secundava com simpatia e lucidez a renovada atenção ao trato da linguagem artística, sentindo nela ora o aprofundamento, ora a natural superação de certas aventuras modernistas” (Bosi, 1999: 464).

2.2 O fim do modernismo

A hegemonia estética mantida pela correspondência e crítica ativa e incessante de Mário de Andrade terminaria em 1945, ano da morte do modernista e ano oficial do surgimento da Geração de 45. Movidos pelo sentimento humanista ativado pelo pós-guerra, os poetas de 45 buscavam uma restauração estética daquilo que existia antes dos movimentos vanguardistas das primeiras décadas do século. Na forma eles retomavam os tratados de metrificação, e o soneto voltou a ser o molde predileto; no conteúdo revolviam a temática clássica. Uma clara oposição à contribuição modernista para a poesia, sob a alegação de que a força da iconoclastia estética promovida pelo movimento seguia a fórmula da exaltação da barbárie responsável pelas atrocidades que o mundo testemunhou na Segunda Grande Guerra. Em 1945 o mundo buscava alento em idílios utópicos; também a poesia. Era uma mudança natural e necessária depois da bomba atômica. Sem o filtro de Mário de Andrade, a Geração de 45 ganhou nome e espaço no panorama poético. Seu único problema foi vincular-se ao nome de João Cabral de Melo Neto... logo a magnitude do poeta de Recife sombrearia o restante da geração.

Sendo Cabral herdeiro direto de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, seus primeiros livros *Pedra do sono* e *Os três mal amados*, produzidos entre 1940 e 1943, ainda fora do recorte da Geração de 45, muito tinham de influência do lirismo irônico do primeiro e do surrealismo do segundo, conforme afirma Luiz Costa Lima (Costa Lima, 1995: 199-200). Foi somente a partir de 1945, em *O engenheiro*, que a influência de Stéphane Mallarmé se faz presente na obra do pernambucano (fato que mais tarde chamaria a atenção, em São Paulo, de três jovens poetas: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). A máxima do escritor francês de que “a poesia se faz com palavras e não com idéias” engrossava o caldo do movimento contra a subjetivação da poesia (especificamente uma guerra particular contra o lirismo) que tomava espaço nas idéias crítico-poéticas de João Cabral ao longo de seus escritos. Na década seguinte, quando a revista *Noigandres* editada pelos três poetas paulistas, ganhava corpo para depois se transformar no movimento concretista, Cabral publicou uma

de suas obras de maior relevância na sua carreira, *Uma faca só lâmina* (1955).

Sobre este longo poema, cito as palavras de Luiz Costa Lima:

Nota-se em primeiro lugar, a absoluta falta de referências a um eu individualizado. O autor não fala de si ou de linguagem. Trata de um estado. Impessoaliza para que generalize. Ligado a este dado, as estrofes são emocionalmente neutras. Mas sua frieza é metodológica. [...] A natureza desantropomorfiza-se ao máximo grau em um corpo que sofresse “a impiedade de lâmina azulada”. Efetua-se a absoluta suspensão de sentimentos ou pessoas. Não há alguém que sofra ou se alegre. Esses são valores que nada servem à compreensão do texto. [...] Lidamos com um corpo do qual como se houvesse desligado o centro nervoso, de modo que se pudesse sobre ele trabalhar, observar sua vida interna, sem nenhuma preocupação pelas reações do paciente. Pois, se este paciente não é alguém, é, entretanto, algo: a linguagem. (Ibid.: 291-292)

Embora a tríade concreta não cite *Uma faca só lâmina* como texto de formação da poesia concreta (mas sim *O engenheiro* e *Psicologia da composição*), o programa poético de Cabral de “desligamento do centro nervoso” do texto coincide com o programa objetivista de Pignatari e dos irmãos Campos. Em 1956 são lançados os três primeiros manifestos assinados individualmente por cada um da tríade, pela revista *ad – arquitetura & decoração*:

“Contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva Concreta, substantiva” (Décio Pignatari). “Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (Augusto de Campos). “A *poesia concreta* é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau mais rápido, prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana, semelhante à que a *Bauhaus* propiciou para as artes visuais, substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo *útil*” (Haroldo de Campos)”. (Aguilar, 2005: 362)

Em dezembro do mesmo ano o Museu de Arte Moderna de São Paulo abria as portas para a *Exposição Nacional de Arte Concreta*. Apesar das reações vindas de diferentes grupos – pró e contra o movimento –, o concretismo, batizado, tornou-se o candidato mais forte para o posto de *establishment* da poesia nacional. Alguns modernistas clássicos como Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e Manuel Bandeira aderem aos novos experimentos propostos pela tríade paulista. Mas o paideuma eleito pelos concretos seria sua principal contribuição para os rumos da poesia brasileira que desembocaria no século XXI. Os precursores escolhidos por eles tornaram-se leitura obrigatória para o entendimento de uma nova origem do fazer poético no século XX. No âmbito internacional, a leitura e

tradução (ou transcrição, como defende Haroldo) da obra de Mallarmé (principalmente o poema-chave *Un coup de dés* de 1897) – desimportante para o projeto estético de Mário de Andrade² –, os *Cantos* de Ezra Pound, *Ulisses* e *Finnegans wake* de James Joyce, além da obra poética de e.e. cummings (nota-se que todos os três são de língua inglesa e contemporâneos dos modernistas de 22), vão dar suporte às premissas por eles divulgadas. No Brasil – além de revitalizar autores do século XIX esquecidos desde o seu tempo, mas importantes para a discussão do novo panorama poético que se instaurara, como o “romântico” Sousândrade e o “simbolista” Pedro Kilkerry – os poetas concretos coroam como seu padrinho poético Oswald de Andrade, que fora afastado do círculo modernista criado em torno de Mário de Andrade.³

Oswald de Andrade (1890-1954), personalidade fascinante que não distinguia entre arte e vida, foi talvez o primeiro “antipoeta” das Américas. Criador da “poesia pau-brasil” e da “antropofagia” – um dos projetos culturais anticolonialistas mais originais e radicais do pragmatismo latino-americano, base revolucionária (depois diluída e distorcida) do modernismo brasileiro. Continua pouco conhecido. Mas a sua importância cresce, ainda que lentamente, enquanto vai estacionando – e felizmente, em certo sentido – a de Mário de Andrade, “homem da língua”, que amaneirou a visão oswaldiana, tentando um sincretismo cultural conservador de regionalismos. (Pignatari, 2004: 122)

De fato, os poetas concretos seriam os verdadeiros responsáveis pelo fim da era Mário de Andrade, a partir da articulação teórica sobre o pensamento de Oswald. A clareira que se abriu entre os defensores de Mário versus os defensores de Oswald com a releitura e restauração da obra deste pelos concretistas, criou desde meados da década de 60 uma estranha dicotomia na visão do movimento modernista que reverbera até hoje: ou se está de acordo com o pensamento de Mário ou se está de acordo com o pensamento de Oswald. O mundo da guerra fria via na bipolaridade uma expressão natural da realidade, e a crítica literária adotou-

² Nas poucas vezes que Mário cita Mallarmé na correspondência com Manuel Bandeira, limita-se a atribuir a obra dele um simbolismo incompreensível: “Pra mim Reverdy vem da linha Mallarmé que acho cacete. [...] Toda e qualquer rebusca literária que prejudicar a clareza da expressão literária relacionada é defeito. Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção.” (Andrade & Bandeira, 2000: 160). Afonso Romano de Sant’Anna no seu *O seqüestro de Mário de Andrade por Mallarmé Campos*, uma crítica clara ao projeto concretista, tem como epígrafe a seguinte frase de Mário: “É preciso evitar Mallarmé.” Porém o autor do texto não divulga a fonte.

³ A lendária briga entre os dois no final da década de 1920, cuja explicação é tão necessária hoje para o entendimento da história da literatura brasileira, permanece velada em todos os anais literários quase 80 anos depois.

a. Enquanto o nacionalismo de Mário atraía a esquerda mais engajada, preocupada com a “pureza” dos valores da cultura nacional, o renascimento da antropofagia de Oswald pelo teatro de Zé Celso, pelos textos dos irmãos Campos, e principalmente pela Tropicália, que o alçou a categoria de ícone pop brasileiro, respondia pelas vontades da nova esquerda que se formava nos anos 60. A lendária briga entre os Andrades serviu de mito fundador da dicotomia que, ao longo da conturbada década de 60, contribuiria ainda mais para a dispersão de um possível projeto poético modernista unificado. Em abril de 1964, João Goulart era deposto por um golpe militar. As tendências vanguardistas conseguiriam se esticar até o ano de 1967 com o poema/processo, última tentativa estética de fôlego dos anos 1960. O ano de 1968 seria decisivo para o rumo do país e para o rumo da poesia. No meio do tiroteio poético da década (os CPCs e o seu *Violão de rua* de um lado, concretismo X neoconcretismo, o grupo de Tendência, o poema-práxis e o poema/processo de outro. Sem falar na poesia tropicalista de Torquato Neto e Waly Salomão), o cajado poético permaneceria nas mãos soberanas de João Cabral de Melo Neto. Nesse ano sai a primeira edição de suas *Poesias completas*, ele é eleito imortal da Academia Brasileira de Letras (na vaga de Assis Chateaubriand) e o já citado *Lira & antilira* de Luiz Costa Lima é publicado⁴. Em outubro morre Manuel Bandeira, último grande pilar do modernismo de 22. E em dezembro o Ato Institucional número 5 imobiliza qualquer rompante de relevo revolucionário que pudesse atuar no *establishment* poético. Cabral então tornou-se o poeta ideal. Sua obra abrangia desde os veículos de massa, com a trilha sonora de *Morte e vida severina* feita por Chico Buarque em 1966, até o mais alto grau da crítica literária como parte integral do “paideuma” concretista, apesar de contemporâneo do movimento. Interessante é o comentário de Décio Pignatari sobre João Cabral não concebendo como o poeta pernambucano, apesar de também discípulo de Mallarmé, não se rende por completo ao concretismo: “Estranho fenômeno o deste grande poeta, que, possuindo uma avançada educação visual, permanece preso à linearidade lógico-discursiva” (Ibid.:124).

Antes de prosseguir, é importante também frisar a importância do projeto poético de Ferreira Gullar. O maranhense flertou com as principais vertentes

⁴ “E quem melhor que um pernambucano, ainda que, como ele, nascido no Maranhão, para ser quem abriria o caminho de todos os estudos sobre minha obra que vieram depois?” escreveria o próprio Cabral na contracapa da segunda edição do livro de Costa Lima.

poéticas das décadas de 1950 e 1960 até seguir só no seu próprio monumento. Vale reproduzir os parágrafos que Mário Faustino escreveria em 1957 no *Suplemento dominical do Jornal do Brasil* sobre Gullar dentro do artigo intitulado “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”:

Ao Rio chega, vindo de São Luís do Maranhão, com um ótimo livro debaixo do braço, um outro rapaz em condições semelhantes [aos poetas concretos de São Paulo]. Traz consigo assimilado o que há de melhor nas tradições poéticas de França, Portugal, Brasil. Faz surrealismo de verdade, pela primeira vez, entre nós. É o senhor Ferreira Gullar, poeta e crítico de artes plásticas – pormenor significativo.

Aqueles três em São Paulo, este último no Rio, constituem a única força de vanguarda séria que há no Brasil de hoje e (talvez com as exceções isoladas de Mário e de Oswald) a única força de vanguarda séria que já houve no Brasil. (Faustino, 2003: 478-479)

Teria também importância de relevo o próprio Mário Faustino, tanto como crítico como poeta, se não morresse num acidente aéreo em 1962 aos 32 anos. Morreu Faustino, passaram as vanguardas, chegou a ditadura, e Cabral foi o único a sobrar de pé.

Um burburinho importantíssimo ocorreu na metade da década de 1970, chamado Geração Marginal. Graças a Heloísa Buarque de Hollanda, que literalmente tirou das ruas 26 desses poetas e obrigou poetas e críticos a lerem a mais famosa antologia poética brasileira: *26 Poetas hoje*. A antologia trouxe de volta a poesia lírica para o debate, esquecida vinte anos antes (talvez trinta), ou, em muitos casos, somente o lirismo, despido do “peso da tradição poética”, como diria Harold Bloom (Bloom, 2002). Uma dor de cabeça necessária para todos os cabralismos vigentes. O mais curioso, como observou Silviano Santiago *in loco* no seu artigo escrito em 1975, é como saiu pela culatra um dos disparos das vanguardas da geração anterior:

A história da vida literária não se faz sem menção a alguns equívocos construtivos mas inconscientes. E sem gestos generosos de ingratidão. Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas (Concreto, Práxis, Processo, etc.) para a abertura dada por Oswald de Andrade. Em que momento e por que os jovens, em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda dos anos 50, começaram a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade? A esse mesmo Oswald que fora lançado e analisado com rigor pelas próprias vanguardas. Os jovens leitores da *Poesia pau-brasil* interessam-se mais pelo discurso crítico em torno da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de

Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por “planos pilotos”, ou por “instaurações práxis”. Dessa maneira é que se poderia começar a caracterizar o *deslocamento e reviravolta* geral que se operam na concepção que se tinha dos poemas (do discurso, ou do não-discurso poético), cujos frutos estão sendo publicados agora. (Santiago, 2000: 188)

Seria mesmo a força de Oswald, sua influência enquanto poeta forte, de acordo com os preceitos de Bloom (Bloom, 2002: 54) na sua *Angústia da influência*, maior do que toda a cultura da tríade paulista reunida? Na verdade, é muito natural nos embates geracionais negar os preceitos dos predecessores. Logo, os poetas marginais eram todos subjetivistas ao extremo e livres de qualquer dogmatismo. “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”, escrevera tão bem o próprio Oswald em 1924 no seu *Manifesto antropofágico*, que cai como uma luva para as intenções futuras dos poetas marginais. Por simplesmente não almejarem nada, nem revolução estética como as vanguardas literárias, nem revolução política como os CPCs e a turma do *Violão de rua*, os poetas do mimeógrafo promoveram um outro tipo de revolução. Era o “boom da poesia fácil”, como diria Paulo Leminski (1997: 58). Apesar de vaiada pela crítica, essa marginalidade oficializada pela antologia de Heloisa Buarque mostrou a todos aqueles que guardavam versinhos na gaveta que não era sacrilégio mostrá-los ao mundo. A geração de 75 acionou no panorama da poesia um novo levante lírico e de peso. Uma força que combatia de frente toda a metalinguagem da poesia exercitada havia pelo menos três décadas por poetas e críticos do Brasil. A polêmica era generalizada. Não foram só os oswaldianos que tentaram desarmar a bomba lírica, mas também marioandradianos, como Afonso Romano de Sant’Anna, que cunhou o termo *lixeratura* para a produção “caseira” dos poetas.

Ao longo do tempo, muitos dos marginais pereceram, outros continuaram marginais (até hoje) na sua trajetória poética, como Chacal, por exemplo. Porém havia dois poetas, surgidos nestes mesmos anos 70, que pareciam muito familiares ao movimento, mas que apontavam para lugares diferentes do restante. Eles poderiam ter levado a nossa poesia de fim de século para outros rumos, talvez menos distantes do que onde ela está, mas sofreram ambos uma abrupta interrupção

nos seus projetos estéticos, tal qual antes acontecera com Mário Faustino e, talvez, com Pedro Kilkerry. Eram eles Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski.

Paulo Leminski não chegou a figurar na antologia de Heloísa. Em 1975, enquanto os poemas de mimeógrafo se multiplicavam no Rio de Janeiro, Leminski publicava talvez sua obra-prima, ainda pouco estudada, o romance *Catatau*. André Dick, poeta desta geração do século XXI analisa muito bem a posição do poeta curitibano nessa época:

Sob esse ângulo, se Sousândrade foi visto como um romântico estranho, cheio de preciosismos sintáticos e, portanto, deslocado de seu tempo, Leminski foi modelado como um marginal chique depois de se “formar”, na adolescência, pela poesia concreta. Em meio a esse choque de gerações, Leminski saiu-se bem. Sem pertencer a nenhum desses movimentos, embora tivesse grande admiração pelo Concretismo, considerá-lo um poeta datado, justamente, por representar esse choque entre o rigor e o descompromisso, pelo qual passou buscando seu próprio caminho, não passa de um engano. (Dick & Calixto, 2004:57)

De fato, uma das principais vantagens na carreira de Paulo Leminski foi a de não estar presente no eixo Rio-São Paulo. A terceira via aberta por ele, entre o rigor concretista e o descompromisso marginal, como afirma Dick, poderia transformar-se numa larga avenida, necessária para diminuir a distância entre o embate de extremismos poéticos subjetivismo X objetivismo, se a morte do escritor não fosse prematura. Ícone também presente na música popular (como compositor e letrista), Leminski seria talvez o poeta mais capacitado para dar a poesia um status mais representativo no panorama das artes no Brasil, num momento em que todos os holofotes estavam virados para a incrível ascensão da música pop e do rock no país, onde o próprio Leminski transitava livremente.

Não como conciliador de contrários mas como inventor e inédito, o projeto poético de Ana Cristina Cesar poderia se transformar num dos mais importantes da poesia de virada do século, se também não se interrompesse sua trajetória. Ana C. estava presente nos *26 poetas hoje e*, como no caso de João Cabral inserido na Geração de 45, a obra da poeta também se destacaria do resto da geração de 75, encobrindo-a com sua magnitude.

Não negava a identidade com seus companheiros, mas, naturalmente, chamava a atenção pela diferença e qualidade. Diferença e qualidade que estavam além do controle de sua inteligência emocionada e emocionante, por ser um dom que, devido a sua constituição intrínseca, é inexplicável. (Freitas Filho *In: Cesar*, 2004:103)

Além de poeta bem precoce, Ana estudou poesia dentro da academia e a praticou fora dela. Poderia ter ensinado o mesmo para a geração seguinte, que resolveu praticar e estudar o poema, fechada para o mundo lá fora. Mas morreu antes, em 1983, aos 31 anos. Paulo Leminski morreria em 1989, com 44 anos. No meio do caminho da morte dos “que poderiam ter sido”, Carlos Drummond de Andrade também se ausentava em 1987, aos 84 anos. Viria a geração de 90, sob a batuta do ainda imponente João Cabral de Melo Neto, que só viria a falecer simbolicamente em 1999, nos últimos momentos do século XX. Por onde começa a poesia do século XXI?

2.3 Após o modernismo

Passaram-se 60 anos desde o concretismo, e o panorama da poesia brasileira do século XX mostra que os alicerces em que se sustentam os poetas vivos de hoje ainda são os mesmos de quando nasceram. Veja-se a observação de Haroldo de Campos, que ainda se faz presente mesmo tendo sido escrita em 1969:

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *póiesis* até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (Campos, 1997: 255)

A principal batalha de Haroldo neste texto era contra a superutilização da função emotiva (ou expressiva) na arte poética, de sua época, em detrimento da plena utilização da própria função poética. Segundo o projeto da poesia de vanguarda proposto por Haroldo, a função poética estaria de mãos dadas com a função metalingüística, daí a preferência dada pelos concretos à *Psicologia da composição* de Cabral, por exemplo. Para ele, em 1969, a dificuldade de se ler tais poemas vanguardistas só se resolveria “com a ampliação do repertório do leitor através de uma revolução nos métodos tradicionais de educação” (Campos, 1977:

153). Como nós testemunhamos, não veio a revolução e mesmo assim a mesma tecla em prol da metalinguagem continuou a ser batida. Mesmo após os rompantes líricos da década de 70, Cabral continuava firme contra a expressão emotiva baseada no eu dentro da poesia; em outras palavras, o tal do lirismo. Em 1992, no discurso em agradecimento pelo Prêmio Neustadt, o poeta lançaria suas últimas flechas:

Estou somente oferecendo o possível assunto de meditação aos teóricos da literatura e fazendo-lhes um apelo para que não procurem na poesia não cantada (ou cantável), escrita em nossos dias, uma qualidade, o lirismo, que nunca foi a intenção de certos autores de realizar ou mesmo de experimentar. A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*. A esse respeito, creio que o lirismo, ao achar na música popular, os elementos que o completam e lhes [*sic*] dá prestígio, liberaram a poesia escrita e não cantada, e permitiram-lhe que voltassem [*sic*] a operar em territórios que outrora lhe pertenceram. (Melo Neto, 2003: 800)

A força de supressão do lirismo vinda da parte de João Cabral e dos concretistas, os últimos grandes poetas do Brasil, se espalhou pelos seguidores das gerações seguintes criou um grande problema para a poesia hoje: o anacronismo.

Célia Pedrosa, no seu artigo “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência” (*In: Camargo & Pedrosa, 2001*), analisa três dos mais influentes discursos sobre o sentido da poesia hoje fabricada pelos poetas já estabelecidos. Os três teóricos abordados – Italo Moriconi, Iumna Simon e Flora Süssekind – têm visões particulares sobre a problemática. Se para Flora, “anacrônica seria a nostalgia estética dos anos 70, motivo da insistente e equivocada restrição a um caráter ‘limpo demais’, meramente esteticista da poesia de Carlito Azevedo”, por exemplo, Iumna Simon afirma que “o pluralismo de dicções poéticas seria um sintoma de inconsistência histórica, na medida em que decorreria do culto e da citação de gêneros e formas já institucionalizados, sem nenhum compromisso com a experiência presente e a própria poesia” (*Ibid.:7-9*). Entre as duas abordagens, está a tese do retorno ao sublime, de Italo Moriconi.

No atual contexto da poesia brasileira, o crítico Italo Moriconi defende a existência de um movimento sublimador concomitante ao processo de despolitização das questões da linguagem, de estética, de sujeito e de corporalidade na produção poética contemporânea – momento em que “todas as conciliações são possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se freqüentemente no nível do virtuosismo

versejador ou do bom gosto decoroso”. Uma suposta propensão à valorização da técnica seria uma tentativa de ressacralizar a poesia, após a dessublimação promovida pelo Modernismo e a decretação da morte do verso feita pelo Concretismo. Esta tendência manifestaria um tom neoconservador, “desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários”. (França *In*: Pedrosa, 2005: 75-76)

Independente da parcialidade das visões de anacronismo, é de comum acordo que a poesia fabricada a partir da década de 90 no Brasil tem por característica predominante um esteticismo rigoroso, fruto da herança das equações poéticas estabelecidas a partir da poesia concreta e das resoluções estéticas vindas da obra de João Cabral de Melo Neto. Um bloqueio quase impenetrável que dentre outras seqüelas produziu um repúdio extraordinário à lírica e, por conseguinte, ao que Octavio Paz chama de “vocação mágica da poesia moderna” (Paz, 1974: 138 et.seq.). Para Paz, a divisão estabelecida entre a vocação revolucionária e a vocação mágica dentro da poesia moderna é um equivocado nó, já que a primeira é a “vertente obscura” da segunda. “Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia, transformando-se em um funcionário e em um propagandista”. Foi o que aconteceu com a poesia brasileira baseada numa serôdia configuração mantida como canônica mesmo depois de mais de meio século de uso. Por outro lado, a poesia não se sustenta apenas de vocação mágica, lirismo e função emotiva. Não queremos um retorno anacrônico à década de 1970, como nos chama atenção Flora Süssekind, muito menos ao lirismo crônico do século XIX. Octavio Paz também nos avisa que “a magia, no entanto, devora seus fiéis, e entregar-se a ela pode também levar ao suicídio”. Roman Jakobson diz que a função poética, conceito por ele formulado, “não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante” (Jakobson, 1971:128), o que nos leva a dizer que a combinação da função poética com a metalingüística também não é a única receita possível para uma arte verbal, como quereria Haroldo de Campos, muito menos o seu oposto, a combinação da função poética com a emotiva. A função poética deve ser utilizada de uma forma outra, longe de encarar o poema como um objeto finito em si ou como mera ferramenta de atalho para confessionalismos. O que nos dirão os novíssimos poetas?

No século XXI as formas de arte têm buscado a expansão no lugar da condensação; artistas têm privilegiado o processo de criação e não o produto, é o

que nos diz Ricardo Domeneck na sua “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”:

Se a fórmula “*poesia = dichten = condensare*” for a própria base do poético, estaríamos num impasse em um mundo que privilegia movimentos que a poesia simplesmente não pode fornecer? Pois não creio que as noções de “forma fixa” ou, na expressão em inglês “closed form”, apliquem-se apenas ao soneto ou outras regras de versar. (Domeneck, 2006: 183-184)

Semelhante observação fez Octavio Paz quando afirma que, ao fim da era moderna e da idéia de arte moderna, “a crítica do objeto prepara a ressurreição da obra de arte, não como uma coisa que se possui, mas como uma presença que se contempla. A obra não é um fim em si nem tem existência própria: a obra é uma ponta, uma mediação”. Na mesma página o poeta mexicano também reconfigura a posição do subjetivismo para a poesia do novo século, tão criticado pelo nosso poeta maior, João Cabral e tão cara a poesia que agora se inicia:

A crítica do sujeito tampouco é equivalente à destruição do poeta e do artista, mas à noção burguesa de autor. Para os românticos, a voz do poeta era a voz de todos; para nós é rigorosamente a de ninguém. O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Qualquer que seja o nome que demos a essa voz – inspiração, inconsciente, acaso, acidente, revelação –, é sempre a voz da outridade. (Paz, 1974:200)

Dito isto, viremos a página do século. A morte de João Cabral de Melo Neto em 1999 representa o fim da poesia moderna feita no Brasil. A partir desta data, ou seja, a partir do século XXI, os novíssimos poetas nascidos na década de 1970 são os debutantes em livro. Com eles nasce um novo momento dentro do panorama poético nacional. Ao mesmo tempo, surgem novas problemáticas em tempos de inexistência de unanimidades, fruto da ausência viva dos cânones modernistas. Tudo isso veremos no próximo capítulo.