

**POESIA
COMO CRÍTICA
DO PRESENTE:**

DA AUTONOMIA À PÓS-AUTONOMIA

Por
SANDRO ORNELLAS

Dezembro 2018

Ano 3 | Número 6

Uma publicação
e-book.br

<https://issuu.com/e-book.br/docs/folhetim6>

<http://www.linguagens.ufba.br>

<http://www.e-book.uefs.br>

Ano 3 | N. 6 | Dez. 2018



ISSN 2525-8591

CONSELHO EDITORIAL

Adriano Eysen (UNEB)
Cid Seixas (UFBA / UEFS)
Dante Lucchesi (UFF)
Flávia Aninger Rocha (UEFS)
Moanna Brito S. Fraga (CEDAP)
Myriam Barbosa da Silva (UFBA)

Editor:
Cid Seixas

Nossas páginas:
www.e-book.uefs.br/folhetim
www.linguagens.ufba.br/folhetim
E-mail do editor:
cidseixas@yahoo.com.br

Sandro Ornellas

FOLHETIM

POESIA COMO CRÍTICA
DO PRESENTE:
DA AUTONOMIA À PÓS-AUTONOMIA

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

POESIA COMO CRÍTICA DO PRESENTE
Sandro Ornellas Da Autonomia à Pós-Autonomia

SANDRO ORNELLAS

SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS
SANDRO ORNELLAS SANDRO ORNELLAS

Professor Associado de Literatura Portuguesa e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da UFBA. Graduação (1998), Mestrado (2002) e Doutorado (2006) em Letras e Linguística pela mesma universidade. Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Além de artigos em revistas acadêmicas e não acadêmicas, publicou quatro livros, sendo um de ensaios, *Linhas Escritas, Corpos Sujeitos. Processos de Subjetivação em Literaturas de Língua Portuguesa* (2015), e três de poesia, *Formas de cair e outros poemas* (2011), *Trabalhos do corpo* (2007) e *Simulações* (1998).

<http://sandroornellas.wordpress.com>

SUMÁRIO

Coordenadas iniciais	9
Subversão pelo negativo	15
Fluxos da cultura	19
Deslocamentos	25
O novo século	31
Considerações finais	40
Referências	45
Explicit	49

RESUMO

O artigo discute alguns deslocamentos na cultura estética desde a segunda metade do século XX. Enquanto a poesia dos anos 50-60 é caracterizada por um discurso neomodernista de autonomia estética, a partir dos anos 70 ocorrem certos deslocamentos na cultura literária de poesia e que se aprofundarão até o século XXI. Mesmo assim não se confere à poesia uma pós-autonomia exemplar. Ela ainda guardaria uma perspectiva intempestivamente crítica com relação ao presente.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas autônomas, Literaturas pós-autônomas, Poesia brasileira contemporânea, Poesia portuguesa contemporânea, Literatura Comparada.

ABSTRACT

The paper discusses shifts in aesthetic culture since the second half of the twentieth century. Insofar the poetry of the 50's and 60's is featured by a neomodern speech of aesthetic autonomy, as of the 70's some shifts take place in literary culture of poetry that will expand until the twenty-first century. Even so, an exemplary post-autonomous isn't granted to poetry, that keeps an untimely criticism perspective regarding to the present.

KEYWORD: Autonomous literatures, Post-autonomous literatures, Contemporary Brazilian poetry, Contemporary Portuguese poetry, Comparative Literature.

COORDENADAS INICIAIS

A novidade era a guerra
Entre o feliz poeta e o esfomeado
Estraçalhando uma sereia bonita
Despedaçando o sonho pra cada lado
Torquato Neto, Gilberto Gil

Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.
Ana Cristina César

No artigo intitulado “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, publicado em *Vidro do mesmo vidro* (2007), a crítica portuguesa Rosa Maria Martelo convoca a certa altura o ensaísta Eduardo Lourenço e seu texto “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, publicado originalmente em 1966, na revista *O tempo e o modo*. A data do ensaio de Lourenço é importante para a argumentação da crítica, já que Rosa Martelo enxerga nele uma reflexão lúcida e contemporânea a uma série de “deslocamentos” da tradição moderna que irão marcar os “estilos” artísticos a partir dos anos 1960. Rosa Martelo lerá

os argumentos do ensaísta como sintomáticos da mudança de sensibilidade que a interessa destacar, qual seja, a de um “momento de consolidação retrospectiva das poéticas do Modernismo e das Vanguardas (...) às quais regressam, fixando definitivamente o cânone revisitável e susceptível de reelaboração (MARTELO, 2007, p. 27), consolidação de um diálogo ao qual ambos darão o nome de “neomodernismo” (LOURENÇO, 1993, p. 258; MARTELO, 2007, p. 40) e que Rosa Martelo sublinhará como formas de “experimentação essencialmente textualista”, “espelhamento da destruição” e “crise das poéticas da representação” (2007, pp. 23, 25 e 31, respectivamente) que na poesia informarão os jovens a partir do emblemático ano de 1961. Neste ano surgem nomes hoje incontornáveis na recente história da literatura portuguesa, tais como Herberto Helder, Fiamha Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge.

Os dois críticos são cuidadosos no seu historicismo, o que nos permite tentar também seguir esse caminho, verificando o exame que ambos farão dessa “literatura desevolva” das décadas de 1950-1960. Nossa questão inicial, no entanto, recua um pouco mais, até o modernismo histórico, e toma Manuel Bandeira, com seu lirismo cotidiano, sofisticadamente simples, de uma sublimidade discreta e enorme legibilidade para qualquer leitor contemporâneo. Bandeira, na década de 1920, todavia,

vinculou-se ao discurso modernista de ruptura formal, pois se hoje, para nós, ele tem um espaço quase paradigmático de poeta do território cotidiano, nem ele – nem os demais autores da época – foi imediatamente lido como ocupando um lugar poeticamente legítimo. Bandeira afirma na sua autobiografia intelectual, *Itinerário de Pasárgada*, que teve de desaprender a escrever versos de ritmos cadenciados e fixos, metrificadas e com lugares-comuns de matriz clássica, pois se formara pela poesia parnasiano-simbolista (o “lirismo bem-comportado”, a que se refere “Poética”), para aprender a fazer poemas com versos livres, ritmos coloquiais e imagens cotidianas. Diz o poeta que passou a se submeter a “estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (...), menus, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele (...)” (BANDEIRA, 1993, p. 48). Dessensibilizar-se para que seu ritmo poético se tornasse o mais “livre” possível. Mário de Andrade diz que Bandeira é o “mais tipográfico” dos poetas brasileiros, pois “é o que prescinde mais do som”: “é poesia pra [sic] leitura” (ANDRADE, 1993, p. 200). É o que podemos afiançar sobre um poema como “Madrigal tão engraçadinho”, de *Libertinagem* (1930), composto de um único e longuíssimo verso que precisa se desdobrar pelas linhas abaixo, como indicando a possibilidade, nova até então, de um fôlego que não mais requer a impositação da voz, mas uma leitura calma e pessoal, bem de acordo com a fala do sujeito lírico:

Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até
[hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-
índia que me deram quando eu tinha seis anos.
(BANDEIRA, 1993, p. 214)

Essa consciência da linguagem da parte de Bandeira – que o levou a romper com padrões estéticos vigentes, experimentar novas formas textuais, colocar em crise o que era então reconhecido como poema – fez parte definidora do que se chama discurso poético da modernidade, quando literatura, sobretudo poesia, e crise confundiam-se de modo vigoroso e quase programático (cf. SISCAR, 2010). É esse o discurso que se institucionalizou por volta da década de 1950. De um lado, com as primeiras interpretações globais dos movimentos e artistas da primeira metade do século, de outro lado, com a emulação em massa pelos novos artistas das formas e estilos criados até então. Não é por um acaso histórico que surgem então neomodernismos e neovanguardismos artísticos em vários lugares do mundo: Concretismo, Poesia Práxis e Cinema Novo no Brasil, Realismo Mágico em toda a América Latina, Expressionismo Abstrato e Arte Pop nos EUA, Grupo Oulipo, Nouveau Roman e a Nouvelle Vague na França e Poesia 61 e Experimental em Portugal. Todas as artes no Pós-Guerra tiveram nos procedimentos de ruptura e experimentação o modelo institucional a ser perseguido. Podemos resu-

mir o fenômeno pela expressão paradoxal de Octavio Paz: estava devidamente escolarizada a “tradição de ruptura”. Devemos, portanto, pensar que só por volta dos anos 1950 o sentido da poesia de Manuel Bandeira se tornou plenamente inteligível, mas lê-la na década de 1920 foi muito difícil para os que então costumeiramente liam poesia. Não custa lembrar como ainda em 1945 a chamada Geração de 45 tentou revitalizar um texto poético de matriz mais tradicional, de estilo culto e elevado, isso mais de 20 anos após a Semana de Arte Moderna. Queremos chegar, portanto, ao fato de que está em questão não necessariamente o maior ou menor valor e/ou legibilidade da escrita poética, mas a historicidade do discurso da autonomia do campo literário, composto de textos, livros, poetas, críticos, universidades-escolas, editores, leitores, amizades, intrigas e, hoje, redes sociais.

A cultura estética neovanguardista do Pós-Guerra, com seu vigor experimental, revelará essa historicidade. Para o crítico alemão Peter Bürger, a noção de arte autônoma na sociedade burguesa possui um “papel contraditório” e “dúplice”: “o seu distanciamento relativamente aos processos sociais de produção e reprodução contém tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso” (BÜRGER, 1993, p. 91). Um exemplo brasileiro disso é justamente Ferreira Gullar, que lança seu livro *A luta corporal* (1954), dramati-

zando o auge da autonomia estética e a simultânea crise que o modernismo histórico fomentara. Podemos afirmar que para além da força estética e da também densidade de vários dos poemas desse livro, seu sentido está justamente no discurso que ele adota: uma crescente “liberdade” da linguagem provocando e sendo provocada pela percepção de crise, junto com um crescente “descompromisso” com qualquer forma de comunicabilidade, à medida que o livro avança até poemas como “Roçzeiral”. O experimento e a ruptura neovanguardista, assim também como sua trajetória posterior, fazem de Gullar, na percepção geral dos estudiosos já há algum tempo, e hoje da própria mídia, o último grande poeta modernista vivo e, talvez por isso, o último grande poeta brasileiro vivo. Isso nos permite pensar a estética modernista como a busca por parte dos artistas da construção de um estilo poderosamente pessoal, de uma assinatura forte, de um nome próprio, à maneira de uma marca, paralela e autônoma em relação à sociedade e à biografia dos artistas, resumida pela grande ocorrência dos adjetivos como grandes campos estilísticos: pessoano, oswaldiano, borgiano, drum-mondiano, cabralino, rosiano, clariceano, kafkiano, poudiano, eliotiano, artaudiano, etc.

SUBVERSÃO PELO NEGATIVO

Se retornarmos ao ensaio de Lourenço, o ensaísta português – escrevendo quase no calor da hora (anos 1950) e com uma assumida intenção de se contrapor à “contestação neorrealista” em Portugal, de matriz socialista – sublinha fortemente esse “momento de liberdade” na desenvoltura da então “Nova Literatura” dos anos 1950-1960 em Portugal. Ele frisa que “a *novidade* é que desta vez a ressonância é de pura superfície, a imitação quase só reduzida a certos aspectos formais” (1993, p. 257, itálico no original), assim como também seu “grande tema é a desmontagem e contestação ao nível mais radical, o da linguagem mesma” (1993, p. 258). É pela forte atenção à linguagem que interessa a Lourenço valorizar o “vasto anacronismo” (1993, p. 255) com que ele marca essa geração:

uma filiação a procedimentos disruptores da linguagem que tiveram em Fernando Pessoa-Álvaro de Campos sua talvez mais bem acabada forma enquanto contestação no modernismo português. Consciência e subversão da linguagem como análogos à consciência e contestação política sob o signo do Estado Novo fascista de Oliveira Salazar. Não a contestação das “soluções positivas” do neorrealismo, diz Lourenço, mas a contestação do “negativo”, da “radiografia” e da “impessoalidade” da linguagem poética.

Essa noção de uma contestação política através da subversão da linguagem é bem evidente em poemas que já se tornaram emblemáticos dos então jovens poetas portugueses da *Poesia 61*: Luiza Neto Jorge com “O poema” (“Esclarecendo que o poema / é um duelo agudíssimo / quero eu dizer um dedo / agudíssimo claro / apontado ao coração do homem”), Fiama Hasse Pais Brandão com “Grafia 1” (“onde mãos derrubam arestas / a palavra principia”) e Gastão Cruz com “Canção quarta” (“Outro nome canção hoje daremos / ao dia luminoso que nos cobre / com a pedra e a cinza endurecida / desertos dias mortos”). Assim também, por outro lado, como não ver o subversivo hermetismo cósmico de Herberto Helder em “Lugar”:

Uma noite encontrei uma pedra
oh! uma pedra

verde ou azul, de um lado, como se estivesse
[morta.

Encontrei a noite como uma pedra inclinada
sobre o meu corpo
puro, profundo como um sino.

Vi que havia em mim um pensamento
inocente, uma pedra
quando se entra na noite por um lado onde
há menos gente.

Ou era um sino de um futuro
maior silêncio, tão
grande silêncio para se habitar só em gestos
(HELDER, 1990, p. 117)

como uma releitura ainda mais radical do Álvaro de
Campos-Fernando Pessoa que inicia por exemplo
os “Dois excertos de Odes” com

Vem noite, antiquíssima e idêntica,
Noite rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.
(PESSOA, 2007, p. 87)

A concepção de poesia dos então jovens poetas na década de 1960 será, para Eduardo Prado Coelho (1972, p. 265), sobretudo uma “concepção topológica” de poesia, ou seja, o texto como o

lugar onde o sentido efetivamente se produz, não em uma subjetividade anterior ou exterior a ele, pertencente a um mundo psíquico ou social. Não podemos esquecer que algo dessa “desenvoltura” elogiada por Eduardo Loureço tem a ver de certo modo com o tipo de autonomia textual que o estruturalismo teorizava no momento e que um crítico como Prado Coelho não deixa de frisar na expressão “topológica”. Podemos mesmo dizer que a noção estruturalista de autonomia textual está para a teoria nos anos 1950-1960 assim como a metalinguagem está para a literatura de então. Por isso Loureço cita a “imparcialidade da neve” de Álvaro de Campos como traço daquela “Nova Literatura”. Impossível não ligar essa imparcialidade ao famoso ensaio “A morte do autor”, de 1968, de Roland Barthes, que afirma a ideia de autonomia do texto – sublimado e livre de determinismos biográficos, políticos, sociais, etc. Essa morte, notamos, encontra-se todavia já datada: o autor “morreu” justamente nos anos 1960, em função da desenvoltura da linguagem poética, sua autonomia, abstração e negatividade teórica e política.

FLUXOS DA CULTURA

É aí que Rosa Maria Martelo retorna a este artigo. Após se valer do ensaio de Lourenço para sublinhar a “reposição de um diálogo” neovanguardista da poesia portuguesa depois de 1961, ela aborda os autores dos anos 1970, que – no seu argumento – repetirão o mesmo gesto de diálogo e intertextualidade neomodernista, mas com outra tradição da modernidade, que não a de vanguarda e experimentação do início do século. Cabe aqui a exposição de todo o seu argumento:

Nessa medida, mais do que produzir uma ruptura, as poéticas emergentes na década de 1960 *consolidam uma tradição de Modernidade escolhendo a sua vertente mais radical* (...), enquanto as poéticas subsequentes *prefe-*

rem reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano. Trata-se, pois, de dois diálogos diferentes com a tradição (de dois “estilos”), mas trata-se sempre de retomar a tradição a um ponto que nos impede de falarmos de ruptura. Em ambos os casos, é indiscutível a importância da intertextualidade e o modo como ela remete para o que Fredric Jameson chamou de “uma massa de clássicos mortos”, isto é, uma espécie de arquivo de estilos. (MARTELO, 2007, p. 41, grifos no original)

Rosa Martelo valer-se-á da situação de poetas que, de certo modo, retomarão a narratividade, a figuratividade e a subjetividade novecentista, todavia não da maneira ingênua pela qual no século XIX apareceram. Rosa Martelo falará do “neorrealismo” e “neorromantismo” dessas poéticas, mas para afirmar uma subjetividade autoral que retorna enquanto presença e um mundo que retorna enquanto referência; são subjetividade e mundo virtuais, flutuantes e instáveis em seus sentidos. De ambos, podemos dizer, é sobretudo o mundo que se virtualiza, perde a solidez do chão pela evidência, em tempos mutantes, de simulacros e imagens velozes e descartáveis. Desfaz-se o discurso da autonomia da palavra em sua radicalidade vanguardista e abstrata imanência da linguagem e emerge a palavra pós-autônoma enquanto discurso mergulhado

nas malhas da cultura, implicando sujeitos (autor e leitor) virtualizados na tentativa de solidificar (precarizadamente) sentidos para mundos também virtualizados. Talvez tenha sido a partir do que Barthes chamou de “nascimento do leitor” (cf. 2004) que se empreendeu esse deslocamento na cultura estética da poesia dos anos 1970, da autonomia literária para uma noção de pós-autonomia. Se Barthes anuncia que o autor morre para que o leitor efetivo dos textos nasça, lá nos longínquos anos 1960, isso nos permite pensar – em consonância com esse nascimento do leitor – as rebeliões estudantis, as independências dos países africanos e asiáticos, a luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, o Feminismo, a Revolução Cubana e o crescimento dos meios de comunicação de massa e da sociedade de consumo, bem como no âmbito brasileiro e português o incremento de políticas de alfabetização em massa. Todos esses elementos são políticas e movimentos reivindicatórios de deslocamento na ordem dos discursos, nas suas formações discursivas e nos seus sujeitos pretensamente naturalizados. Na esteira dos acontecimentos que contextualizam o Pós-Guerra, esse leitor (consumidor?) que nasce é justamente quem vai trazer à baila o que poderíamos chamar de passagem do paradigma textual ao discursivo.

O que significa essa passagem no âmbito específico, se bem que não exclusivo, da poesia? Por

exemplo, significa definir uma diferenciação entre, de um lado, uma cultura estética moderna e já histórica (tornada escolar e institucional) e, de outro lado, a percepção de uma atualidade em pleno deslocamento, de um presente em incessante inscrição; entre, de um lado, um texto de perfil modernista já canonizado, de fronteiras bem delimitadas, exigindo um leitor treinado e, de outro, um texto contemporâneo pela sua discursividade em deslocamento ao vivo – a cultura em seu sentido estético, político, subjetivo, geográfico, um “território local”, conforme Josefina Ludmer (2010, p. 03). Seus sinais já foram lançados, já pertencem à história recente, mas seus intérpretes, isto é, seus leitores, começam agora a rastrear possíveis sentidos, entender procedimentos, habilitar perspectivas, reler sujeitos, reescrever histórias e contextos, promover diálogos e desenvolver métodos de leitura. Enfim, a passagem do paradigma da textualidade ao da discursividade significa recomençar, redescrever e refundar o olhar sobre o campo literário, quiçá questioná-lo, como faz Ludmer, não apenas ou simplesmente sobre o texto literário, no seu isolamento altivo e autista na página. Mas o discurso como texto no tempo e no espaço, texto com sujeito autoral, texto com carne, suor e sangue, texto com história e memória. Texto nos fluxos que o presente possui, fornece e cobra. Fluxos históricos, territoriais, semióticos, econômicos, políticos. Todo fluxo é um discurso que vem

desde antes e continua após o texto, sendo este um gesto de inflexão – mais ou menos forte – no sentido do discurso.

Desde os anos 1970, verdadeiramente, algo de diferente se anunciou na poesia. Algo que podemos tentar resumir por uma maior compreensão de que um poema, além de um texto é também um discurso, logo, não possui autonomia em relação às circunstâncias de sua enunciação e recepção; ainda mais, que essa enunciação produz e implica sujeitos a depender dos elementos articulados na sua malha textual: sujeitos nacionais, políticos, de classe, de gênero, sexuais, raciais, etc., e que esses sujeitos assumirão performaticamente as posições de co-autores e leitores, a depender dos sentidos agenciados. Em suma, o trabalho textual não é obliterado em nome de algo que lhe seja exterior, mas sua significação se dá na cena de enunciação discursiva, como um gesto performático de escrita-e-leitura. No caso brasileiro, poetas dos anos 1970 como Cacaso, Paulo Leminski, Ana Cristina César, Waly Salomão, Eudoro Augusto, Chico Alvim, Geraldo Carneiro revitalizaram a poesia escrita com uma atitude que era menos a de ruptura *à la* vanguardas e mais de deslocamento nos gestos de criação. A abstrata autonomia experimentalista dos modernismos históricos foi confrontada com a experiência testemunhal do cotidiano, e a biblioteca (isto é, a tradição, os livros e a erudição), confrontada com

a rua, conforme esquema montado por Silviano Santiago no ensaio “O assassinato de Mallarmé” (2000).

DESLOCAMENTOS

A partir dos anos 1970, a experiência da linguagem levada às últimas consequências por artistas nos anos 1950-1960 começa a dividir lugar com uma linguagem que pretende testemunhar experiências, comunicar uma troca de vivências e construir alegorias referencializáveis do mundo cotidiano. Haveria vida antes e depois do poema, que passa a funcionar como um tipo de dobradiça para determinado discurso. Em Portugal, Al Berto, por exemplo, não opera mais movido por uma forte experimentação, sua literatura se recusa a isso, mas por uma consciência da discursividade da escrita propondo um “pacto novo” (cf. MAGALHÃES, 1981) com os leitores. É assim que entendemos a inescapável narratividade de seus primeiros livros, com enredos e personagens, a forte presença da

cidade como cenário quase natural para a vida subjetiva, assim como o sentido de seu último livro, *Horto de incêndio*, de 1997, em que ele canta a aproximação da morte com que se defrontava, através de um câncer linfático, bem como seu desejo homoerótico, justapondo-os. É justamente num poema intitulado “Sida” que podemos entender um pouco como funciona esse “pacto novo” a que chamamos discursividade:

aqueles que têm nome e nos telefonam
um dia emagrecem – partem
deixam-nos dobrados ao abandono
no interior duma dor inútil muda
e voraz

arquivámos o amor no abismo do tempo
e para lá da pele negra do desgosto
pressentimos vivo
o passageiro ardente das areias – o viajante
que irradia um cheiro a violetas nocturnas

acendemos então uma labareda nos dedos
acordamos trémulos confusos – a mão queimada
junto ao coração

e mais nada se move na centrifugação
dos segundos – tudo nos falta

nem a vida nem o que dela resta nos consola
e a ausência fulgura na aurora das manhãs
e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos
o rumor do corpo a encher-se de mágoa

assim guardamos as nuvens breves os gestos
os invernos o repouso a sonolência
o vento
arrastando para longe as imagens difusas
daqueles que amámos mas não voltaram
a telefonar (BERTO, 2000, p. 592)

Malgrado o texto do poema abordar a tópica tradicional do sentimento melancólico pela passagem do tempo (*tempus fugit*) e suas consequências, como a distância, a perda, o silêncio e a morte, é o título que recorta, restringe e, digamos assim, torna presente o sentido do poema, criando territórios comunicativos muito bem definidos com os leitores. A força da literatura pós-autônoma em um livro como *Horto de incêndio* está, dentre outros motivos, no gesto de intitular um poema com o nome de AIDS, sem qualquer truque de conotação, muito mais do que um simples uso jornalístico e informativo, isto é, referencial, de um tema contemporâneo, por mais que isso também se dê. O discurso da doença, presente ao longo de todo o livro, assim como em livros anteriores – “já não necessito de ti / tenho a companhia nocturna dos animais e a

peste”, diz ele em “Ofício de amar”, do livro *Trabalhos do olhar*, de 1982 (BERTO, 2000, p. 184) –, inscreve um sujeito autoral gay e em vias de morrer e lhe dá sentido público, político, implica-o e o compromete, a ele e aos outros, leitores ou não, estimulando a “imaginação pública” da qual Ludmer afirma: “nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido (2010, p. 04). Esse texto implica, na verdade, mais de uma geração, para além das diferenças de classe, gênero, nacionalidade e orientação sexual, mesmo que marcando também estas. Essa é a discursividade que se impõe na produção do seu sentido, não mais apenas a densa textualidade de matriz autônoma e experimental e com raízes na ideia mallarmeana de uma poesia em permanente estado de crise – “crise de versos”, versos em crise –, como discute Marcos Siscar (cf. 2010, pp. 113-6).

Al Berto é um herdeiro de Álvaro de Campos-Fernando Pessoa, como os poetas anteriores no argumento de Lourenço; diríamos todavia que é um herdeiro ilegítimo, pois – intercalado historicamente pelas densas experiências de linguagem ao longo do século XX – opta por trair a linhagem dos que valorizaram a noção de autonomia da linguagem poética. Essa geração emergente nos anos 1970 parece repetir um certo Campos cuja voz pergunta: “Símbolos? Estou farto de símbolos.../Uns dizem-me que tudo é símbolo. / Todos me dizem nada.”

(PESSOA, 2007, p. 475); geração contra a espessura simbólica da linguagem da geração anterior. O cansaço finissecular do heterônimo modernista de Pessoa pode ser dividido em inúmeros poemas de AlBerto, menos no *décor* da linguagem e mais na longa narratividade de seus poemas em prosa, e mesmo nos versos, nos ambientes urbanos de comportamentos transgressores e diferença sexual, na subjetividade neurastênica, nos personagens marginais, na *flânerie* por alegorias realistas ou lisérgicas de uma Europa crepuscular do último quarto do século XX. Quando contrapomos tudo isso à entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia na década de 1980, assim como ao neoliberalismo que avançou predador sobre as regras do capitalismo financeiro, também nos anos 1980, e à Guerra Fria que se estendia há décadas, verifica-se que os poemas de Al Berto dizem menos respeito à emulação autônoma do texto decadentista de Campos e mais respeito ao flagrante desconforto das subjetividades implicadas no cenário europeu da década de 1980, como lemos em *O medo*:

22 de junho

bebo para que as remotas cicatrizes doutros corpos não desatem a doer. bato o pé ao ritmo frenético dum rock, abandono o olhar pelos bilhares, pelos flippers silencio o desejo neste copo

de vinho. ouço-me latejar, ao cair do dia, sentado, bebo, perdido a um canto duma sala de jogos na província. e o inferno está aqui, no verde dos panos dos bilhares onde a agonia e a solidão têm forma de bolas. bebo mais e mais, para que as noites felizes não voltem sem ti, nunca mais. (BERTO, 2000, p.229).

O NOVO SÉCULO

O século XXI, depois dos poetas emergentes nos anos 1970, trará novos herdeiros ilegítimos para a linhagem dos “filhos de Álvaro de Campos” e de outros modernistas em clave pós-autônoma. Destaco em Portugal Manuel de Freitas, autor justamente de dois estudos sobre Al Berto, e no Brasil Carlito Azevedo, destaque nos anos 1990, mas que com *Monodrama* (2009) reelaborou sua poesia para o novo século e os novos leitores.

O tipo de poesia de Manuel de Freitas, assim como o de Al Berto, se dá pela forte discursividade, composta de uma narratividade habilmente articulada a lirismo muito intenso, carregado de um tônus testemunhal. Na verdade, a poesia de Freitas é uma verdadeira profissão de fé nas literaturas pós-autô-

nomas, a que ele ironicamente chamou de “sem qualidades”, ao organizar e publicar em 2002 em sua própria editora semiprofissional uma antologia intitulada *Poetas sem qualidades*, justamente por se tratar de autores pouco preocupados, segundo o prefácio-manifesto escrito pelo organizador, com um trabalho depurado de linguagem, e muito mais interessados em escrever de forma a sublinhar “efeitos de transparência discursiva”, conforme Rosa Martelo. A crítica tem discutido em uma série de ensaios essa nova geração de poetas portugueses, desvinculando-os dos ímpetus “das poéticas simbolistas e modernistas, e das que depois as releeram mais de perto”:

estes poetas não pretendem enfatizar a espessura discursiva do texto, pois duvidam da capacidade de, por essa via, a escrita contrapor a sua força de presença e resistência no plano ontológico à ausência de real. Para a tradição simbolista e modernista, a estética tinha sido uma espécie de ontologia, enquanto para estes autores não há como retirar a poesia do âmbito do mundo problemático e sem redenção, do qual ela fala, não há como experimentar o tempo absoluto que a poesia antes procurara presentificar, quer através do símbolo, quer transitando para a exploração da metáfora e da imagem poética. Poetas da descontinuidade, anjos caídos escre-

vendo sobre a falha e a falta, e desde logo sobre a falta de uma *poiesis* que pudesse ser também uma política da palavra, eles recuam para dois redutos complementares: a interpelação do tempo imediato e a defesa da autenticidade expressiva, gestos complementares que adquirem um sentido político, mesmo se não é tematizado assim. É neste contexto que devemos entender as ironias antimallarmeanas de Manuel de Freitas e o seu escrupuloso delinear de uma linha de valorização ou revalorização de autores em que o nexos entre vida e obra é enfatizado, bem como o assumir colectivo de uma poesia “sem qualidades”. Leia-se: *sem intensidades metafóricas*, tendo em conta que essa opção surge no contexto de uma escrita de expressão predominantemente alegórica, apostada em encontrar uma resposta ao mesmo tempo ética e estética para a condição actual da poesia. (MARTELO, 2008, p. 296-7, itálicos no original)

Entendemos essa longa argumentação de Rosa Martelo sobre a *allegoresis* dos “poetas sem qualidades” como uma “resposta ao mesmo tempo ética e estética” muito próxima à argumentação de Josefina Ludmer sobre a “realidade cotidiana” nas literaturas pós-autônomas, uma realidade que “absorve e funde toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma

ficção que é ‘a realidade’. (...) Na ‘realidade cotidiana’ não se opõe ‘sujeito’ e ‘realidade’ histórica’. E tampouco, ‘literatura’ e ‘história’, ficção e realidade”. (2010, 02).

A alegoria – tomada como “uma atitude tanto quanto uma técnica, uma percepção tanto quanto um procedimento” (OWENS, 1980, p. 68) – é uma alegoria da própria “realidade cotidiana” enunciada de modo a ser aproximada e legitimada pelos membros de uma dada comunidade cultural-interpretativa. São essas “atitude” e “percepção” que guiam exemplar e melancolicamente o olhar e as considerações de Manuel de Freitas em “Sumário”:

Tão real que até faz pena. Tirou
a dentadura para sorver as últimas pedras
de gin no cibercafé do bairro alto.
Depois descalçou-se e foi outra vez
estrangeira e loura, como se houvesse morte
para isto. Aquela que haverá, decerto,
e nos encontra mudos ao final da tarde.

Nós, digamos assim, tínhamos visto tudo.
Só não sei quem chorava mais: tu
ou o ar condicionado da 24 de Julho.
Os semáforos, em vez do coração,
lembravam um pênis no lavatório
à espera de outro poema
e da vida nem por isso. (FREITAS, 2003, p. 31)

“Tão real que faz até pena”: muita coisa se junta nessa alegoria em Manuel de Freitas como forma de implicar discursivamente seu leitor, demandando-o afetivamente através de poemas que agem como um bloco sólido de desencanto e ironia: o alcoolismo, a solidão, a melancolia, o sentimento sombrio, a corrupção moral e uma observação sarcástica do cotidiano, com todos os personagens desenganados quanto ao seu destino. Mas isso não apaga a ambivalência dos primeiros versos de cada estrofe – “tão real” e “digamos assim” – colocando entre aspas a “realidade” do que é descrito como autenticação testemunhal (“tínhamos visto tudo”). Na verdade, esse “real” tem forte ligação com o “realismo traumático” que o crítico Hal Foster identifica como o “retorno do real” na arte contemporânea. Valendo-se do real lacaniano, Foster define o real traumático como “um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. (...) [Mas] repetir não é reproduzir” (FOSTER, 2014, p. 127-8), o que nos leva a sua ironia final, com a impossibilidade de um poema representar a vida cotidiana. Essa impossibilidade está na repetição do desencanto tanto quanto na ironia alegórica como fragmento de fragmento do encontro faltoso (e ilusório) com o real.

Já o brasileiro Carlito Azevedo tem em *Mono-drama* uma sintomática virada na sua produção,

após nove anos sem publicar. Poeta reconhecido desde seu *début* com *Collapsus Linguae*, de 1991, vencedor do Prêmio Jabuti pelo preciosismo sintático e lexical e pela grande inventividade formal, Carlito lançou três livros em seis anos, volumes de poemas refinados e afinados com um discurso de autonomia poética. Todos mesclavam traços do experimentalismo neovanguardista com um olhar minimalista para o cotidiano, tudo articulado por um funcional e cuidadosíssimo trabalho de versificação. No entanto, em 2009, ao retornar de longa pausa com *Monodrama*, evidencia-se um claro deslocamento de seu discurso para áreas diversas de sua produção anterior. Prosas híbridas, *mezzo* poéticas, *mezzo* prosaicas, versificações cujas quebras são pouco ou nada funcionais quanto ao sentido do texto, personagens que vez por outra reaparecem em textos diferentes, funcionando como *personae* do próprio Carlito, a observar o mundo que lhe parece escapar virtualmente, como em “Café”:

O anjo boxeador senta-se no café do aeroporto e é como se caísse numa cratera de tempo. Tenta perceber de que matéria são feitos os segundos ali dentro, que em nada lembram fluxos matemáticos, padrões, sequências numéricas clássicas, antes pétalas crescendo. Pressente que seu raciocínio está cada vez mais próximo de chegar a uma conclusão, mas é apenas o

ponteiro da bomba-relógio a aproximar-se do instante detonador. A grande explosão ocorrida a seguir em seu cérebro só se faz notar por uma cintilação nas pupilas que a pálida garçonete toma por um estado de graça. Bebe um gole de café buscando captar alguma vibração nos sentidos esfrangalhados: nota então que, agora, o rumor de uma bagagem de mão pousando no carpete ou o de uma mochila verde-musgo retornando aos ombros do campeão mundial de windsurf abafa o motor dos aviões, que passeiam pela pista como crianças no ocaso. (AZEVEDO, 2009, p. 113)

Personagens alegóricos – como o anjo boxeador – ou reais – como o pianista Witold Lutoslawski e sua própria mãe, Hilda, então recém-falecida – funcionam como agenciadores para afetividades deflagradas na observação generalizada do mundo a atravessar praticamente todos os poemas. Se nos livros anteriores a *Monodrama* Carlito primava por um precioso trabalho com a linguagem poética, ainda dentro do discurso da autonomia estética, atento à tradição modernista, à espessura da linguagem explicitando o que há de artifício no poema, em *Monodrama* ele reafirma algumas de suas referências, mas se desloca também para um universo mais virtualizado e desiludido com os ideais modernistas de se produzir uma arte da palavra à maneira de um

“biscoito fino”. Aí ele assume formas de tratar o texto muito mais próximas das realidades tecnologicamente produzidas, e por isso bastante comuns, do mundo territorializado dos leitores de hoje. Em “Emblemas”, que abrem o livro num misto de narratividade e fragmentação de imagens, o ponto de vista do sujeito é perspectivado repentinamente pelo olhar de seguranças de bancos que observam monitores pelos quais nós, leitores, observamos o que também é observado pelo poeta.

Um imigrante
bate fotos trepado
no toldo de
um quiosque
a multidão grita
em frente ao Banco
aparece um malabar
aparece um pastor
imagens de pura
desconexão
aparecem as montanhas
lilases do Cáucaso
mas na foto buscada só
aparece a imagem
da menina
com seu coelho
de pelúcia
(...)

Os rostos
se sucedem
nos monitores
dentro da
sala de segurança
do Banco
como projeção
de *slides* (AZEVEDO, 2006, 11-2)

Imagens de imagens de imagens que nos fazem mergulhar no território urbano da realidade cotidiana de fragmentos virtuais e pós-autônomos, sem referenciais fixos, sem desejo de verossimilhança, além do fácil reconhecimento. Resta ao sujeito derivar melancolicamente como uma espécie de “anjo boxeador” em luta contra as imagens virtuais que lhe chegam do mundo cotidiano em que ele “realmente” vive e sobre o qual escreve da forma a menos abstrata, simbólica e distanciada possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desses impasses evidentes no novo século, e à guisa de conclusão para pensarmos como a poesia contemporânea pode atuar como instrumento de crítica do presente, recorreremos a Hans Ulrich Gumbrecht, que no seu último livro lançado no Brasil, *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, se esforça por construir um novo sentido para as Humanidades, baseado em três eixos de práticas críticas: a história, a estética e o ensino. Com a história, fala Gumbrecht das “técnicas que produzem a sensação (ou melhor, a ilusão) de que os mundos passados podem tornar-se de novo tangíveis” (2010, p. 123); relembro de passagem a importância que a noção de memória histórica tem na reflexão e na política cultural con-

temporânea. Por estética, Gumbrecht frisa “a relevância epistemológica particular inerente ao tipo de *epifania* que [a estética] pode suscitar” (2010, p. 122, *italico no original*). Quanto ao ensino, afirma ele: “estou convencido de que a tarefa mais importante que temos hoje é confrontar os alunos com a complexidade intelectual, o que significa que devemos concentrar nossa atenção nos *gestos dêiticos*, apontando a condensação ocasional dessa complexidade” (2010, p. 123, *italico no original*). Resume, então, Gumbrecht: que “presentificação”, “epifania” e “dêixis” seriam as categorias fundamentais de sua proposta de Humanidades para um futuro próximo.

Isso nos parece importante, particularmente para pensarmos o (não-)lugar da poesia no cenário das literaturas pós-autônomas. Ao mesmo tempo em que os poetas mergulharam intensamente nas transformações culturais das últimas décadas, a poesia continua uma espécie de discurso *borderline*. Esse território fronteiriço faz com que a afirmação de Ludmer – “ao perder ‘o valor literário’ (e ao perder ‘a ficção’) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico” (2010, 03) – não se adeque totalmente à poesia, mas apenas em parte. A relação do presente com poetas e com a poesia revela algo da relação que nosso mundo possui com eles e que Giorgio Agamben percebeu de maneira muitíssimo acurada: o poeta é o modo de subjetivação

por excelência do que sempre é contemporâneo, justo por não estar nem totalmente incluído nem totalmente excluído do seu próprio tempo: “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Esse argumento nietzscheano de Agamben, pela extemporaneidade como maior definidora da contemporaneidade, aparece também quando ele afirma que “um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos contemporaneidade é a moda”, pois “o estar na moda (...) comporta um certo *agio*, uma certa dissociação, em que a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démodé*” (AGAMBEN, 2009, p. 66 e 68, itálicos no original). Disso se deduz, então, que o poeta é o “fora de moda” que, por isso, lança a moda?

Por mais que soe paradoxal, isso explica de certa forma o que deseja o pequeno ensaio sobre valor e literatura chamado *O preço da poesia*, de Paula Glenadel. Nele, a autora toma do *Fedro*, de Platão, a analogia do poeta com a cigarra e de La Fontaine, na fábula da cigarra e da formiga, a aproximação da cigarra com o sujeito incapaz de qualquer previdência financeira, ao contrário da formiga. Depois de sugerir com essas referências a imagem do poeta como alguém inadequado a um mundo cuja produção de valores culturais, políticos e

morais ocorre cada vez mais mesclada à lógica capitalista (não custa lembrar que La Fontaine é do século XVII, antessala de Revolução Industrial), ela conclui com uma quadra do poeta contemporâneo Eduardo Sterzi. Nela, intitulada “Poetas”, a ambígua relação do presente com os poetas é abordada ironicamente:

poetas são todos uns merdas
só pensam em dinheiro
matá-los seria perfeito
não fossem a sujeira e os berros
(STERZI, 2011, p. 57).

Quando pensamos a poesia como uma forma de crítica do presente, queremos com isso dizer que a poesia contemporânea é um excelente meio (pós-autônomo) para exercitar a complexidade de que fala Gumbrecht. O gesto dêitico não seria mais o de ensinar poesia no sentido do aprendizado de uma linguagem “civilizatória” e “sofisticada”, mas ler poesia para se ler um mundo cada vez mais complexo na sua multiplicação de territórios discursivos. Nos leitores contemporâneos de poesia já encontramos uma espécie de vocação para um olhar pós-autônomo, que mescla boas doses de territorialidade e presença performática dos sujeitos, mas também o desejo de uma intensidade afetiva que os *mass media* não conseguem produzir da mesma forma,

com seus lugares-comuns, clichês e produção de informações redundantes. Como indicam as epígrafes que encabeçam este texto, de poetas exemplares dos anos 1970 no Brasil, a poesia é alegorizada em sereia, sempre sob o iminente risco de morrer esfaçalhada pela indiferente sanha das ruas e dos mercados, caso não ceda aos desejos dos famélicos leitores cantados por Torquato e Gil. Mas ao mesmo tempo uma sereia cujos seios são também tão desejados, embora distantes, pelo olhar que Ana C. lhes lança. Tão perto e tão distante, a poesia e os poetas contemporâneos sabem, portanto, da sua extemporaneidade e anacronismo, e que é justamente aí que eles são mais contemporâneos e que sua leitura faz mais sentido. O poema funciona como uma fronteira porosa entre um dentro e um fora à lógica do nosso tempo, algo que lhe pertence real e virtualmente, histórica e circunstancialmente, mas que também não lhe pertence, por não possuir um efetivo valor de uso pela lógica da sociedade-mercado. Os berros e sujeira dos poetas ainda marginalizados da cena literária pós-autônoma provocariam um terrível mal-estar, pois ao fim e ao cabo a fragilidade da poesia e dos poetas na cena pós-autônoma é necessária à sociedade, mesmo àquela em que as pessoas (não os poetas) “só pensam em dinheiro”. Como definiu Paulo Leminski, a poesia é um “inutensílio”, ou seja, obra (ainda) pela lógica da dádiva e do excesso.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar a *Libertinagem*. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, pp. 199-202.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERTO, Al. *O medo*. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

COELHO, Eduardo Prado. Apresentação de um livro: “(Este) Rosto”. A palavra sobre a palavra. Porto: Portucalense, 1972, p. 263-72.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FREITAS, Manuel de. *[Sic]*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

GLENADEL, Paula. *O valor da poesia*. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A produção da presença: o que o sentido não consegue produzir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolvida ou os filhos de Álvaro de Campos. *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1993, p. 255-67.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro. Panfleto Político-Cultural*. Trad. Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010, pp. 01-04 (disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>).

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A regra do jogo, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 11-51.

MARTELO, Rosa Maria. Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente). PEDROSA, Célia, ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 291-303.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*. Vol. 12, Spring, 1980, pp. 67-86 (disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/778575?uid=2&uid=4&sid=21101597776927>).

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 188-99.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas-SP: EDUNICAMP, 2010, p. 103-16.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.

EXPLICIT

Poesia como crítica do presente: Da autonomia à pós-autonomia, texto retomado e revisto pelo autor, Sandro Ornellas, foi originalmente publicado como o título “Da autonomia à pós-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa)”, na revista *Landa*. UFSC, vol. 1, 2013, p. 132-152.

Este volume 6 de *Folhetim* foi disponibilizado no formato 13x18,5 cm, em tipo Times New Roman, corpo 12x14,7.

Folhetim é uma publicação semestral

da **e-book.br**, destinada

a disponibilizar um artigo
por número nos seus sites

e na plataforma <https://issuu.com>.

Por constituir um instrumento

acadêmico de largo alcance

na divulgação de textos,

a editoria poderá selecionar estudos

inéditos ou publicados,

considerados de relevante interesse.

Issuu.com é uma plataforma

criada em Copenhague, na Dinamarca,

publicando milhares de livros,

jornais e revistas de leitura gratuita.

Segundo a edição inglesa da Wikipédia,

o site registra cerca de 100 milhões

de leitores em todo o mundo.

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA

DO LIVRO DIGITAL

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

<https://issuu.com/e-book.br/docs/folhetim6>

6

FOLHETIM