

ensaio

A crise da poesia brasileira contemporânea

considerações de um leitor cansado

por **Ranieri Ribas**

47

A poesia brasileira contemporânea está em crise, dizem alguns. Entretanto, basta darmos uma rápida olhada nos canais midiáticos de veiculação que constataremos um mercado afluyente de publicações, editoras, revistas literárias, blogs, sites, jornais e encontros poéticos. Este seria um indício numérico da opulência produtiva de que desfruta a poesia brasileira hodierna. Sabemos que dentre os gêneros de escrita a poesia ocupa uma desconfortável posição anti-comercial. E não é por acaso. Não se formam bons leitores do gênero com um *Fiat Lux*. A educação estética para compreensão substantiva e formal da palavra poética demanda muito tempo, muito estudo e, até mesmo, certa experiência de vida. A leitura de um poema não se dá pela busca da transitividade do signo, pois que o signo mesmo é seu artefato, e a transição, quando ocorre, não obedece às regras do discurso ordinário, ela se dá pelo deslocamento da palavra em relação ao *status quo* vernacular. A fruição da poesia é, assim, uma modalidade específica de leitura. Talvez tivesse razão Paul Valéry ao afirmar que, desde o advento do simbolismo francês, o gênero poético passou a se afirmar pela “abolição do sufrágio do número”. Antes ainda, com Rimbaud, já se iniciava a ruptura, quando o jovem poeta de Charleville afirmara que toda a produção poética antecedente a sua não passava de “prosa rimada”.

A julgar por essa dupla abolição – a abolição do número e a abolição da condição de “prosa rimada” – não é difícil saber por que o gênero poético tem a condição paradoxal de ser a única modalidade de escrita na qual o número de autores excede o número leitores^[1]. Sim, porque a maioria dos escrevem versos (e muitos dão um jeito de publicá-los) não lêem poesia, desconhecem os autores contemporâneos e vêem a arte do verso como instrumento de confissão, autopromoção e sublimação auto-afetiva. Numa palavra, poesia no Brasil é, ainda, um exercício ególatra e narcísico^[2]. Drummond advertia para o fato de que, quando publicamos versos aos vinte anos, é porque temos vinte anos, porém, quando o fazemos aos sessenta, é porque somos poetas. Nada mais injusto com o mais importante e originário modo de criação da linguagem humana, como assinalaram, entre outros, Platão, Aristóteles, Vico, Hegel, Nietzsche e Heidegger.

Dada a opulência da produção e veiculação da poesia no Brasil, resta-nos nos perguntar acerca da qualidade do que se escreve. Não temos um número de leitores qualificados para avaliar a vastíssima produção que hoje abunda. O número de leitores “fortes” é reduzido, e os que temos não se prontificam a desperdiçar seu escasso tempo de leitura procurando agulhas no palheiro. Como o número de “poetas” e “versificadores” está sempre numa crescente devido às facilidades de publicação, as tentativas de mapeamento da poesia brasileira estão sempre situadas numa curva assintótica, por mais exaustivas que sejam. E o mais trágico: estas tentativas não podem, nem poderão, dar visibilidade a poetas regionais^[3]. Não caberão todos na disputada festa das celebridades literárias.

A Academia, que deveria formar o corpo qualificado de leitores, não os forma. Muitos dos profissionais que saem das Letras não têm sequer o hábito da leitura, desconhecem as obras. Ler Derrida e Homi Bhabha é mais importante para o *Homo lattes* do que ler Joyce e Pound. A beleza foi extorquida pelos conceitos. A teoria antecede a arte, a interpretação subjuga o infinito da criatividade. Este vício acadêmico fez com que nossos professores universitários, sobretudo aqueles das letras, não tivessem mais discernimento estético, capacidade crítica autônoma, percepção do que é a boa ou a má poesia. Vivemos a época em que a crítica, insulada na academia, desconhece o fenômeno poético por dentro. São incapazes de elaborar juízo estético sobre qualquer poema de um neófito, dizer se o poema é bom, em que aspecto é bom, e se não for um poema bem realizado, porque não o é e em que aspecto técnico ele pode ser melhorado^[4]. Por conta deste déficit crítico, se neste exato momento histórico, por um milagre, estiver surgindo em nossos porões subterrâneos um novo Fernando Pessoa ou um novo Jorge de Lima, ele certamente passará despercebido. Os poetas neófitos estão órfãos da crítica, e a crítica só se dispõe a estudar o que já está consagrado.

Como a crítica se evadiu de sua responsabilidade pública, nosso sistema literário criou mecanismos privados de consagração. E estes subsistemas se auto-legitimam, longe de qualquer razão pública de julgamento, sem qualquer *fairness*. Uma guerra de egos e igrejas insuladas.

Eis um cenário perfeito para consagração de “publicitários” da arte. Sim, porque hoje, o cenário poético brasileiro é um mercado de estratégias inteligentes de autopromoção. Quem sabe se promover aparece, dá entrevistas, tira fotos em sua biblioteca pessoal com livros amontoados ao fundo. A palavra-chave neste meio é articulação, saber articular-se com as pessoas que promovem. Quem se propõe a promover e a se auto-promover está dentro do campo literário^[5]. O resto é invisível. Ou não existe.

Não há nesta minha constatação qualquer tonalidade moralista, anti-mercadológica. Pessoalmente considero legítima a mercantilização da arte, seja a poesia ou qualquer outra. Não temos mais o mecenato. E o que resta ao poeta, em particular, e ao artista, em geral, é o bendito mercado. E o mercado é um estado de natureza hobbesiano: sobrevive quem é mais astuto, maquiavélico, sagaz. Entretanto, se nos colocarmos entre Pierre Bourdieu e Harold Bloom, isto é, entre uma visão que dessacraliza radicalmente a arte pela descrição crua de seus mecanismos de mercado e outra que opera por uma ostensiva eleição canônica de gênios, saberemos que o caminho deveria estar a meio-termo. Entre nós já houve este “meio-termo”. Hoje, porém, o que temos é uma versão caricatural da lógica mercantil descrita por Bourdieu. Nosso sistema literário, fragmentado em pequenas instâncias privadas de consagração, é hoje um grande engenho de gênios pré-fabricados.

Se há uma crise, sob que aspectos ela se evidencia?

Tenho algumas considerações a respeito, muitas delas peremptórias e polêmicas. Olhando em retrospectiva o imenso debate da poesia brasileira no século XX – seja o modernismo de 1922, seja a geração de 1945, o concretismo, a geração de 1970, e tudo mais que se sucede até hoje -- percebo que algo se perdeu de vista, que estamos alijados da percepção de um fator crucial para o entendimento da poesia brasileira hoje. Perdeu-se de vista o fato de que a poesia é uma forma de manifestação verbal da experiência no mundo. Mais do que um conjunto de técnicas de versificação, espacialização, aliteraões, metáforas e modos de projeção da linguagem (em verdade, o domínio de tais técnicas não é mais do que o “dever de casa” de qualquer poeta que se leve a sério) a poesia é uma manifestação da experiência – peculiar, intransferível e idiossincrática – da *pessoa*. A vida se dispõe numa relação metabólica e simbiótica com os objetos e pessoas do mundo e isto produz a experiência, a biografia.

A experiência, todavia, não está submetida às leis vontade. A experiência nos é dada, estamos dispostos sobre o mundo. Podemos buscar a experiência artificialmente, mas nada assegura que isso dará a quem se aventura uma forma privilegiada de vida ou um superávit de percepção. Por isso, diziam os antigos: *Poeta nascitur non fit*. Não se fazem poetas em cursos de letras. O poeta é um ser da experiência. Em nossa história literária, percebemos que poetas e críticos foram perdendo de vista o caráter decisivo da experiência na elaboração poética. A poesia seria para nós um *experimentum*, não uma decantação verbal da experiência pessoal.

O desfecho desta história de abandono e esquecimento é hoje, para nós, trágico. Há uma atmosfera geral de desencanto. Alguns vêm na pluralidade de vozes e estilos um alento, uma possibilidade de renovação. Cláudio Daniel e Luis Dohnnikoff, por exemplo, enfatizam que estamos diante de uma pluralidade poética sem precedentes e que isto, como afirmou Siscar, tem obnubilado a possibilidade de afirmação de critérios incontrovertidos de avaliação estética acerca do que se tem produzindo no Brasil em matéria de poesia.

Precisamos aqui efetuar um deslocamento do lugar de reflexão sobre estas questões, quais sejam, a pluralidade poética e a ausência de critérios incontrovertidos de avaliação. Devo dizer que a pluralidade dos modos de criação poético-verbal que ora assistimos é meramente uma aparência, um olhar para a superfície das cousas. Vejo, sim, uma assustadora unidade da experiência privada, pessoal, como se uma forma *una* de existência regesse o *ethos* que alenta a escrita da poesia brasileira atual. Os poetas se distinguem pela forma, pela preferência estética, porém, é como se a fala por eles proferida fosse oriunda de uma única forma de experiência da qual são escravos, títeres. A busca neurótica por temas novos, a elaboração formal sem espírito, a imanência rasteira, o olhar fenomenológico e desinteressado sobre os objetos do mundo: tudo isso se nos apresenta como uma repetição enfadonha de experiências iguais. Não se trata aqui de um problema estético, mas de uma questão que toca à experiência existencial de quem produz poesia. Por alguma razão que me é alheia, vivemos a época da falência da experiência da singularidade. Nossos poetas estão estéreis, repetem a si mesmos, desenganam-se em elaborações formais múltiplas porque se sabem impotentes para qualquer exercício de alteridade. O que aflige a poesia brasileira hoje é a sua radical unidade da experiência: poetas radicados em incubadoras urbanas, acadêmicos, alunos de letras, homens e mulheres de classe média, comodidade, narcisismo, hedonismo. Experiências humanas padronizadas^[8].

Em um destes textos que avaliam a questão, Beatriz Bajo, seguindo a voga pós-modernista, afirma que a poesia brasileira hoje se situa no “sem-lugar”. Mas acredito que nossa poesia tenha sim um lugar hoje: “o lugar-comum”. Este seria, também, o fator causal primário que levaria a este tipo de *poesia mediana* (como a denominou Dohnnikoff), isto é, uma poesia desprovida de inflexão pública (como apontarei a seguir), na qual o jogo verbal parece ser a única virtude que pode um bom poeta ter. Dohnnikoff^[9], ao afirmar que há certa “perplexidade fragmentária contemporânea” obnubilando a potência metonímica do eu-lírico dos poetas, tem toda razão, mas este fenômeno do “eu lírico apequenado” é apenas um efeito da falência da experiência na elaboração poética^[10].

Como a experiência está fora do jogo, os debatedores se perdem na superfície da questão. E para ser cético, embora não queira ser, considero esta uma questão sem solução. Só nos resta esperar por Godot.

Uma segunda consideração acerca da poesia brasileira hoje tem um caráter mais substantivo, e eu diria até, mais normativo. O fato é que há *uma completa ausência de inflexão pública na poesia brasileira atual*. Denomino “inflexão pública” toda poesia que possa ser testemunho ou porta-voz de um *ethos*, uma poesia que ultrapasse a esfera do íntimo, do privado, do conforto doméstico. Uma poesia que não esteja submersa e cega pela escuridão narcísica do cotidiano, pela egolatria da percepção. Mesmo os bons poetas de hoje são surdos e mudos para qualquer tema que exija inflexão pública. Quando afirmo isso não quero designar qualquer compromisso ideológico esquerdista ou direitista. Esta visão é reducionista. Impor obrigações políticas a um poeta é estupidez. Eu me refiro à potência de testemunhar, ser um porta-voz privilegiado do espírito do tempo, ser o gênio guardião do tempo – *genius seculi* – porque esta é força maior do poeta, mesmo quando sua inflexão é lírica, não-épica. Quem lê, por exemplo, Drummond, através do enfoque da politização esquerda/direita, não pode compreender que ali se encerra um testemunho do espírito epocal. E isso vale para Celan, Pound, Eliot, Cabral, Gerardo, Jorge de Lima.

Quem é o poeta da poesia brasileira contemporânea nascido depois de 1960 que pode ocupar este lugar? Há alguns poetas que se voltam para temas como “problemas urbanos”, “violência urbana”, temas multiculturais de “minorias” étnicas, feminismo, etc. Mas isso é modismo acadêmico. Isto é “poesia social”, ou seja, é um subproduto mal-compreendido da poesia de inflexão pública. Um exemplo do equívoco que é o rótulo “poesia social” – isto é, um exemplo do modo como ele fraudava a compreensão poética – é-nos dado pela recepção do poema-dramático *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. Trata-se de um Auto de Natal, e por sê-lo está vinculado a uma tradição poético-católica multissecular. Esta tradição sempre manifestou uma forte presença em autores nordestinos, sobretudo alguns escritores, poetas e dramaturgos paraibanos e pernambucanos. É a partir desta tradição que surge a obra de Ariano Suassuna e do próprio Movimento Armorial. Não obstante, o *Auto* de Cabral fora lido pela esquerda brasileira como “poesia social” ou “poesia de denúncia”. Para os concretistas esta peça era a de mais baixa tensão poética na obra cabralina. Ambas as avaliações – uma de teor substantivista, a outra de teor formalista – julgaram a peça por aquilo que ela não é. Eis um exemplo do que a miopia teórica pode fazer.

Numa outra perspectiva, mais ainda tratando a questão da inflexão pública na poesia, temos o exemplo da poética de Paul Celan. Quando Celan fala, ele se remete

a um espírito do qual é porta-voz. O problema do testemunho acerca do inefável, o inenarrável, não é uma denúncia de Auschwitz: trata-se da evoção de uma experiência e sua (im)possibilidade de declinação. Como experiência, a voz de Celan é uma metonímia dos que compartilharam daquele evento. Ora, esse conjunto de forças expressivas não pode ser subsumido em qualquer rótulo acadêmico de interpretação.

Não precisamos ir longe para saber com Heidegger e Hannah Arendt que os “temas sociais” na filosofia e na arte são resultado de uma invasão das demandas da esfera da vida privada em direção ao mundo público. Não quero com esta consideração sair em busca de um Homero hodierno para a poesia brasileira, mas o fato é que nada que se extravie da subjetividade ególotra tem importância para nossos poetas contemporâneos.

A poesia brasileira contemporânea é, por essa razão, demasiadamente *burguesa*. Quando me refiro ao termo “burguês” não quero com ele designar aquele conjunto de anátemas próprias do discurso marxista ortodoxo. Burguês aqui designa uma *Ética*, uma *weltchauungen* (visão-de-mundo), e esta visão se caracteriza pelo culto ao mundo privado (sobretudo a privacidade do cotidiano), pelo privilégio narcísico do “eu” em detrimento do “nós”, pela hipervalorização da individualidade e suas idiosincrasias, pelo culto do hedonismo fútil. Uma poética da intransitividade formal e da egolatria.

Este poeta burguês não pode falar em nome de ninguém. Por isto, só lhe resta a exibição rastaquera de erudição gratuita, a descrição fenomenológica de cotidianos vazios. Não há peripécias, só introspecção narcísica. Não há história, só reminiscências. Este filisteísmo lírico é, portanto, um olhar para si mesmo e dizer-se como se o eu fosse tudo que há.

Não podemos chamar essa inflexão burguesa de “romântica” porque na tradição romântica há um substrato público que é o horizonte utópico que guia o subjetivismo do poeta. Este horizonte é a idéia de pátria. O romantismo é uma manifestação rediviva do ocasionalismo medieval, como bem percebera Carl Schmitt, e por ser ocasionalista, a estética e a filosofia romântica adquirem um caráter público que não caberia na enfermidade radicalmente burguesa que aflige a poesia brasileira hoje. Trata-se de uma poesia sem utopias, sem um horizonte que exceda a vivência de quem a redige.

Quando perguntaram a Cabral qual o maior elogio que sua poesia já recebera, ele afirmou ser uma crítica de Mário Faustino: “na poesia do Senhor João Cabral de Melo Neto há geografia, há física, há história” (cito de memória). Esta

confissão cabralina, vinda de um poeta que tentou jamais se confessar através dos versos, revela que Cabral se orgulhava do caráter público de sua poesia. A poética de inflexão pública é o testemunho mais autêntico de um tempo e de um povo.

Uma terceira consideração que me ocorre – e aqui irei me repetir – diz respeito à barbárie daquele já mencionado submundo de autopromoção poética, ou seja, o mercado poético. Esta barbárie tornou não apenas fragmentária a comunidade poética como a fez fraudulenta^[11] na sua capacidade de reflexão honesta acerca de autores “inimigos”. Sabemos que, desde as vanguardas, a arte tornou-se um *experimentum*, um artifício no qual os dispositivos teóricos de confecção poética – as bulas – passaram a ter precedência sobre as obras em si. Esta relação invertida entre teoria e arte gerou uma proliferação de experimentos^[12]. Embora seja um fenômeno ordinário na história da arte no século XX, a proliferação de grupos e “igrejas poéticas” entre nós tornou-se distinta porque aqui testemunhamos a uma espécie de *feudalização autofágica* dos grupos. Estaríamos diante de múltiplas súcias endogâmicas, cada qual com suas revistas, suas editoras, seus dogmas estéticos, seu cânone, sua “poética”. Os autores se reverenciam mutuamente num *cross-game* de entrevistas e citações, produzem para si mesmos artifícios de celebridade.

Qual seria a origem desta degenerescência que tento apontar: o unicismo da experiência criativa, a fuga pela formalidade imanente, a ausência de inflexão pública, o narcisismo ególatra dos temas, a feudalização autofágica da comunidade fragmentada, a politização da eleição dos melhores?

Não tenho uma resposta plausível para este circo de horrores. Na minha experiência de leitura, que não é das mais opulentas, vejo duas origens: a primeira, já mencionada, fora a abolição da experiência como nascedouro da força poética. A segunda é de natureza mais técnica. Vejamos.

O corolário poético mais radical cujo desdobramento se inicia a partir da Semana de 1922 foi, sem sombra de dúvida, a exoneração das formas fixas do verso. Este acontecimento, creio, resultou num dos transvios mais caros à poesia brasileira no século XX: o desprezo às técnicas de versificação e ao estudo rigoroso das formas de metrificação clássica e moderna (vêm-nos à memória nomes como António Feliciano de Castilho e Olavo Bilac). O modernismo brasileiro confundiu – para usarmos a precisa distinção de Ezra Pound – o verso livre com o verso polimétrico. As formas fixas consolidadas pelos antigos e os extensos tratados de versificação foram arrogantemente taxados como obsoletos, como se uma geração pudesse anular uma sabedoria acumulada há mais de dois mil anos. Nós sabemos – sejamos

justos – que os poetas modernos, eles próprios ao pregarem a abolição da marcação métrica rigorosa, agiam como iconoclastas, como jovens intempestivos, o que era típico de toda vanguarda. Porém, essa recusa se esgotava enquanto manifestação do discurso de ruptura: tratava-se de mera pregação retórica. Mestres como Drummond e Bandeira tinham um domínio técnico da versificação igual ou maior a um Olavo Bilac ou um Gonçalves Dias. Afinal, para exercitar com fluência as faturas polimétricas era imprescindível dominar a forma ortodoxa do verso. O artista só poderia ser revolucionário pela consciência, não pela ignorância.

A pedagogia poética oficial do concretismo, à Pound, com seu amplo projeto de traduzir um cânone específico – dando a este cânone uma interpretação muito particular, teleológica, como se os autores eleitos fossem todos involuntariamente precursores dos preceitos da poética da concretude – ainda remediou o problema, uma vez que havia ali uma preocupação estruturalista com a marcação fônica e rítmica do verso. Não obstante, a estética concreta (e não a pedagogia poética do concretismo, o que é diferente) aprofundou o problema da ignorância voluntária em questões de versificação na poesia brasileira.

O programa poético dos Campos guiava-se pela filosofia da linguagem de Ernst Fenollosa e era, por isso, uma tentativa de constituir uma linguagem ideogrâmica com caracteres ocidentais. A linguagem ideogrâmica, segundo o sinólogo, era uma linguagem analógica em que o signo remeteria imediatamente ao objeto, uma vez que o próprio signo seria, neste caso, uma sobreposição de imagens-objetos. Esta seria uma linguagem que, diferentemente da linguagem aristotélica ocidental, não remeteria a mediaticidade dos sinônimos ou a alguma articulação onomástica.

O concretismo concluiu que a solução desta questão – a busca de uma linguagem analógica ideogramática através de caracteres ocidentais – fosse uma aproximação com as artes plásticas e com a visualidade da linguagem publicitária. O resultado foram poemas com Lixo/Luxo, Ovo/Novelo, Negócio, Cristal/Fome, etc. Esta solução, devido a sua debilidade estética, demandou enormes esforços de seus inventores no sentido de explicar o fundamento *verbivocovisual* desses experimentos. Aí vieram falácias retóricas de toda ordem, a mais usada fora a acusação da chamada “morte do verso”^[13]. A geração que se seguiu ao concretismo, a chamada geração 60, para usarmos a expressão de Pedro Lyra, fora a geração do épico. Havia um diálogo com o concretismo, mas muitos poetas buscavam saídas e faturas isoladamente. Vide Marcus Accioly, vide Mário Faustino.

Até aqui, poderíamos aproveitar a boa pedagogia concretista e suas excelentes traduções de poetas fundamentais então desconhecidos no Brasil.

Estaríamos no caminho mais prudente. Entretanto, estas faturas concretistas se difundiram. E muitos dos poetas que a leram não atentaram para o significado radical da busca que ali se encerrava. O resultado é que poemas com lixo/luxo passaram a ser reproduzidos como trocadilho, malapropismo, errata.

Chegamos ao princípio do fim: a geração 70. O setentismo foi um oswaldianismo mal-compreendido, um concretismo sem substância. O setentismo levou a mixórdia entre letra de música e poesia. Um movimento típico da herança da cultura de massa pós-68. Uma mistura de atitude Rimbaud com chulismos à Walt Whitmann. Se estivessem em outro momento histórico, os setentistas não teriam canais de vazão para expor suas diatribes versificadas. Mas eles apareceram numa época em que o mimeógrafo e a fotocópia ofereciam ampla difusão de seus escritos. Seus adeptos tornaram-se professores de literatura, e isso gerou uma rede de autores sem o menor domínio técnico do verso; desprezavam a leitura dos clássicos, queriam apenas agir num país governado por um regime militar autoritário. O protesto virou palavra de ordem. O verso foi seu veículo privilegiado de propagação. O programa estético tornou-se secundário. Importava a ação político-poética.

A politização como bandeira ideológica, o trocadilho como vício de linguagem. Esta era a insígnia da geração setenta. Mas como uma geração politizada como essa pôde ser sucedida por outra politicamente apática? Uma vez que o inimigo tenha sido derrotado – a ditadura – é natural que tenha ocorrido um vácuo de razões para justificar a escrita da poesia. Algo análogo ao que afirmara Adorno acerca da poesia de Celan: “depois de Auschwitz, é bárbaro escrever um poema”. Nesta aporia, indagaria Augusto de Campos, como um mote para a geração que então nascia ao fim da ditadura: como escrever um poema depois de tudo, pós-tudo?

Escrevi este ensaio porque me vejo como um leitor cansado, fadigado pela enfadonha repetição de faturas e recursos entre poetas brasileiros. Não há intervenção crítica possível que remedeie este contexto. Toda crítica aqui será estéril, mas necessária. Ao começar a redação me propus não ler nada a respeito antes que declinassem minhas impressões como simples leitor. Tomei também a decisão de não citar nomes e obras. Não por ser pusilânime, mas porque tal postura me demandaria um trabalho hercúleo de examinar cada caso apontado. Caso não procedesse assim, poderia ser injusto ou leviano com meus colegas. Assim, meu propósito se restringiu a captar a “estrutura geral”, o espírito que hoje (des)anima a poesia brasileira de novos autores.

Encerrada minha parte, saí em busca de artigos e reflexões sobre a questão. Três ensaios e um fórum me chamaram atenção. O primeiro de Marcos Siscar, o segundo de Luis Dolhnikoff e o terceiro de Cláudio Daniel^[14]. O fórum – peculiar por se tratar de um acirrado debate entre poetas-internautas – é bastante relevante porque são os próprios poetas quem se posicionam^[15]. Estes ensaios dão-nos a impressão de que o que está em jogo é uma inconclusiva emulação de gostos e preferências estéticas. Como tais gostos não possuem fundamentação racional, são manifestações de preferências privadas, pessoais, segundo a experiência estética individual de cada um, posso afirmar que estamos navegando em mar aberto, sem bússola.

O primeiro passo para elaborarmos um plano de navegação e compreendermos o que se passa na poesia brasileira hodierna seria demarcar bem o período e os autores a serem analisados. É melhor então que tratemos somente da novíssima poesia produzida no Brasil, especificamente, dos autores com menos de cinquenta anos. Assim procedendo estaremos nos aproximando mais do espírito do tempo.

Como estamos em um movimento de reflexão sobre o espírito que move a produção poética recente, não podemos falar em nomes como Hilda Hilst, Nauro Machado, Ferreira Gullar ou Manoel de Barros: o espírito que os move, ou os movia, era outro, remetendo-nos a outro debate, outra época. Creio que o ano da publicação das obras não seja relevante para compreensão desse espírito. Importa o ponto de partida que moveu cada autor, não o ponto de chegada. Um livro de Hilda Hilst publicado em 1989, por exemplo, não reflete as angústias que afligem a geração que naquele período se projetava. Ademais, Hilst já teria nesta época algo em volta de sessenta anos e, com uma já consolidada maturidade poética e experiência de vida, estaria ao largo da celeuma literária do país da redemocratização. O espírito é de quem nasce na aurora do mundo, não de quem contempla seu crepúsculo.

Afirmo isso por discordar do procedimento de análise de Marcos Siscar. Segundo ele não podemos por ora compreender o movimento da poesia brasileira contemporânea tendo em vista que seu espectro ainda não cessou, está em pleno movimento. Subentende-se daí que seja necessário aguardar o crepúsculo do espírito para compreendê-lo. O reconhecimento das feições do espírito só seria possível ao entardecer, quando a coruja alça seu vôo. De fato, Siscar é bastante coerente com esta premissa hegeliana, exceto pelo fato de que os autores que ele perfila como porta-vozes do espírito são em sua maioria autores crepusculares, representantes de outra época, bem anterior ao espírito dos jovens poetas dos anos oitenta, noventa e do primeiro decênio. A exceção de Ana Cristina César, nomes como Sebastião Uchoa Leite, Hilda Hilst e Manoel de Barros – os quais Siscar utiliza como referência –

deveriam estar circunscritos em outro contexto, não o que assistimos nos últimos vinte anos.

Em contraposição ao hegelianismo subjacente de Siscar, penso que não precisamos esperar a hora do crepúsculo para exercermos nossa capacidade de auto-reflexão e auto-crítica. Suspender o juízo ou contemporizar a esta altura da discussão é capitular diante da enfermidade da “crítica demissionária” a que se referia Paulo Franchetti. O próprio Siscar inicia seu texto distinguindo – com certa *deterrence* – entre análise crítica e juízo de valor. à exceção do que possa ser panfletário ou demasiado dogmático, toda crítica que queira se afirmar deve ajuizar claramente suas posições. O objetivismo deve estar a serviço do juízo. Qualquer postura que difira desta estará acrescentando um novo membro à fila dos críticos demissionários.

A tese mais forte de Siscar, entretanto, diz respeito a ausência de critérios incontroversos de julgamento estético-poético. Em verdade, creio, não há uma ausência destes critérios, mas uma proliferação deles, e tal proliferação resulta de um fenômeno curioso: a privatização da tradição. Os poetas contemporâneos – não apenas no Brasil, mas em todo o mundo – ao invocarem o termo “tradição” não estão se referindo a valores estéticos publicamente compartilhados, à uma *Paidéia* ou a uma *Bildung*, como era próprio aos antigos. Eles se referem a um cânone pessoal que a sua experiência de leitura elegeu. Isto é uma espécie de postura retórica na qual a argüição se vale sempre do discurso de autoridade, mas esta autoridade não é mais uma instituição pública impessoal – a Tradição, tal como era para os antigos – mas uma entidade personificada que se funda no puro Gosto. A privatização da tradição funciona assim como uma auto-ilusão ou como um princípio do prazer: é como se o mundo nascesse simultaneamente à experiência que o poeta vivencia. A história do mundo, neste cenário, não precede a experiência pessoal de que o poeta é portador. A sabedoria é substituída pela idéia de conhecimento cumulativo, o espírito é destituído pelas noções da técnica imanente. Neste contexto, quem julga se Torquato Tasso é relevante para a formação poética do neófito é o próprio neófito e sua experiência de leitura. Toda autoridade externa está destituída.

O multiculturalismo poético é um exemplo dessa privatização. Numa primeira leitura poderíamos dizer que o multiculturalismo implica a imposição de um cânone axiológico às questões de natureza puramente estética, ou seja, ele subjuga os valores norteadores da boa arte em favor de valores alheios a ela, de natureza ideológica, política e cultural. Ou seja, valores impostos por grupos privados para afirmação de identidades coletivas. à maneira de Nietzsche, poderíamos dizer que o multiculturalismo é uma política coletiva do ressentimento, e como tal, ele quer destruir a Tradição em seu caráter público originário. Para que servem rótulos como “poesia piauiense no século XX”, “poesia capixaba hoje”, “poesia negra” ou “poesia

gay”? Para conceder valor estético a quem não tem. Para destituir os critérios do belo de seu lugar soberano e sub-repticiamente impor a arte uma demanda ideológica que lhe é alheia.

O multiculturalismo na poesia implica uma redução radical das esferas da experiência humana a uma única esfera, portadora da identidade do sujeito. O poeta enquanto pessoa se auto-entifica e abdica da sua completude humana, aliena o todo da sua experiência e de seu auto-reconhecimento em favor de uma “identidade” que se lhe impõe de fora, inautêntica. Trata-se de uma defecção dos modos de registro da experiência, reduzida a uma razão monocórdica e a um rótulo pré-definido.

Já o texto de Dohnnikoff traz uma importante discussão sobre o que seriam “grandes temas” ou “grandes questões” para a poesia. Ele diz que *“Em termos internacionais, há a percepção de que as “grandes questões” políticas são a globalização, o “império” e a crise ambiental. E a crença de que as “grandes respostas” são o movimento antiglobalização, o antiamericanismo, o multiculturalismo e o ambientalismo”*. Ao levar a sério tais “grandes questões” creio que Dohnnikoff esteja enredado numa velha mixórdia, que embora há muito superada, ainda exerce seu poder de confundir críticos e poetas. A questão é que não há “grandes questões” para a poesia uma vez que é o poeta quem concede voz aos objetos do mundo, não os objetos do mundo que lhe impõem uma dada fala. Poesia não é sociologia: eis a distinção. Para o poeta não pode haver uma imposição temática pré-definida porque ele só declina aquilo que lhe co-move. O poeta não pode ser poeta por uma força do artifício, ele é um testemunho, não um repórter ou cientista. O seu ato testemunhal tem voz própria, é um ato portador da vivência e da experiência que ali se encerra. Para o bardo a “grande questão” pode ser religiosa, como em Tasso, Dante, Claudel, Lowell, ou perceptiva, como em Ponge, Michaux, Malherbe, ou existencial, como em Celan, Ungaretti, Drummond, Jabès. A “grande questão” pode ser órfica, Mário Faustino, Jorge de Lima, Perse, Valery, Ovídio, ou mnemônica, Homero, Virgílio, ou cotidiana, Bandeira, Oswald, ou erótica, Hilst, Ovídio. Os temas políticos são “grandes” quando um poeta o toma para si a partir da sua experiência. Do contrário, eles se tornam temas pequenos, panfletários (aliás, os “temas políticos”, se é que existem – desconfio que não – são os mais suscetíveis à panfletarização).

Há alguns outros textos^[16] que tratam do problema da crise da poesia brasileira e levantam várias hipóteses. A mais recorrente delas, como sabemos, é a de Haroldo de Campos, que se referia a uma poesia pós-utópica. Embora concorde com vários argumentos que Campos apresenta neste já clássico ensaio, não me agrada o uso prolífico deste diagnóstico – o mundo pós-histórico ou pós-utópico. Esta interpretação é demasiadamente tributária de Francis Fukuyama e muitos intelectuais utilizam-na sem qualquer senso crítico. A acusação de falência das energias utópicas

no mundo pós-moderno é uma panacéia que encerra o debate no ponto em que ele deveria começar.

A questão da crise da poesia brasileira atual está ainda em aberto, até que a sombra do espírito se ponha na luz do arrebol e alguém venha dar nome ao nosso tempo, imprimindo-lhe alguma insígnia na qual nos reconhecamos. Até lá, seremos muitos personagens em busca de um autor.

Esta é uma geração que precisa aprender a escrever seus próprios poemas, ainda que seja depois de tudo, pós-tudo. Ainda que sejam mudos.

[1] Uma parte significativa dos poetas que hoje publicam não lê o que outros poetas escrevem, exceto as obras dos amigos da congregação a que pertencem. A rarefação de público é um efeito gerado a partir dos próprios produtores. É como um dramaturgo que não tem o hábito de ir ao teatro.

[2] A Baixa popularidade da poesia no Brasil hoje é um fenômeno que merece ser mais bem estudado. Se olharmos para o nosso passado veremos que tínhamos uma longa genealogia de poetas carismáticos, amados pelo público brasileiro. Drummond, Bandeira, Castro Alves, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos (post-mortem). Esta baixa popularidade, creio, não pode ser rasteiramente explicada pela egolatria da nova poesia brasileira. O público leitor também mudou seu perfil neste período. Trata-se, portanto, de uma transformação bilateral. Eis um bom tema de tese para quem procura.

[3] Refiro-me aqui ao grandioso projeto de Assis Brasil, de resto, louvável.

[4] Este tipo de crítica sempre existiu entre nossos poetas e escritores. Para comprovarmos basta lermos as várias correspondências entre nomes canônicos da nossa literatura.

[5] Estes jovens poetas que estão em toda parte (infóvias, revistas, encontros poéticos) despendem longo e cansativo esforço em ratificar seu lugar no campo literário. O trabalho de autopromoção é sempre desgastante, porém, sabemos todos, somente assim o poeta pode ter seu nome reconhecido e seus livros divulgados. Talvez por isso, sempre há entre os poetas um elogio de sua capacidade de mobilização cultural. Mas não seria a poesia um pacto mefistofélico que nos obrigaria a uma vida ascética, a uma renúncia do mundo estando no mundo? Este não seria o preço de uma vida poética levada a sério?

[6] Embora se vejam como gênios ou seres especiais, os poetas são, antes de tudo, pessoas. Emprego o termo pessoa em consonância com certa tradição teológica: segundo esta, pessoa denota alguém cuja existência se constitui numa dada biografia, alguém que é protagonista de uma vida que se autoprojeta no mundo e cujas decisões se configuram em torno de outras pessoas que a cercam. A relação dialógica entre pessoas se dá sempre segundo a necessidade interativa e afetiva, e, conseqüentemente, as formas de interação se desdobram em múltiplas decisões que devem ser tomadas em cada percurso biográfico. A isto dá-se o nome de experiência: a continuidade das decisões biográficas que formam o caráter e o senso de responsabilidade da pessoa. A pessoa o é, e se realiza, em suas idiosincrasias, porém ela deve aprender a negociar suas decisões com o outro. Cada pessoa é um singular, mas não um mônada. à medida que as experiências se repetem entre pessoas, isto produz certa regularidade das formas de expressão diante da vida, aproximando-as segundo as formas de identidade intersubjetivamente compartilhadas. Estas formas se cristalizam como concepções de mundo, ou seja, como projeções do espírito na experiência compartilhada.

[7] A deliberada recusa da experiência como elemento crucial à criação poética na tradição crítica e pedagógica brasileira pode ser interpretada como uma forma refratária de subsistência do nosso positivismo cego e radical. Esta herança positivista se incrusta tanto nas reflexões críticas posteriores a 1922 quanto na vertente mallarmaico-poundiana do concretismo.

[8] Este argumento que ora apresento é nitidamente de origem diltheyseana. Cf. Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience*. Seleção de textos de Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi. A introdução de Donald Levine ao seu *Visões da tradição sociológica* também me alimentou com longínquas idéias acerca da fragmentação da experiência no mundo contemporâneo.

[9] Segundo Dohlnikoff [...] “Grande parte dos poemas” está “na primeira pessoa do singular. Mas como esse eu, na perplexidade fragmentária contemporânea, não pode ser uma metonímia de um nós, assim como o foi em poetas tão distintos como Rimbaud, Baudelaire, Pessoa e Drummond, é um eu lírico apequenado”. Este argumento possui também, assim em Bajo, uma forte inclinação pós-modernista na interpretação do sujeito.

[10] Um diagnóstico semelhante ao que postulo aqui em matéria de poesia brasileira é aquele esposado por Alex Castro em seu polêmico ensaio sobre a escola urbana no romance brasileiro dos últimos 30 anos. Castro enfatiza a repetição enfadonha de lugares-comuns no romance atual (protagonistas apáticos, comportamento auto-destrutivo, falta de enredo, mulheres objetos, etc). O problema da repetição na poesia brasileira, bem como no romance brasileiro atual, tem, como podemos ora deduzir, um mesmo fundamento: o déficit da experiência, ou a padronização desta. Conferir em <http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/urbana1.htm>

[11] Um das manifestações do caráter fraudulento se dá pela imposição de certa geografia da consagração. Poetas como Nauro Machado e Max Martins jamais tiveram sua grandeza plenamente reconhecida porque preferiram ficar em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará. Há casos mais críticos, como o de Hindemburgo Dobal (H. Dobal) do Piauí e Zila Mamede do Rio Grande do Norte, que jamais foram sequer mencionados, à exceção de críticos como Wilson Martins e Ivan Junqueira. A geografia da consagração é perversa não apenas porque reduz o horizonte de percepção da crítica, mas porque destitui do lugar soberano os critérios de avaliação relativos a excelência do poeta em

favor de critérios relativos a origem deste. No Brasil, para ser um grande poeta, é preciso ter nascido ou vivido no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

[12] Na poesia brasileira atual, como exemplo desse fenômeno, temos os neo-surrealistas, os herdeiros do setentismo, os herdeiros do concretismo, os neo-conservadores, os herdeiros da poesia práxis, etc.

[13] A réplica de Siscar a Dohnnikoff a este respeito é magnífica. Ver em revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html

[14] O texto de Cláudio Daniel é importante, sobretudo, porque elenca um número considerável de novos autores descrevendo as peculiaridades de cada projeto poético desenvolvido.

[15] <http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/11/ninguen-de-ninguem-1-foro-o-que-voc.html>

<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2653>

http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm

[16] Um exemplo é o pequeno artigo de Paulo de Toledo, o qual se apresenta mais como uma provocação do que uma análise propriamente. Cf. <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1899>

Ranieri Ribas é Cientista Político e Poeta. Autor de *Os Cactos de Lakatus (Amálgama, 2003)*; *Modo Obnóxio (2004, mimeo)* e *Aquilo que sóis és: Gilbués(inédito)*. Professor da Universidade Federal do Piauí. [ranieriribas@yahoo.com.br].