

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JOSÉ VIRGÍLIO SOUZA MACIEL

(REVISTA DE) POESIA E CRÍTICA: PASSAGENS

Florianópolis, fevereiro de 2012.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

(REVISTA DE) POESIA E CRÍTICA: PASSAGENS

Dissertação de Mestrado de José Virgílio de Souza Maciel, desenvolvida sob orientação da Professora Doutora Maria Lucia de Barros Camargo, apresentada como requisito parcial para conclusão do curso de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, fevereiro de 2012.

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

M152r Maciel, José Virgílio Souza  
(Revista de) poesia e crítica [dissertação] : passagens /  
José Virgílio Souza Maciel ; orientadora, Maria Lúcia de  
Barros Camargo. - Florianópolis, SC, 2012.  
171 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Modernismo (Literatura). 4.  
Guerra. 5. Liberdade na literatura. I. Camargo, Maria Lúcia de  
Barros. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa  
de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira. III. Título.

CDU 82

## Resumo:

Ambientado entre as décadas de 40 e 80, entre duas “aberturas políticas”, portanto – atribuídas, respectivamente, aos presidentes Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e Ernesto Geisel (1974-1979) –, o estudo expõe (e expõe-se a) contatos, interditos, jogos de posições “estéticas” diferidas na ambiguidade do discurso, esboçando uma espécie de “quadro histórico-ideográfico” da poesia em tempos de balanço e aceleração históricas. Antes de mais nada, desejamos oferecer ao tempo uma imagem do tempo diferente de si mesmo, reassignar o arquivo, utilizando a teoria segundo as possibilidades do material e da linguagem, no sentido de tangenciar os impasses da poesia contemporânea. Uma revista literária, *Revista de Poesia e Crítica* (Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro) funciona, a cada momento, como uma espécie de ponto de partida, através do qual voltamos sempre a desdobrar as análises que vêm compor (com poemas, resenhas, críticas, entrevistas, escritos diversos veiculados em livros e periódicos) o quadro e propor questões. Embora publicada entre os anos de 1976 e 1996, a *Revista de Poesia e Crítica* divulga os ditos grandes feitos da chamada “geração de 45”, além de suas recentes produções (poesia e crítica) e epígonos. Receber a produção da

“geração de 45” (jogada pela crítica em geral para o “anti-moderno”, o “neo-parnasiano”) no cenário “modernista” já muda a fisionomia do moderno e dos modernos; outras distâncias e outros nós. Portanto, não se trata de resgatar nenhum injustiçado, de redistribuir o valor; trata-se de – pelo deslocamento – fazer tornar à superfície. Ao lado da *Revista de Poesia e Crítica* (e da teoria), destacam-se as presenças das revistas *Código* (1974-1986, Salvador; revista concretista, também epigonal) e *José* (1976-1978, Rio de Janeiro; Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite etc).

Palavras-chave: poesia, crítica, periodismo cultural, modernismo, reprodutibilidade, guerra, liberdade, arquivo, técnica, poder.

Résumé:

Situé entre les décennies de 40 et 80, entre les deux «ouvertures politiques», alors - attribués, respectivement, aux présidents Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) et Ernesto Geisel (1974-1979) - , l'étude expose ( et est exposé à) contacts, interdits, jeux de positions «esthétiques» différées dans l'ambiguïté

du discours, en esquissant un "cadre historique-idéographique" de la poésie dans le temps d'équilibre et d'accélération historiques. Tout d'abord, on souhaite de fournir au temps une image du temps différente de soi-même, remuer l'archive, en utilisant la théorie selon les possibilités du matériau et de la langue, dans le sens de se rapprocher des impasses de la poésie contemporaine. Une revue littéraire, *Revista de Poesia e Crítica* (Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro) fonctionne à chaque fois, comme une sorte de point de départ, à travers lequel on en revient toujours à dérouler l'analyse qui vient composer (avec poèmes, compte-rendu, entrevues, écrits divers véhiculés en livres et périodiques) le cadre et proposer des questions. Bien que publiés entre 1976 et 1996, la revue "*Revista de Poesia e Crítica*" divulgue, pour ainsi dire, les grands faits de ce qu'on appelait de la "génération de 45", au-delà de leurs productions récentes (la poésie et la critique) et épigones. Recevoir la production de la "génération 45" (joué par la critique en général pour l'«anti-moderne», «néo-parnassienne») dans le scénario "moderniste" change déjà le visage du moderne et des modernes; autres distances et d'autres nœuds. Alors, c'est n'est pas une question de sauver d'injustement traité, de redistribuer la valeur; c'est de – par le déplacement – faire venir à la surface. À côté de la *Revista de Poesia e Crítica* (et de la théorie) se met en évidence, aussi,

la présence des revues *Código* (1974-1986, Salvador; revue concrétiste, également épigonale) et *José* (1976-1978, Rio de Janeiro; Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite etc).

Mots-clés: poésie, critique, périodiques culturels, modernisme, reproductibilité, guerre, liberté, archive, technique, pouvoir.

## SUMÁRIO

<b>I Inventário da mudez</b>	22
<b>II. Sonhos</b>	38
<b>III. Público</b>	99
<b>Bibliografia</b>	161



Agradeço:

Ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais  
– NELIC, UFSC; à Maria Lúcia de Barros  
Camargo; ao Fernando Petry; ao Antônio  
Fábio Carvalho da Silva; aos meus pais,  
irmãos e amigos.



## 1.

Este trabalho pretende ser uma pequena contribuição dentro do projeto mais amplo que é o “Poéticas contemporâneas”, coordenado pela professora Maria Lúcia de Barros Camargo e realizado, mediante o esforço de pesquisadores em vários níveis de formação, no Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) – UFSC. Trata-se de um esforço de “mapear periódicos culturais e literários que circulam ou circularam no Brasil a partir da década de 70, montando um amplo banco de dados informatizado”, além de analisar o material catalogado, “procurando detectar linhagens poéticas, releituras da tradição literária, construção e desconstrução de cânones. A leitura desse material tão heterogêneo vem se valendo [dentre outros] dos conceitos de formação/instituição de Raymond Williams” (“Poéticas Contemporâneas”, 2000). Com Williams, podemos compreender os periódicos como “formações culturais”, isto é, como *movimentos conscientes* que não se identificam totalmente às *instituições formais*, de maneira que, embora tais *formações* se relacionem com as *estruturas sociais*, têm relações variáveis, oblíquas com as instituições que as definem, exigindo procedimentos de análise radicalmente diferentes (1979, p.122).

A partir dessa geratriz, parece-nos possível escapar, através de um movimento transdisciplinar, a “três campos disciplinares bem demarcados”. No campo dos *estudos literários*, Maria Lúcia destaca os trabalhos desenvolvidos pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP, que se dedicaram ao mapeamento das revistas literárias modernistas, com o objetivo geral de documentar/registrar a produção esparsa do período. Descrevem-se minuciosamente as revistas estudadas, buscando-se contribuir para o entendimento do modernismo brasileiro. “Tratava-se, portanto, do estudo de um determinado movimento literário, a partir das revistas que o identificam e dele se fazem porta-voz [...] Hoje não mais existem revistas literárias com aquelas características, assim como não há mais vanguardas”. No campo dos *estudos de comunicações*, reúnem-se “os que se dedicam, de modo geral, às questões jornalísticas, como o estudo de José Luiz Braga sobre o *Pasquim*, ou o já antológico trabalho de Bernardo Kucinski sobre a 'imprensa alternativa' brasileira na década de 70”. No campo dos *estudos históricos*, os periódicos constituem “fonte primária” para pesquisas distintas acerca de determinados momentos da história, ou sobre “histórias específicas, como o trabalho de Carlos Guilherme Mota sobre a *História da Folha de S. Paulo*” (“Poéticas Contemporâneas”, 2000).

Maria Lúcia constata que, em certos casos, os estudos

literários deixam de considerar o *veículo da produção cultural* (digamos, o enfoque histórico-jornalístico) “e as implicações daí decorrentes, tais como, de um lado, o diálogo possível entre os vários textos que circulam no[s] periódico[s] e, de outro, as relações entre os textos periodísticos e a 'obra literária'” de cada autor (“Poéticas Contemporâneas”, 2000). É justo o questionamento, na medida em que o século XX, enfaticamente, entre nós, é marcado pelo avanço do “capitalismo editorial”, que permitiu, através da atividade jornalística e literária difundida pela prensa, imaginar a “Nação” e desembocou no debate acerca da profissionalização do escritor, com intervenções precisas de alguns artistas na década 70. (“Capitalismo editorial” expressa uma noção decisiva no pensamento do historiador chino-americano Benedict Anderson. Está ligada ao surgimento das nações modernas na medida em que é por meio do material impresso que elas se convertem em comunidades sólidas; isto é: graças à cerimônia de massa que foi a leitura matinal de milhares de anônimos que “percebiam” ter a mesma raiz, graças ao jornal – história selecionada –, as nações se *imaginam* (2008). Nos anos 70, aqui, entretanto, resta o jornal). Justo, ainda, na medida em que evoca a importância daquele enfoque da escritura como *tendência literária*, que Benjamin propunha em 1934:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras (1994, p. 122).

Diante da questão da técnica (*eidos*) – que, no dizer de Luis Lafetá, duplica a literatura, tornando-a objeto que “ultrapassa o simples jogo formalista, por refletir a espécie de 'impasse histórico' de nossa sociedade” (1974, p. 24) –, diante dela, “não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas” (BENJAMIN, 1994, p. 125). Essas “dificuldades”, digamos, talvez assumam a aparência mesma dos periódicos enquanto “colocação cuidadosa de todas as configurações eventuais, o desenho, em uma rede sistematicamente transformada, de todas as ramificações, inserções e articulações que o cristal humano permite para o nascimento de grandes *formações cintilantes*, móveis e infinitamente prolongáveis”, nas palavras de Michel

16

Foucault (2006, p. 53, grifo meu).

## 2.

Indicada a posição da pesquisa – subsidiada pelo CNPq –, é preciso esboçar um perfil da *Revista de Poesia e Crítica* (a partir da qual, por assim dizer, pretendo ativar uma anacrônica história da literatura), relacionando-a, rapidamente, ao periodismo da década de 70. É preciso, do mesmo modo, manifestar a justiça do recorte, quase propriamente histórico, que realizo naquilo que se convencionou chamar o “corpus” da pesquisa, uma vez que me detenho nos sete primeiros números da *RPC*, publicados entre 1976 e 1981. O 20º número, de 1996, é o derradeiro.

Informações que obtive com Antônio Fábio Carvalho da Silva, filho de Domingos Carvalho da Silva, permitem dizer que Domingos exercia o controle direto da *RPC* (Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro), embora a assinatura se renda a José Jézer de Oliveira, hoje intelectual e jornalista ligado à Casa do Ceará em Brasília (da qual é um dos ex-presidentes), instituição voltada para ações comunitárias dirigidas a cearenses e seus descendentes radicados na Capital. A proposta da revista é explicitada no artigo de abertura, em que o membro do “Grupo de Orientação Literária”, Domingos Carvalho da

Silva, defende a poesia, que jamais – nem na época de Sir Philip Sidney (“*A defense of poiesy*”, século XVI), nem na de Shelley (“*Defense of poetry*”, século XIX), evocados no primeiro parágrafo – teria estado “tão ameaçada como hoje [...] tal situação justifica, por certo, o aparecimento de uma revista, embora de periodicidade ocasional, destinada à defesa da poesia pela publicação de poemas e pela denúncia de alguns equívocos. Denúncia, sim, mas sem polêmica com os *teóricos*, já que tais senhores instituem teorias semestrais, ao passo que os poetas – como afirmou Hölderlin – instituem o que permanece” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 5).

Entre os defensores mais engajados, encontram-se Domingos Carvalho da Silva, Anderson Braga Horta, Milton de Godoy Campos, Carlos Burlamaqui Köpe, Ciro Pimentel, Almeida Fischer, Waldemar Lopes, Afrânio Zuccolotto. Porém, há uma variação de escritores que parece introduzir fissuras na rigorosa harmonia estet(ética) que deveria orientar a revista em seu *esforço arcôntico de consignar a própria história*: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Fernando Ferreira de Loanda, Dora Ferreira da Silva, Lêdo Ivo, Mauro Mota, Mário da Silva Brito, Marly de Oliveira. Entretanto, não desejo dividir a revista entre “ciosos arquivistas dos próprios feitos” – como escreveu Vinicius Dantas (via CANDIDO, 2002, p. 167) – e *oblíquos*. É valorativo demais, cômodo, imprecisamente

18

dialético. Trata-se de uma questão mais trincada: a da origem, do

pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixeza [...] Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma idéia ou em um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros – e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria da semelhança, tal origem permite ordenar, para colocá-las a parte, todas as marcas diferentes [...] a análise da *proveniência* permite dissociar o EU e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos (Foucault, 2001, p. 20, grifo meu).

Talvez se possa dizer que cada periódico, cada *componente* de cada periódico, na sua “emergência”, ou seja, naquilo que é a “entrada em cena das forças”, ao se produzir em um “determinado estado das forças”, cria uma “pura distância”, um espaço vazio que, se diria, se abre *entre* o “eu” e o “outro”, entre um e um, o particular e o universal (Foucault, 2001, ps. 23-24). Assim, interessa lembrar – reaproveitando uma distinção de Pablo Rocca (“Por que, para que uma revista?”, 2007) – que a *RPC* parece constituir-se como uma “revista propriamente cultural” (com indisfarçado traço

“acadêmico”), uma vez que “se inscreve no debate por conta própria, com escassas possibilidades de sobrevivência [...] às vezes com a expressa vontade de ser marginal, de trabalhar a partir da *periferia* contra um *centro*, um poder cultural que não necessariamente se identifica com o *establishment*, seja este ou não de direita” (conforme Rocca, tais revistas são constantes no modernismo e “buscam, com base em um horizonte estético-ideológico, a criação de um cânone e um conseqüente contracânone”). Pois o “centro”, em 1976, poderá ser representado pela aliança entre o concretismo e o tropicalismo, manifestada, aliás, no aparecimento da revista *Código*, lançada por Erthos Albino de Souza, provavelmente em 1974 (editada em Salvador, “*Código* é efetivamente controlada, em suas políticas de exclusão, por Augusto de Campos, diretamente das Perdizes, em São Paulo”, diz Maria Lúcia (“Não há sol que sempre dure”, 1998)).

O título da revista, “*Código*” (que, a propósito, não esconde certo “elitismo”), remete ao poema visual homônimo de Augusto de Campos, utilizado como logotipo da revista, “no que poderia ser uma recuperação irônica – mas não o é – das afinidades entre as linguagens da poesia concreta e da propaganda”. Ao contrário: a utilização do poema de Augusto é, “como toda a Revista [...] uma homenagem epigonal ao concretismo [...] *Código* cumpre sua tarefa de realizar

20

procedimentos vanguardísticos extemporâneos, estendendo à Bahia as atividades dos 'trigênios vocalistas' das Perdizes, para glosar um verso de Haroldo [...] Fusão da alta cultura e da música popular, buscada por ambos os lados. Legitimação e mercado” (“Não há sol que sempre dure”, 1998).

## I. Inventário da mudez

*Arkhe* Designa “começo”. E “comando”, relembra Derrida. Implicação: um arquivo é a violência num sentido. É *lei*.

Na antiga Grécia, eram os *arcontes* que, desde o seu *arkheion* (casa, residência, domicílio) a ditavam.

Então, designa um princípio nomotopológico, indicando o lugar e a lei em que se produz um arquivo.

É pouco, porém, juntar documentos, dar-lhes suporte e colocá-los à disposição da autoridade.

É preciso que esta exerça o poder arcôntico, concentrando as funções de unificação, identificação, classificação, consignação. A consignação – reunir signos – coordena as outras funções (DERRIDA, 2001, ps. 7-16).

\*

Em dissertação de mestrado, Fernando Petry observa que o roteiro de pesquisa do IEB, idealizado por José Aderaldo Castello, colega epistolar de Domingos Carvalho da Silva (*RPC*, a. 5, n. 7, ps. 83-84.), reserva ao pesquisador a tarefa de “apontar o *começo* e realizar o *comando*” (2011, p. 101), impondo uma leitura descritiva dos arquivos-periódicos, uma

leitura “*instituidora e conservadora*”, com a “dupla função de exumar os mortos e atestar a morte”. À revelia das virtualidades técnicas, o “modernismo brasileiro”, paulista, terá sido consignado no “infinito ('*mau infinito*', em termos hegelianos) do discurso que se esgota [...] sob a injunção paranóica de constituir-se a si mesmo” (NANCY, 2005, p. 34); em outras palavras: sua *representação* expõe um sentido – um valor –, de certo modo unívoco; quando menos, o valor e o sentido mínimo de estar aí, frente a um *sujeito* (NANCY, 2006, p. 37).

Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, propõe-se a não tomar o passado por *objeto*, que espera de um pesquisador a representação de *sua* origem; e sim como algo que teria *uma* origem, *a cada vez*, numa relação dialética com o “sujeito”, e, portanto, é *feito* de fragilidades, de verdades instáveis, reveladas ao mesmo tempo em que se arruinam (2008, *nota preliminar*). “Anacronismo”, repreenderá um historiador iluminista. Valendo-se dos trabalhos de Carl Einstein, Didi-Huberman oporá o “‘alinhamento’ das obras-primas e sua ‘teleologia otimista’ a uma compreensão [...] capaz de interrogar-se, a uma só vez, sobre a condição de geração das obras e sobre o ritmo agonístico de suas destruições, de suas sobrevivências, de seus anacronismos, de suas revoluções ou insurreições” (2003, p. 33). “Já Walter Benjamin”, escreve

Didi-Huberman,

enunció, valiéndose de la expresión “imagen dialéctica”, una hipótesis admirable sobre el *anacronismo* de las obras de arte que no han llegado a la “legibilidad” de la historia: en ellas, [Benjamin] decía, “el Ayer coincide con el Ahora en un relámpago [...]: no es algo que se desarrolle en el tiempo, sino una imagen entrecortada” – imagen en la que pasado y presente se desvían, se critican mutuamente para formar lo que Benjamin denominaba una *constelación*, una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos” (1999, p. 28).

\*

Zigmunt Bauman define “modernidade” como o ideal de criar um “arquivo espaçoso” em que cada item tenha um lugar *próprio*. “Quando os instrumentos linguísticos de estruturação [ou consignição]”, dirá, “se mostram *inadequados*” (grifo meu), então

as consequências da ação se tornam imprevisíveis, enquanto o acaso, de que supostamente nos livramos com o esforço estruturador, parece empreender um retorno indesejado [...] Embora nascida do impulso de nomear/classificar, a ambivalência só pode ser combatida com uma nomeação ainda mais exata [...] isto é, com operações tais que farão demandas ainda mais exigentes (contrafactuais) à descontinuidade e a transparência do mundo e

assim darão ainda mais lugar à ambiguidade (1999, ps. 10-11).

A “ambiguidade” (*hesitação* entre duas ou mais possibilidades) é, de certa maneira, a morte do arquivo, do *próprio* arquivo, ou, melhor, do próprio do arquivo. Pode representar aqui aquela “pulsão muda” que “trabalha para destruir o *arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar seus próprios traços* – que já não podem desde então serem chamados 'próprios” (DERRIDA, 2001, p. 21). A palavra “arquivo” abriga a memória do nome *arkhê*; guarda-se, todavia, ao abrigo dessa memória abrigada, isto é, “ao mesmo tempo em que a palavra abriga a função do arconte de comandar o retorno à *origem*, segundo Derrida, ela *se* abriga dessa função, a esquece” (PETRY, 2011, p. 101).

\*

O passado abandona-se da *realidade* para ser um acontecimento da memória (e do esquecimento), *tradução*, e, como tal, algo que *hesita* entre a *presença* e a *representação* do significante. Ficção?

“O que acontece comigo quando passo do *vou* para o *I go*? Enquanto penso *vou*, estou firmemente ancorado dentro da

realidade portuguesa [...] Mas, durante a tradução, durante este instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento, paio sobre o abismo do nada. 'Sou' durante essa transição somente no sentido de poder ser”, escreve Vilém Flusser, entre nós, em 1963 (2004, p. 58).

“Porque um texto achado num arquivo”, diz Raul Antelo,

sempre postula um para além da significação e um maior ou menor anacronismo, de tal forma que sua leitura propõe uma relação indiciária de contiguidade e causalidade entre o signo e seu objeto, isto é, uma relação, simultaneamente, das mais diretas, mas, também, das mais diferidas possíveis, entre essas duas instâncias. Todo enunciado lido no arquivo é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que *tocou* essa matéria (uma página, a tela) (via PETRY, 2011, p. 104).

\*

Didi-Huberman:

O anacronismo é um momento da antítese, uma cavilha dialética. Ela permite dar início a algo de novo [...] Ela não manifesta um estase, uma existência fixa, mas o movimento próprio da exigência. Exigência de quê? De um ponto de vista que se poderia dizer 'sintético', sob a condição de não se entender por este adjetivo a

clausura autopacificante de um saber que acreditaria ter chegado a seus fins. A síntese, neste movimento, é apenas uma coisa incompleta, frágil, sempre em estado de inquietude: é uma síntese-abertura (2003, p. 43).

De fato, cavilha é o nome que se dá àquele pino, às vezes curvo, usado para reunir (e, por que não?, separar) peças, para *des-montar* algo. Anicham-se, os pinos, em aberturas, suas “fêmeas”. Como um “objeto” maciço, uma “síntese” pode parecer-nos indecomponível, e, portanto, determinada e una. Entretanto, há aqueles objetos (os mesmos) que, pela exposição à *técnica* de estruturação/consignação, isto é, através da *exterioridade* da verdade, jogam-se *dentro* das relações de produção (de sentido), abrindo-se não a novas *interpretações*, mas à re-montagem de consignações, o que passa, afinal, pela exibição de significantes vazios, da alteridade e da alteração, da *diferença*, em *sucessivas* sínteses-abertura. Traduzibilidade. Re-presentabilidade.

É – também – nesse sentido que, ao estudar a metodologia de indexação do projeto “Poéticas contemporâneas”, Petry (não sem pensar em Benjamin, Agamben e, sobretudo, Jean Luc-Nancy: “el punto sensible que el tocar constituye [...] es precisamente el punto en que el tocar no toca [...] la línea que separa el tocar de lo tocado y por tanto

el toque de sí mismo” (2006, ps. 24-25)) afirma que a tarefa do pesquisador será a de “procurar um entre-lugar entre o *lugar de autoridade* [...] e a profanação da biblioteca”, perfazendo uma “entrada[-saída] única” no arquivo (2011, p. 108):

a cada nova entrada, um outro contato se produz a partir dessa matéria do arquivo, um novo traço é criado, um novo rastro. Não há mais uma *origem* determinada a ser escavada e descrita, há a possibilidade de produzir diferentes arquivos dentro de um arquivo [*de recomeçar*], rastrear diferentes traços, percorrer caminhos diversos a partir do *contato* com o texto, com o periódico, à procura de vestígios, de traços de algo desaparecido que esteve ali. Assim, percorrer o arquivo deixa de ser uma descrição [*representação*], deixa de ser uma busca pela *origem*[-ordem]. Trabalhar com arquivo passa a ser inventá-lo. Criar, a partir do arquivo morto, outras leituras possíveis, estabelecer outros *contatos* com os textos. Inventar permite entrar e sair de diversas formas no arquivo (2011, p. 106).

\*

Pensar uma impensável *re-presentação*, uma *repetição* do *acontecimento* – o que nos resta (NANCY, 2006, p. 66).

### 3.

No 3º número da *RPC*, no verso da contracapa, abaixo dos nomes e dos endereços dos membros que respondem pela revista, visualizamos: “ESCREVER NESTA REVISTA TRADUZ UMA TOMADA DE POSIÇÃO DE DEFESA DA POESIA CONTRA O CONCRETISMO E OUTRAS SUPOSTAS VANGUARDAS” (*RPC*, a. 2, n. 3). Valorizada excessivamente, pejorativamente no discurso da *RPC*, a abrangência da palavra – “vanguarda” – alcança, sem dúvida, a meu ver, tudo o que não é “linguagem poética”, “cultivada mas não aristocrática ou preciosa” – diz Domingos Carvalho da Silva (*RPC*, a. 2, n. 4, p. 84) –, abarcando, coerentemente, mesmo aqueles poetas que iniciam sua atividade num circuito alternativo de produção e distribuição e oferecem aos leitores edições de face “charmosa”, “afetiva”, “particularmente funcional”, nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2007, p. 9), que, em 1976, publica, pela filial brasileira da multinacional *Labor*, a conhecida antologia de “poetas marginais”, “alternativos”, preferencialmente cariocas: “26 poetas hoje”.

A revista *José* – que, a propósito, já se deixa questionar acerca das possibilidades de trabalhar na moldura de um horizonte “estético-ideológico”, de fazer as vezes de “porta-voz” –, do Rio de Janeiro, já no fim de agosto de 1976 apresenta um debate acerca da antologia, do qual participam a

própria organizadora, os poetas Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto e Ana Cristina Cesar (presentes na antologia), e os membros do conselho editorial da revista Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley. Pode-se ler, nesse desencontro, não o que seria um “traço geracional”, como diz Heloisa, dos poetas “que iniciam sua atividade literária nos anos 60 e aqueles de 70”. Talvez, sim, o esboço de uma “situação histórica” (para usar uma expressão de João Cabral (1994, p. 744)):

**Sebastião** – Heloísa, você fala também [na introdução de *26 poetas hoje*, que sugere uma espécie de retorno ao modernismo de 22, com ênfase no desenobrecimento da literatura, no vocabulário coloquial e na subjetividade] de uma linguagem classicizante e das experimentações de vanguarda. Quanto a estas, sabemos a que você se refere: grupos de poesia concreta, praxis, processos, etc. Agora a que você se refere com a “linguagem classicizante”?

**Heloísa** – Cabral e Drummond

[...]

**Heloísa** – Acho que eles [os 26 poetas hoje] estão negando mais as experiências formalistas

**Luiz** – O que eu gostaria de localizar é o vilão da história.

**Heloísa** – Prá mim o vilão é um comportamento...

**Cristina** – ... elitista

**Heloísa** – ... elitista, de “qualidade”, tecnocrático...

**Eudoro** – Uma editora formalista...

**Heloísa** – ... muito ligada à vida universitária, hoje.

**Luiz** – Acho difícil, Helô [...].

[...]

**Cristina** – [...] Há uma literatura que se volta para si mesma, espelho do espelho do espelho. A radicalização do processo é que vai dar nesse formalismo, como a crítica da crítica da crítica...

[...]

**Luiz** – À medida que refletimos sobre o que está sendo ouvido, isto é, o caráter não sublime a que tende essa poesia do grupo de vocês, o visado aqui antes seria uma linhagem de poesia em que entra o último Drummond, ou seja, o Drummond que tende ao castiço, ao sublime, ao mítico [...] (*José*, 1976, ps. 3-9).

Esta passagem (nas páginas de uma revista às voltas com o “problema” da identidade e que de algum modo reapresenta o esgotamento do modernismo, propondo, desde o título, a perplexidade drummondiana) exhibe – já notou Maria Lúcia de Barros Camargo – a falta de consenso sobre o *valor literário*, tanto no que diz respeito à tradição modernista, quanto à produção mais recente, abrindo, no mínimo, duas questões intrigantes:

- haveria uma crítica, uma poesia, “elitista”, “formalista”, “tecnocrática” cujo conceito é capaz de abranger o concretismo e certa classicização modernista, que, a propósito, na opinião de José Guilherme Merquior, incluiria os nomes de João

Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Joaquim Cardoso (1976);

- a diferença da “nova poesia”, ou “traço geracional”, seria mais “existencial” – e isto parece consenso no debate – do que “literária”, na medida em que não há um “programa” estético, mas uma espécie de inclinação comportamental comum, digamos, talvez em substituição a uma “ausência de reflexão crítica”, conforme Luiz Costa Lima.

Este, aliás, ao dirigir a crítica de Heloísa – “do grupo de vocês” – para o “último Drummond” (mutilando-o, em vez de matá-lo, o salva), comparando-o a Broch, parece apropriar-se, invertidamente, da tese pela qual, ao relacionar o poeta de “Claro Enigma” ao “estilo mítico de Broch”, Merquior expõe o “Sentido e valor da classicização do modernismo em Drummond”, que, pode-se dizer, aponta para uma *sutileza do sublime* (1976, ps. 190-195). Também Heloísa Buarque de Hollanda cita Merquior, na introdução de “26 poetas hoje”. Tira-lhe a lição de que “a presença de João Cabral e do classicismo modernista, ainda que sem dúvida constituam o apogeu do modernismo, estimula e sufoca ao mesmo tempo a

poesia brasileira” (2007, p. 12). Focados na dessublimação do moderno, Luiz Costa Lima e Heloisa Buarque não percebem que, para Merquior, o Drummond de 1946-1958, por exemplo, não representa uma “*classicização do modernismo*” (ou um “classicismo modernista”), mas um “modernismo *classicizado*”, concebido como estratégia ante a “intolerância dos grupos de extrema-esquerda”, na medida em que “*essa mímese [praticada por Drummond] não abstrata resulta, absolutamente, de um pretense formalismo, mas constitui, ao contrário, uma resposta estratégica da arte contemporânea ao esteticismo*” (1976, p. 193).

Está claro: Merquior questiona, em primeiro lugar, a mímese “conservadora” da dita “poesia engajada”, que, na década de 60, adotaria o *slogan*, inventado pelos artistas do Centro Popular de Cultura: “o novo é o povo”. Porém, sua crítica é extensiva aos “medíocres neoparnasianos da 'geração de 45'” (1976, p. 150), aos quais, a meu ver, se poderia aplicar, de modo geral, perfeitamente certa passagem do “Anteprojeto do manifesto do CPC”, de 1962 – passado em revista, em ano de Anistia –, desde que, obviamente, leia-se, em vez de “artista popular revolucionário”, “verdadeiro poeta”:

pelos pressupostos ideológicos que presidem  
nossa arte estamos impedidos de nos extraviar e

de permitir que em nossas obras os elementos formais entrem em aberto conflito com os elementos de conteúdo. Perder o controle dos meios expressivos e aceitar a desfiguração das funções específicas que lhes cabe exercer, deixar que as estruturas se tornem separadas e independentes da matéria, convertendo-se em configurações abstratas e vazias, permitir que se desenvolva a orgia autodestruidora das formas, são descaminhos a que não pode sucumbir o artista popular revolucionário. Sua obra, regida pelo princípio da *comunicabilidade*, caracteriza-se pelo entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro (*Arte em Revista*, 1979, n. 2, ps. 67-79, grifo meu).

Este “realismo”, *mesmo que, às vezes, revele uma aparência onírica*, caracteriza grande parte da produção dos poetas de 1945, que praticam uma versão “elitista”, “individualista” (subjetivista, terá dito João Cabral) do *pensamento adequado*, dirigindo-se a – e julgando representá-la – determinada classe de “semelhantes”, no caso, “menos revolucionária”, na medida em que aumenta – pelo emprego de uma linguagem “cultivada” –, ao invés de diminuir, a distância entre a poesia e O “*público*”, *ideal*. Quanto a isto, os poetas de 1945 – em geral mais *expressivos* do que o relator do “Anteprojeto”, Carlos Estevam Martins, recomenda – argumentariam que, ao invés de se dirigirem a um público

reduzido como é o proletariado, se destinam, afinal, à humanidade (letrada). Assim, “aumentar” ou “diminuir” a distância entre a poesia e o “público” parece um critério menos relevante do que o princípio de *identificação* (pela comoção, pela emoção) que, de um lado, comanda as estéticas realistas e, de outro, arma, a partir de um público sonhado, aliado, comunidades superiores, eleitas, politizadas, iluminadas, separadas, digamos, da história pela *nostalgia da eternidade* (de esquerda ou de direita) ou mesmo pela *utopia do presente* (desenvolvimentista ou não), já que, da mesma forma, o concretismo, embora pela via da “orgia autodestruidora das formas”, pela radicalização do espelhamento, se manifesta numa linguagem erudita destinada a um pequeno número de especialistas. Seria preciso reconhecer, com Peter Bürger, que, no caso das vanguardas, seu “fracassado combate à autonomia da arte é o acontecimento da história da arte que primeiro rompeu com o esteticismo e deu-nos a possibilidade de superar suas limitações”? (*Arte em Revista*, 1983, n. 7, ps. 91-92).

Entretanto, pouco aparecem escritores “marxistas” na *RPC*, exceto Pablo Neruda (traduzido, a propósito, inicialmente, no Brasil, por Domingos Carvalho da Silva), que compõe, junto a Mário de Andrade, Eliot e Baudelaire, uma espécie de cânone anticoncreto, um contracânone ao paideuma (Oswald, Pound, Mallarmé, Maiakovski). Aliás, numa das

poucas referências da revista ao comunismo, Afrânio Zuccolotto afirma que “é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que Pasolini entrar no reino dos Céus”, depois que o artista italiano não pôde “resistir à tentação de inscrever Jesus de Nazaré no Partido Comunista”, exibindo, no filme “O evangelho segundo São Matheus”, a vida de “um Cristo que pode ser usado por cristãos e ateus” (sintomaticamente, Zuccolotto está mais perturbado com a *liberação do valor de uso das figuras bíblicas, pela “profanação”, diria Agamben*, do que pelo improvável “conteúdo” de esquerda da película). Domingos endossa o artigo, que tem “a força de um julgamento” (*RPC*, a. 3, n. 5, ps. 88-92). E, apesar disso, é fora de dúvida que a Antonio Candido se deveria um lugar na seção intitulada *Documentário*, que reproduz “documentos da geração de 45”, uma vez que o crítico proferiu o discurso de abertura do “decisivo” I Congresso Paulista de Poesia, realizado em abril de 1948, no qual afirma que a poética dos “jovens” “se subordina a certa necessidade, a certa pertinência estética ou psicológica na conjunção de palavras e imagens” (2002, p. 162).

Restaria, pois, talvez, à denominação “formalista” (ou “esteticista”), aqueles poetas ligados à vida universitária, nos anos 70. Poetas que, absurdamente, pertencem à “mesma geração”:

descobertos por Mário da Silva Brito, apreciados por mim [Péricles Eugênio da Silva Ramos], que os levei a Cassiano Ricardo, então presidente do Clube de Poesia, este editou alguns livros deles, como o *Auto do possesso*, de Haroldo de Campos, que me foi dedicado e também a Mário da Silva Brito, ou o *Carrossel* de Décio Pignatari. Levei os membros do grupo a colaborarem no suplemento do *Jornal de São Paulo*, por volta de 49, e foi lá que Osmar Pimentel os iniciou no conhecimento de Cummings e Pound, bem como no de obras básicas de crítica literária anglo-americana daquela época. Lembro-me nitidamente de quando, à saída de uma conferência no Museu de Arte de S. Paulo, então à Rua Sete de Abril, apontei a necessidade, a Haroldo e a Décio, de chegarem a uma forma de poesia diferente da que então vinha sendo praticada, para se afirmarem. A circunstância de não ter eu me empolgado com a forma a que eles afinal chegaram (pois a negação do discurso jamais me atraíu) não obscurece estes fatos, que só grave afronta à verdade poderá denegar (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 15).

## II. Sonhos

Em 1929, a revista *Révolution surréaliste* publica uma fotomontagem; sobre “A mulher escondida”, pintura de Magritte, retratos 3x4 de surrealistas parisienses (no alto, a inscrição “*je ne vois pas la*”; no meio, a mulher nua, de pé; embaixo, “*cachée dans la forêt*”):

por estarem de olhos fechados, pode-se dizer que os homens encontram-se em estado de transe, mais em comunicação com seu eu interior individual do que em contato com os leitores [...] a mulher parece distante [...] é apresentada como um ser mais próximo da desejada irracionalidade do sonho do que o homem [...] Todos os homens são escritores e artistas, e a mulher, concebida no interior de um jogo verbal e visual, opera como uma *musa* que pode *conduzir* os homens até a criatividade artística [...] [Nesse sentido, Nadja] era a musa que, ajudando o escritor a descarregar sua criatividade, também o ajudava a encontrar-se a si próprio. Nadja tinha poderes de clarividência. Segundo Breton, ela passara ‘para o outro lado do espelho’, e ele também queria fazer o mesmo unindo-se a ela (BRADLEY, Fiorna, 1999, ps. 46-48, grifo meu).

\*

Alfredo Bosi nota, até precisamente, nos poetas de

1945, um traço surrealista: “renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculamente a *Semana*, mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (1979, p. 518). Esta passagem faz lembrar, especificamente, certa poesia de Domingos Carvalho da Silva, que, *apoiado* em aliterações e assonâncias distribuídas em redondilhas maiores, *restringindo* a composição ao emprego de palavras em geral delimitadas por um “campo semântico” mais ou menos amplo (Haroldo de Campos deu a esta perspectiva o nome de “neo-árcade”: “se o poema é sobre o mar, por exemplo, nunca se poderá admitir a intromissão no vocabulário do poeta de um gramofone ou de um rato, pois só serão lícitas palavras como 'hipocampos', 'nereidas', 'algas', etc...” (MENDES, 1994, p. 42, *fortuna crítica*)), cantou o belo “Poema terciário”, do livro “Girassol de outono” (1952), no qual obtém um *efeito* surrealista, neutralizado em sua potência anti-discursiva e/ou contracultural (1966, p. 73):

quando cavalos alados  
tinham estrelas nas crinas  
alvas como asas de pombos. (1)

O Verbo não existia.  
Deus era inciado ainda. (2)

(1) Versão enobrecida da máxima de Breton (“comparar dois objetos, de caráter tão afastado um do outro quanto possível, ou reuni-los por qualquer outro método de uma forma súbita e surpreendente, continua a ser a mais alta tarefa a que poesia pode aspirar”, palavras aliás repetidas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao se propor a escolher entre o “sabido inovador” parisiense e Mário Chamie, que atacava as metáforas do poeta de “Lamentação floral” (1946) (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 17)).

(2) Nostálgico da *indefinição* (“aqui há mistura íntima do verdadeiro e do falso [...] é o *inextrincável* ou o *indivisível* dessa mistura que é característico do sonho”, escreve Paul Valéry, em 1909 (2007, p. 91)), nostálgico do “quando”, Domingos Carvalho da Silva, contudo, ante a questão hamletiana, opta pelo ser, pelo sujeito (o verbo – o homem – cria Deus), no quadro de um dualismo filosófico que pacifica as relações entre a saudosa natureza indiscriminada e o espírito, “novo”, sabidamente discriminador. Não é desprezível lembrar, como já o fez José Guilherme Merquior, que o crítico britânico David Sylvester “chama justamente a atenção para o fato de

que o surrealismo é a rigor uma categoria muito mais comparável à 'arte cristã' ou à 'arte budista' do que à 'arte gótica' ou 'arte barroca'. Quer dizer, o projeto surreal não era, em substância, estético, mas sim de cunho, antes de tudo, *existencial*” (MENDES, 1994, p. 12, *introdução geral*).

Do surrealismo resiste, de certo modo belo ou sublime, o idêntico apelo mítico da imagem do onírico fixada pelo grupo parisiense. Porém, numa resenha de 1976, publicada na *RPC*, escreve Domingos Carvalho da Silva: “que sejam sonhadores os surrealistas [...]: o poeta não o será. Mesmo que se valha de possíveis imagens oníricas, de fantasias, de profecias, não será um *reueur*, mas um *homem consciente* [grifo meu] da sua experiência no uso da palavra, de suas possibilidades no campo da transfiguração semântica”. O que quer dizer, afinal: “*implantação, sob o estrato verbal, de um pensamento, de um significado que seja realmente alguma coisa em harmonia com o significante*” (*RPC*, a. 1, n. 2, ps. 72-73, grifo meu). De certa maneira, desmistifica-se a “escrita espontânea” (aliás, suposto registro do inconsciente, Sentido do *nonsense*). Em todo caso, João Cabral de Melo Neto (que, a propósito, num texto de 1952, designa a si mesmo na terceira pessoa: “o autor de 1941” (2003, p. 746)), em estudo sobre a “não-pintura” de Joan Miró, distingue, já em 1949, o “automatismo psíquico” como um “enorme desprezo pela forma [...] dentro do clima de

academia” (2003, p. 713).

\*

No poema “A Fênix refratária”, composto em 17 fragmentos, publicado em livro homônimo, de 1959, escreve Domingos Carvalho da Silva: “Valham-me todos os poetas neste transe / para que a bem amada possa escutar-me” (ps. 13-26). Estes versos parecem contradizer seu “racionalismo” (notado, em carta, pela poeta Dora Ferreira da Silva – colaboradora da *RPC*); a meu ver, os versos *invertem* a disposição auditiva (passiva) da fotomontagem surrealista, apenas. O poeta não está à escuta. A musa deve escutá-lo. O poeta não é conduzido, conduz a linguagem à *Hipocrene*.

Mencionei logo acima uma resenha que cita o surrealismo – Éluard, Breton. É um elogio a “Devastação”, livro de estréia de Pedro Paulo de Sena Madureira. Nela, Domingos Carvalho da Silva dirá que o título “para mim [...] significa, no caso, a redução da linguagem pelo Poeta. Redução no sentido de domínio, de subordinação. O Poeta impõe-se às palavras, disciplina-as, submete-as” (SILVA, *RPC*, a. 1, n. 2, ps. 72-73).

Aproximações. Elucida-se um pouco o porquê de, numa década – a de 70 – talvez mais “comportamental” do que

“literária” (conforme o debate da revista *José*), torna-se possível, conveniente, à “geração de 45”, atribuir, como o fez Domingos Carvalho da Silva, uma espécie de qualidade existencial a Olavo Bilac (não sem desqualificar a poesia concreta):

Bilac, com sua aguda consciência do ofício literário, definiu, na *Profissão de fé* (inspirada na *Arte poética* de Goutier), o poeta parnasiano que, como ourives do verso, “Torce, aprimora, alteia, lima / A frase”. Mas, a nosso ver, se não é função do poeta a de proceder ao *levantamento* da palavra e ao *planejamento* do poema, também não é seu trabalho básico *limar* a frase, no sentido de poetizar a linguagem. O processo criativo do poema é demorado e consta de muitas operações, consistindo a última, quase sempre, no *corte de aparas e excessos verbais* [grifo meu], mas isto aproxima-se muito mais da *decantação* [grifo meu] do que da ourivesaria (*RPC*, a. 2, n. 4, p. 26).

\*

Da carta de Dora:

desde que aqui cheguei [Praia Grande, São Paulo] ando entre leituras e a agradecida contemplação desse céu que é *quase palpável* sobre o mar, do tranquilo vôo das gaivotas à

flor d'água, do vento que de leve irrita espuma e areia. Essa reiteração da natureza em seu calmo reino de dias e noites, o eterno canto do mar no anfiteatro dos horizontes, tudo isso que se repete mas também se refrange na fantasia da hora, com suas cores, sons e perfumes, faz-me pensar naquele “antiquíssimo de nós” de que fala Fernando Pessoa, e parece-me a alma – como o vento e o mar – uma emigrante de era a era. Tudo isso que vejo agora, no tempo que me cabe viver, parece-me provir de fundas lembranças que não me pertencem, mas a que pertenço. O que sou agora perde limites e se reintegra na música, na ampla paisagem das origens, permitindo-me ser a gaivota e o clamor do mar, a areia e a concha marinha, a lua crescente e as franjas oblíquas da chuva.

[...] cheguei à conclusão de que tenho muito de oriental [...] Nada de dualismo [...] entre natureza e espírito [...].

Caro Domingos: você terá neste momento, um sorriso cético no canto dos lábios, e aquela tua argumentação racionalístico-defensiva, com que costuma sempre esgrimir. Não, não discutamos o assunto. Porque – ao fim de tudo – os argumentos de pouco valem. Se sentimos o pensamento *sinceramente*, que argumento nos convenceria do contrário? Acho que Platão estava certo quando dizia que, no fundo, conhecer é sempre reconhecer. Se a verdade não estiver em nós, no movimento de nosso sangue, é impossível instaurá-la em nós através de razões arbitrárias (14/01/?, *arquivo de Antônio Fábio Carvalho da Silva*, grifo meu).

A “argumentação racionalístico-defensiva” não pôde com a provocação: “Não, não discutamos o assunto”. No livro “A Fênix refratária”, no qual o poema “Horóscopo” é dedicado a Dora, diz Domingos Carvalho da Silva, noutro poema, “Os

pássaros de Marte (1959, ps. 63-76), *brande a espada* (digamos, à Mário de Sá-Carneiro – lembremos do soneto “Escavação”, de 1913: “Nada tendo, decido-me a criar: / Brando a espada: sou luz harmoniosa / E chama genial que tudo ousa / Unicamente a força de sonhar (2001, p. 23)):

Chegavas oriental na tarde alheia  
ao meu lirismo de galã neófito (soneto 19).

Pedes que eu seja um pouco transcendente  
em meus versos [...] (soneto 16)

[...] Sê categórica  
em tua verdade. E não me impeças  
de conhecer-te, fonte, onde comesças  
e onde morres sem febre metafórica (soneto 11).

A poesia não mora em dons secretos  
nem há coisas divinas ou profanas.  
São todos servos de emoções humanas  
os nomes dos abstratos e concretos (soneto 12).

Esta nuvem sem leme, esta secreta  
praia de sono, amiga, ninguém pode  
descobri-la num mapa inexistente (soneto 6).

não há mar onde amar: há uma quimera,  
esta *leve esperança* de ir a Marte.  
Ir a Marte ou a Vênus; *decolar* [grifo meu]  
desta bola achatada que circula  
ébria de elipses [...] (soneto 9).

A alma não: aquele corpo seu  
– o corpo-céu – merece a rosa onírica  
da poesia, que o resto é espelho e gelo (soneto 2).

\*

O poema – 22 sonetos – traz aquele “sorriso cético no canto dos lábios” (Vilém Flusser, tradutor da poesia de Dora para o alemão, encetava, na década de 60, uma definição de “ceticismo, isto é, certeza invertida” (2002, p. 47)).

Domingos Carvalho da Silva opõe à “alma”, à “transcendência” (“vento”, “mar”, “emigrante”, na “febre metafórica” de Dora), uma noção etérea do corpo (“corpo seu”, “corpo-céu”): verdade categórica, ao mesmo tempo individual e universal – humana.

Diferentemente da “linguagem prosaica” (sujeita à análise), na “linguagem poética” – conforme Domingos –, as palavras não correspondem a uma “verdade histórica”, “verificável”; a verdade da poesia é tanto mais verdadeira tanto mais inverificável – busca, *sonho*, “*leve esperança*”. No entanto, “são as palavras, os versos, as estrofes, que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o estado lírico do poeta”, como ensina “o Sr. Antônio Soares Amora, num de seus livros didáticos [...] 'poesia é o estado *emotivo* ou *lírico* do poeta [...] poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do estado lírico (via SILVA, 1986, p. 22).

A verdade de que não se pode analisar a veracidade – as

“emoções humanas”, à qual todos os nomes servem, questão de sensibilidade, politeísmo castiço do gosto – mal quer a significação do sentido; quer, a fundo, guardar a significação da vontade de sentido, o sentido do inverificável, acessível, representado na “rosa onírica” que a *atividade* da memória *elege* (reaproveito, aqui, uma reflexão de Jean-Luc Nancy, em vias de caracterizar uma espécie de encantamento (a)histórico da finalidade, o “humanismo contemporâneo” (2003, p. 12)).

\*

O livro citado é didático; para além disso, transparece, nos termos recuperados (“fixar”, “transmitir”), a atribuição de determinada função “pedagógica” à poesia – estranha ao trabalho de Dora: “se a verdade não estiver em nós, no movimento de nosso sangue, é impossível instaurá-la em nós através de razões arbitrárias” –, embasada igualmente em outro veio do verbo “categorizar”, a saber, “dotar de melhor qualidade” (“Houaiss”); tal pedagogia se expressa, por exemplo, na cultivada eleição entre as “palavras de mau [e bom] uso na poesia”:

se as relações entre os signos e os conceitos que representam fossem apenas referenciais,

haveria então o mesmo *valor expressivo* [grifo meu] nas palavras *lábios* e *beijos*. Se o valor decorresse do significado, seriam de boa usança poética palavras como *pitanga*, *caqui* e *abacate*, pois representam coisas apreciadas e de bom aspecto. Em aparência o caqui leva vantagem à nêspera e o abacate pode competir sem temor com a romã. Todavia, *abacate* e *caqui* não são palavras freqüentes nos poetas de boa escolha [...] A opção diante das palavras é, aparentemente, uma operação ao mesmo tempo intuitiva e consciente: a escolha decorre da sensibilidade do poeta e de sua experiência no uso da linguagem (SILVA, p. 56-57, 1986).

Não é bom “perder limites”, reintegrar-se na “música” (palavra delicada), “ampla paisagem das origens”, “ser a gaivota e o clamor do mar, a areia e a concha marinha, a lua crescente e as *franjas* oblíquas da chuva”. Deve-se *escolher, democraticamente*, isto é, pressupondo, “naturalmente, a concorrência” – afirma Domingos, em outro contexto, numa “nota liminar” a seu livro “Uma teoria do poema”, de 1986, publicado pela Thesaurus Editora e Sistemas Audiovisuais (responsável pela *RPC*, a partir de 1983). Domingos Carvalho da Silva participa da fundação da editora. Curiosamente, a equipe da Thesaurus – do latim, “depósito de conhecimentos” (“Houaiss”) – destaca, no site da editora, o “Dicionário de palavras interligadas: analógico e afins”, de Kurt Pessek, volume de 1776 páginas (14/02/2011).

\*

Em artigo de 1952, “A geração de 45”, João Cabral de Melo Neto (que, em 1946, publicara, no livro “Psicologia da composição”, o poema “Antiode (*contra a poesia dita profunda*)”): “breve. Te escrevo / cuspe, cuspe, não / mais; tão cuspe // como a terceira / (como usá-la num / poema?) a terceira / das virtudes teologais” (1994, p. 102)); em 1952, dizia-se, João Cabral assinala: “o vocábulo prosaico está pesado de realidade, sujo de realidades inferiores, as do mundo exterior, e em atmosferas tão angelicais só pode servir de neutralizador” (1994, p. 752). No ano seguinte, no “Esboço de um panorama”, a “preponderância do poético” tem de ser levada em conta [...] se se quer entender qualquer obra literária aparecida, hoje em dia, entre nós” (1994, p. 753-756). “Claro enigma”, de 1951, por exemplo.

Gilberto Mendonça Teles dirá, do livro de Drummond, que há ““identificação total com os princípios da geração de 45’!...” – lembra-nos José Guilherme Merquior.

Pouco diplomático, Merquior, de “A astúcia da mímese”, acrescenta: “é confundir o classicismo *realizado* de Drummond, cheio de invenção, de originalidade e de densidade intelectual, com o neoparnasianismo estilisticamente reacionário, prenhe de vulgaridades, dos autores mais

característicos da geração de 45 (na qual não se deve incluir, sob pretexto de cronologia, a obra de João Cabral, herdeiro declarado de Drummond)” (1976, p. 194).

À maneira de Mário de Andrade (que, no ver de Célia Pedrosa, “marcou toda sua produção pelo conflito dramático entre, por um lado, a necessidade de conformar-se a determinada atualidade cultural e às injunções que esta oporia ao fazer artístico, e, por outro lado, o empenho de criação estética libertado dessas circunscrições” (2001, p. 12), Drummond *utiliza* o “esteticismo”, alcançando um produto “poético” (“cultural”) e, ao mesmo tempo, por que não?, *paródico*, embora sem nenhum traço burlesco, em relação a qualquer *certeza* metafísica, “Ingaia ciência”.

(Penso no “terceiro sentido”, de Roland Barthes).

Drummond subverte não o “sentido”, mas sua prática. O “estado lírico”, posição, participa de uma agudeza que – mais atenta ao “que um livro é capaz de realizar, uma vez publicado”, do que àquilo “que um livro foi capaz de realizar, ao ser escrito”, como sugeria João Cabral, no “Esboço de um panorama...” (1953) – adianta a obra de arte como “mercadoria absoluta”, que, no dizer de Agamben, configura “a possibilidade de uma relação com as coisas que vá além tanto do gozo do valor de uso, quanto daquele da acumulação do valor de troca” (2007b, p. 83):

A madureza sabe o preço exato  
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,  
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,  
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,  
se destroem no *sonho da existência* (2002, p.  
248, grifo meu).

\*

*A sociedade industrial, reduzindo  
o homem a consumidor e  
substituindo a reputação pessoal  
pela ficha de cadastro, destrói ou  
pelo menos corrói conceitos  
éticos que alimentaram muitos  
séculos de cultura. Ao mesmo  
tempo, tendo por oráculo a  
estatística e o computador por  
arúspice, sobrepõe a quantidade  
à qualidade e começa a impor a  
estética industrial para servi-la  
como Cérbero serviu docilmente  
Mercúrio. Mas não poderá  
destruir a poesia que – observou  
Ovídio – resiste mais à morte do  
que a pedra e a lâmina da  
charrua.*

Domingos Carvalho da Silva,  
“Em defesa da poesia”, *Revista  
de Poesia e Crítica*, 1976

Domingos Carvalho da Silva manifesta,  
periodicamente, sua repulsa pela preponderância do espetáculo,  
abusivamente notado nas artes que expõem o artifício, a

afetação de sua verdade (tropicália, trovadores, vanguardas...). Aquilo que não é “espelho da linguagem, do mito e da destinação humana” se apresenta como inautêntico (vulgaridade, banalidade, dissimulação, no recorte realizado por Domingos na filosofia alemã – Kant, Heidegger, Hegel): “resto”, “espelho”, “gelo”. Digamos que a imagem *quente* (como um documento) *identifica* – no âmbito da *decisão* “voluntária” e “expressiva” (SILVA, 1986, p. 116) – uma ausência. Diferentemente, o espelho medieval, por exemplo – “lugar onde descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa ‘espécie’ ou *imago* não nos pertence” (AGAMBEN, 2007a, p 53) –, *frio* e inexpressivo, dá conta de uma cópia infiel, ao invés de *revelar* o criador, que, no fundo, se conserva inverificável, “intocado”, embora acessível.

Nessa era de reprodutibilidade técnica – como nunca –, falta, à obra arte, justamente, seu *hic et nunc*, isto é, sua *origem metafísica* (incontestavelmente anterior à linguagem e, é verdade, irresgatável). Ele mesmo, o *hic et nunc*, participa da e é a linguagem, ao se reproduzir (*spielen*, diz Benjamin – brincar e representar, no sentido duplo da palavra alemã (1994, p. 253)); repete-se, sempre *de novo*. Em 1975, Rafael Gutiérrez Girardot publica, na revista *Tempo Brasileiro* (cuja chamada de capa é “A questão da arte na idade da ciência”), breve ensaio

intitulado “Fim da arte e perda da aura (Hegel e W. Benjamin)”, que apresenta uma síntese eficaz e parcial do célebre ensaio de 1936:

antes da industrialização geral e rápida [autêntica era a obra de arte que] se caracterizava pela autoridade herdada e tradicional. Seu prestígio resultava de um sentido individual e incomparável, somente decifrável àqueles que a contemplavam com devoção profunda. A obra e sua recepção se fundavam na “aura” de um valor vital e de culto, pela autonomia do 'belo', *não tocado pela realidade à sua volta [...]* A reprodução dessa obra mediante processos industriais provoca, segundo Benjamin, a perda desta autonomia. O cinema, a fotografia, a publicidade destroem a individualidade do sentido de uma obra, pois individualidade e sentido existem agora como meios disponíveis em quantidades industriais. *O que era em certo sentido qualitativamente único, se quantifica e se multiplica.* E esta quantificação – de um quadro, mas também de uma obra literária, mediante o acesso às massas – é a consequência de um procedimento industrial que depende da venda. Agora o destinatário da obra é a massa, que, por definição, não conhece a possibilidade da contemplação devota para nela decifrar o sentido. *A obra literária perde seu prestígio, quer dizer, sua autonomia, e com isso a aura que a rodeava* (Tempo Brasileiro, 1975, p. 4, grifo meu).

\*

De certo modo, explica-se o ímpeto autonomista, auto-definitório, auto-constitutivo do discurso geracional. Em “Depoimento sobre a geração de 45” – prestado a José Aderaldo Castelo, em 1974 –, Péricles Eugênio da Silva Ramos repassa:

a novidade da tese de Domingos Carvalho da Silva [“Há uma nova poesia no Brasil”, proposta, em 1948, no I Congresso Paulista de Poesia] era não a de afirmar uma *nova poesia* mas a morte do modernismo, coisa que já haviam dito críticos como Sérgio Milliet ou Tristão de Ataíde, mas não se tolerou que um poeta do grupo também o dissesse; e a tese foi atacada por mais velhos e mais novos. Ante a reação, o poeta [Domingos Carvalho da Silva], daí a dois dias, começou a falar em “geração de 45”, isso em entrevista ao *Correio Paulistano* e artigo no mesmo jornal, de 8 de maio e 13 de junho de 1948. *Esse rótulo vulgarizou-se, até criticamente, a partir dessa data*” (RPC, a. 1, n. 2, ps. 12-13, grifo meu).

“O único estado de espírito mais ou menos organizado nos últimos anos, aquele que tomou a iniciativa de chamar-se ‘geração de 45’”, escreve João Cabral, no mencionado “Esboço de um panorama” (1994, p.753). Cabral que, no ano anterior, em “A geração de 45”, afirmava:

essas tentativas de explicação, feitas de dentro para fora, se podem ser de utilidade para definir

a atitude de tal ou qual poeta, quando aplicada ao grupo padece de um defeito essencial: ela é incapaz de mostrar uma visão de conjunto dessa *poesia nova* e tende facilmente à incompreensão. Pois a capacidade polêmica de muitos desses poetas novos, e seu gosto pelos bate-bocas da vida literária não se exercem apenas nos casos de legítima defesa. Exercem-se também em grande parte internamente, isto é, como uma luta de família, com as incompreensões e violências próprias das lutas de família. Por isso me parece mais instrutivo tentar a caracterização desse grupo de autores a partir da atitude crítica que se formou em relação a ela pelos escritores de gerações anteriores (1994, p. 741, grifo meu).

\*

*Ao poeta cabe defender a poesia e também escrevê-la, não para ser atomizada e vivissecada pelos teóricos, não para ser lida apenas pelos iniciados e pelo colunista de letras, mas para instituir o poema como espelho da linguagem, do mito e da destinação humana. O poema não é uma mensagem com endereço preciso, nem produto destinado ao consumo (há consumidores de livros, mas não de poesia, pois se os houvesse não existiria mais a Odisséia e seria apenas sombra a Comédia de Dante): é obra que o poeta, graças à sua intuição e a experiência no trato da palavra (e não a uma suposta inspiração)*

*realiza como expoente de um grupo linguístico e do grupo humano, pouco importando que o faça (como entendia Baudelaire), ou não, pelo prazer único de escrever.*

Domingos Carvalho da Silva,  
“Em defesa da poesia”, *Revista de Poesia e Crítica*, 1976.

Conquanto o hedonismo sugerido pela epígrafe, Domingos Carvalho da Silva entende que a “indústria cultural” tende a reificar, desumanizar. O inimigo, o duplo ou o outro, entretanto, não se figura numa elite (econômica), mantenedora de formas alienadas de cultura (não se trata de uma acepção rigorosamente adorniana). É mais bem identificado – esteticamente – ao “prosaísmo” (na expressão de Domingos), por um lado, e, de outro, à poesia hegemônica nos fins século XX, rente à publicidade.

Recuperando ensaios da década de 70 – saídos na *RPC* –, Domingos Carvalho da Silva publica, em 1986, “Uma teoria do poema”. Recorre, o professor da Universidade de Brasília, à lista completa de tópicos do pensamento estético ocidental, descrito e interpretado numa retórica educada, polêmica, didática, universitária e não indiferente – e diferente – àquela empregada pelos poetas concretos, até mesmo na enumeração tática de um cânone “extravagante”, “suntuoso” às vezes – nas

palavras queridas a Baudelaire. Ouçamos: “cabe a propósito lembrar aqui a observação de Tomachevsk (citado por Iuri Lotman) que, ao contradizer a assertiva de que 'tudo o que existe na poesia já está na linguagem' (vulgar)”, afirma que essa linguagem (vulgar) 'contém realmente tudo o que existe na poesia, menos poesia’” (SILVA, 1986, p. 59).

Não deixa de notar, o professor, que “a tese de Iuri Lotman, ao valorizar a disposição gráfica do verso livre, que o distingue da prosa, tem sem dúvida importância, mas tem o seu calcanhar de Aquiles: um simples jogo gráfico pode dar aparência de poesia a qualquer trecho de prosa” (SILVA, 1986, p. 91).

Nessas proposições, observa-se o cuidado em delimitar o “domínio da poesia” (SILVA, 1986, p. 45) em relação a manifestações da linguagem do vulgo, cotidiana e/ou gráfica.

Nos casos raros, a linguagem “cotidiana”, “gráfica” é aquela em que ao poeta substitui-se a técnica, entendida não como virtuosismo, perícia artesanal; a técnica como potencialidade da “função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época”, ou, com Deleuze, como atualização de virtualidades e realização de possibilidades (1991, p. 132).

Modernismo aprovisionado na *memória* de Percy Bisshe Shelley, que, observo, redige com argúcia, em 1821, “Uma defesa da poesia”, publicada postumamente. Tratava-se, a “defesa”, de uma resposta a Thomas Love Peacock, que acusava a poesia de irrelevância em tempos de progressos científicos: “meu espanto [caro Peacock]”, diz Shelley, “por você ser capaz de sustentar tal heresia nesta época materialista e amante do dinheiro” (2002, *orelha*). E, noutra passagem: “a linguagem [palavra] é arbitrariamente produzida pela Imaginação [portanto, uma “representação mais direta das ações e paixões do nosso ser interior”] e está relacionada unicamente com os pensamentos; porém, todos os outros materiais, instrumentos e meios artísticos mantêm relações mútuas que constituem um limite e um obstáculo” (2002, p. 74).

Modernismo que, apresentando-se à espécie de um “humanismo marginal” (“marginalizado”, sem dúvida, até certo ponto, sob a ótica do mercado editorial), chega, em Domingos Carvalho da Silva, a esta formulação:

*o reino de ação da poesia é a linguagem*”, afirma Heidegger, acrescentando que “a essência da poesia deve ser concebida como a essência da linguagem”. Pelo menos desde

Aristóteles a poesia – arte em que a imitação se faz pela palavra – é um problema de linguagem, de cujo âmbito se excluem as artes fundadas em outros meios de imitação, como a pintura, a dança e a música. As relações entre a palavra e a poesia alcançaram [...] uma evidência solar no momento em que Hegel observou que a existência de várias artes depende de certos elementos materiais estranhos à sua essência (por exemplo: o mármore, o bronze e a madeira, sem os quais não há escultura), ao passo que *a poesia não depende de nenhum elemento estranho*: ela se liberta de qualquer dependência (relacionada com qualquer material) (*RPC*, a. 3, n. 5, p. 9, grifo meu).

Modernismo “apocalíptico”? : “que haverá de mais reprovável que o emparelhamento da idéia de cultura [...] com a de indústria (que evoca linhas de montagem, reprodução em série, pública circulação e comércio concreto de objetos tornados mercadorias)?” (ECO, 1976, p. 12).

\*

Marcel Duchamp, em 1919, rabisca um bigode e um bode numa reprodução fotográfica de “A Gioconda” (*ready-made* intitulado L.H.O.O.Q.); expõe, anacronicamente, a falência do “original”, da “aura” que assegurava autenticidade à obra de arte (a participação da Gioconda, entretanto, evidentemente, torna “impossível dizer que as técnicas de

reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição” (BENJAMIN, 1980, p. 8, grifo meu)), propondo uma idéia de sentido com ênfase na disposição espaço-temporal, no afazer, na experiência de olhar. Digamos: no feito, mais do que no efeito, que, reflexo da causa (o homem por trás do retrato), induz à *interpretação*, isto é, ao gesto de atribuir uma *significação*, “um sentido definitivo”, diz Roland Barthes (2004, p. 264), ao produto-arte, à inquietação e ao devir.

Com Duchamp, como nunca, esguelham-se as relações entre o artefato e sua significação, o sentido se arranha, aquém ou além do sentido próprio da significação, *sucede*, apenas (penso, também, em Jean-Luc Nancy: “el arte tiene una historia y acaso es radicalmente historia, es decir, no progreso, sino pasage, sucesión, aparición, desaparición, acontecimiento. Pero lo que ofrece en cada *oportunidad* es la *perfección*, la consumación” (2008, p. 119)).

Domingos Carvalho da Silva, por sua vez, entende que “não poderíamos pensar no retrato de Jorge de Lima, por Portinari, sem a forma que lhe foi dada pelo pintor, nem poderia Lasar Segall alterar o conteúdo do retrato de Mário de Andrade, suprimindo-lhe, por exemplo, os óculos sem lhe alterar a forma” (1986, p. 112). A “forma artística”, “expressão do próprio conteúdo”, *depende*, entretanto, da significação (“dada pelo pintor”): “se o desconhecido for identificado,

60

teremos então a significação total (se possível) do retrato, que nos poderá dar informações variadas, até mesmo sobre a personalidade moral do retratado” (1986, p. 119). Para uma idéia do que pode a interpretação, Domingos Carvalho da Silva ensina que “revelar o significado, oculto no significante, é o objetivo da bem conhecida análise estrutural de Roland Barthes e seus seguidores” (1986, p. 120).

Lembremos que a pintura é uma arte secundária e pode recuperar a “verdade histórica” do rosto humano; a poesia, não – testemunha “a verdade inverificável”, a morte, segundo Benjamim.

\*

Na linguagem, fora dela, apesar dos livros, a poesia *acontece*. E se os livros são cartas mais longas a amigos, como certa vez repetiu Sartre, então se poderia “remeter o *phantasma* comunitário subjacente a todos os humanismos ao modelo de uma sociedade literária na qual os participantes descobrem, por meio de leituras canônicas, seu amor comum por *remetentes* inspiradores. Encontramos, no núcleo do humanismo assim entendido, a fantasia de uma seita ou *clube – o sonho* [grifo meu] da predestinada solidariedade dos que foram eleitos para saber ler” (SLOTERDIJK, 2000, p. 10).

Nas palavras de Peter Sloterdijk, Heidegger preserva “a função mais importante do humanismo clássico, que é o estabelecimento de amizade do ser humano pela palavra do outro” (2000, ps. 27-28). E, ao chamar a linguagem de “casa do ser, Heidegger vincula o homem ao ser em uma correspondência que lhe impõem uma restrição radical” (2000, ps. 27-28).

Em texto intitulado “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, de 1957, Mário Faustino emenda: “vida literária, emulações, reuniões sérias, leitura de poesia inédita, troca de experiências, debates, nada disso temos. Quando se conversa sobre um poema, o mais que sai, em geral, é o ‘tá bom’, o ‘muito ruim’, o ‘é uma beleza’. Em lugar disso tudo, há o fenômeno amizade, o mesmo que se verifica em nossa administração, em nossa política: meu amigo escreve bem, meu inimigo escreve mal” (2003, p. 477).

\*

Numa entrevista a André Parinoud, de 1952, Breton dizia que Paul

Valéry sugeriu este título [o da revista de seu grupo, *Littérature* (1919)], que para ele já

estava carregado de ambivalência, em razão do último verso de *L'art poétique* de Verlaine: 'e todo resto é literatura'. No seu ponto de vista – o do intelecto –, ele não podia deixar de ser mais favorável a esta 'literatura' de 'todo o resto' do que àquilo que Verlaine pretendia lhe opor, mas ria escondido e a perversidade seguramente não estava ausente de seu conselho. No que nos concerne, se adotamos essa palavra como título, é como antífrase e num espírito de brincadeira do qual Verlaine já não participa mais (via MORAES, *Cult*, a. 5, n. 50, p. 38).

Em 1909, Valéry publicara, sob o título de “*Études*”, no 11º número de *La Nouvelle Revue Française*, um “estudo e fragmento sobre o sonho”. “No sonho”, escreve,

tudo me é imposto da mesma forma [...] No homem acordado, de alguma forma *transportado ao tom do real*, há [...] independência e não composição dos estímulos coexistentes. No sonho, existe composição automática de tudo, sem reservas [...] Se eu olhar (acordado) este papel de parede com flores, vejo, em lugar de uma sementeira isotrópica de rosas, apenas um conjunto de diagonais paralelas e *acordo* literalmente desta *figura escolhida* [grifo meu], notando que há outras figuras igualmente possíveis no campo, com a ajuda dos mesmos elementos (2007, ps. 91-92).

\*

Fim da Segunda Guerra: Murilo Mendes publica, no

livro “Poesia liberdade” (1947), um “Pós-poema”. Não a fidelidade do intérprete, mas a *hesitação* – “Não se trata de ser ou não ser, / trata-se de ser e não ser” (1994, ps. 432-433).

No mesmo ano, na “Antiode”, João Cabral propõe uma metáfora do funcionamento do poema, que acontece entre (no “salto”) as alternativas do sono e da vigília. A palavra

Flor é o salto  
[...]  
o salto fora do sono  
quando seu tecido  
  
se rompe; é uma explosão  
posta a funcionar  
como uma máquina  
uma jarra de flores.

Em 1945, Drummond publicara “A rosa do povo”. “A flor e a náusea” (2002, ps. 118-19) é um dos poemas que vem entre “melancolias, mercadorias”:

Uma flor nasceu na rua!  
[...]  
Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.

\*

Neste limiar (entre o sono e a vigília, morte e vida),

neste “e” de Murilo Mendes, conjunção “que divulga o que nós não fomos em tempo algum” (“O tempo”, 1994, p. 433), neste limiar, dizia Valéry: “esquecer insensivelmente a coisa que olhamos, esquecê-la pensando nela” (2007, p.92). Neste pouco ou nada, *distinguir*, sim: “que uma latência se mantenha para que possa haver não-latência” (AGAMBEN, 1999, p. 49).

Em tempo algum algo não se abre, dissimula, finge, deixa o desejo na função Vênus de Cnido.

\*

Distinguir não opõe princípios dicotômicos.

Poder-se-ia dizer que é a convivência do definido com a morte, isto é, com o indefinido, na mesma consumação (“e”). Sem precedências.

O distinto não é o honrado, é o in-definido. Só transporta a diferença entre a memória e o esquecimento, expondo-se, repetidas vezes, entre o “era” e o “será”.

Uma “figura escolhida” traduz uma decisão. Pode-se designar uma decisão como “o instante em que um velho mundo entra em agonia e um novo mundo nasce”, com Mennotti Del Picchia.

Trata-se de definir um “ser” (“novo”), identificado em oposição ao “velho”. Chamemos de “corte radical”.

As definições “novo” e “velho, coexistentes no espaço-tempo, de qualquer forma, são mais relevantes do que a vertigem do contágio.

O “novo” não “entra no devir de outro acontecimento” para ser “sujeito de seu próprio devir” (DELEUZE, 1991, p. 135).

Ao abrir seu próprio caminho, “*ex nihilo*”, o “novo” não envelhece (embora assuma a forma da exclusão do “velho”). E recusa, ao “velho” – no “velho”, pois –, a novidade.

Walter Benjamin designou a origem como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (1984, p. 67).

\*

Péricles Eugênio da Silva Ramos rememora, em 1974:

tínhamos, os moços, a clara impressão de que a geração anterior levava o mundo a conflagrar-se por *falta de responsabilidade* e por *certo senso acomodaticio*, que tanto explicava o triunfo, nalguns países, da mais férrea e belicosa ditadura, como as timoratas atitudes de Chamberlain ou Daladier. Internamente, imperava o regime do *medo e da rolha*; *os moços ansiavam por liberdade, mas não lhes era permitido falar*. Afinal, o país alinhou-se entre as potências contrárias ao 'Eixo', mas *quem derramou seu sangue na Itália foram os de nossa geração. O mundo afigurava-se*

*claramente errado, e ansiava-se por que das cinzas de Coventry, Lídice ou Stalingrado emergisse uma nova ordem, que se esperava mais humana e justa (RPC, a. 1, n. 2, ps. 7-8, grifo meu).*

A propósito, Péricles (que tinha em Domingos um dos seus “mais constantes companheiros de vida literária” e dirigira, na década de 40, a *Revista Brasileira de Poesia*, de São Paulo, instituição promotora do I Congresso Paulista de Poesia, realizado em 1948), prevendo “uma definição decisiva de rumos para a poesia de nossa terra”, parece demasiado otimista, *sobrevivente* que é, com o “congraçamento de todos os poetas e críticos de poesia do Estado”:

ainda há dias, em artigo publicado em um vespertino paulista, o poeta Mennotti Del Picchia referiu-se ao fato de estar a poesia, “*no instante em que um velho mundo entra em agonia e um novo mundo nasce*”, “*cheia de convites e caminhos*”. Além do mais, um quarto de século depois da Semana de Arte Moderna, convém que sejam devidamente *pesadas e fixadas*, através de debates, as conquistas do modernismo, entre as quais se inscreve, positivamente como a maior, a *liberdade de pesquisa estética*, que tanto pode *abrir novos horizontes temáticos* à poesia como *renovar os caminhos da técnica* (RPC, a. 1, n. 2, ps. 83-84, grifo meu).

Murilo dedica “Poesia liberdade” aos “*poetas moços do*

*mundo*”, redesenhando o *instante* originário (“ser e não ser”) sob e sobre a (in)segurança dos que se realizaram sob as arcadas do largo de São Francisco, nas malhas do Estado de Exceção. Através das “disposições finais e transitórias” à carta de 37, Getúlio centralizava o poder e escarneia das liberdades civis, até mesmo no jogo de departamentos administrativos que feudalizava uma estrutura pseudo-republicana; culturalmente, a polícia decantava a opinião pública a partir de critérios como “o corte radical do velho Brasil desunido, dominado pelo latifúndio e pelas oligarquias, e o Brasil que nasceu com a revolução” (FAUSTO, 2002, p. 376).

\*

A “linguagem prosaica” de “A rosa do povo” – que, em vários poemas, substitui, ao verso, a linha – despede uma leitura como *ready-made*, na medida em que é “poesia” o que os catálogos chamam de tal. Antoine Compagnon observa, na década de 90: “sem dúvida, também se pode ver na atitude de Duchamp uma nostalgia da grande arte” (2003, p. 94). João Cabral de Melo Neto – intimando Carlos Drummond, talvez –, escreve, na década de 40, na “Antiode”:

Flor, não *uma*

*flor*, nem aquela  
flor-virtude – em  
disfarçados urinóis.

\*

Quando, pois, “a questão de como um ser humano poderia se tornar um ser humano verdadeiro ou real está [...] inevitavelmente colocada como uma questão de mídia” (SLOTERDIJK, 2000, p. 19), Dora Ferreira da Silva propõe, também, uma astúcia da mímese.

Nela, o “susto” traduz a *desertificação*, a hesitação do saber: “quando seu tecido se rompe”, “sua cor não se percebe”. Ouçamos uma entrevista de Dora à revista *Azougue* – editada por Sérgio Cohn –: “quando eu estou andando no caminho de Itatiaia e, *de repente*, vem um pássaro, é um susto. E eu não sei mais se era um pássaro ou era um deus [...] Foi uma percepção captada pelo inconsciente. Eles chamam de *apercepção*. É uma percepção tão rápida que o teu inconsciente se assusta e pode não saber se é um pássaro ou um deus” (*Azougue*, 1999, p. 61, grifo meu).

“A poesia tem qualquer coisa... Não que ela tenha que ser (e ela não é) autobiográfica, mas há *flashes* de problemas, buscas...” (FERREIRA DA SILVA, *Azougue*, 1999, p. 60).

\*

Em 1973, Dora Ferreira da Silva lança “Uma via de ver as coisas”. Entre poemas, uma citação a Heidegger (como no poema “Atrás dos olhos das meninas sérias”, de Ana Cristina Cesar). “Aqui” (FERREIRA DA SILVA, 1999, p. 74):

*O homem não possui a liberdade como uma  
propriedade, mas antes pelo contrário: a  
liberdade, o ser-aí, ek-sistente e desvelador  
possui o homem...*

Heidegger

Dora, ela também, enfatiza o vínculo entre ser e linguagem, entre cá e lá, vida e morte, num “aqui”. Destaca, entretanto, menos o “reino”, o “domínio”, a “medida”, do que o possível dinamismo inscrito no exílio da liberdade.

\*

Sempre em diálogo com Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy entende que toda *dialética* pensou o exílio como uma passagem pelo negativo (ou o ato mesmo da negatividade), o recurso a uma mediação que assegure que a expropriação termine se reconvertendo em reapropriação (1996, p. 40). Isto

não quer dizer que o *ek-sistente* (expressão característica de Haidgger, que Nancy – à semelhança de Dora –, repropõe), que a existência do poema, diria Blanchot (numa tradução de “Para onde vai a literatura?”, publicada em julho de 1956, na revista *Diálogo* – editada por Dora Ferreira da Silva, ao lado do marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva),

mergulhando no indefinido [...] se abandone desde aí à experiência em que parece perder-se. Não deixa de aspirar sequer um momento à forma e à medida. É sempre tensão, *intimidade dilacerada por esses momentos irreconciliáveis* aos quais se empresta o nome de medida e de não-medida, e mesmo quando se entrega ao ilimitado, tende ainda a se prender à figura clara, que o limita. A obra é a liberdade violenta pela qual se comunica e pela qual a origem, a profundidade vazia e indecisa da origem, comunica-se através dela, para formar a decisão plena, a segurança do começar (*Diálogo*, 1956, ps. 18-19, grifo meu)

No mesmo “Uma via de ver as coisas”, no poema “Há uma nova profissão...” (1999, p. 77), fala o “mendigo das rosas” (entre “soldado” e “bailarino”), que “investe, perigosamente, na engrenagem do trânsito”. Nessa via, “O mendigo doa e o comprador estende o braço. / A troca é estranha [...] / Além da dialética, sorri [...]”.

Fabio Weintraub, que realiza a entrevista de Dora à revista *Azougue*, diz: “Acaba de sair, pela editora Topbooks, do Rio, sua obra poética reunida. Em face desta *retrospectiva* [grifo meu], como você avalia seu percurso lírico desde *Andanças* (1970) [com poemas datados desde a década de 40] até agora? Você percebe mudanças de dicção, obsessões que ficaram mais nítidas?”. Dora, concisa: “acho que houve um amadurecimento do ponto de vista literário; embora não considere poesia literatura” (*Azougue*, 1999, p. 60). E desvia-se a questão.

Dora passa a ocupar-se não da qualidade literária, estética, mas da qualidade técnica, da “tendência” da obra, da *perspectiva* – no sentido etimológico, não artístico, isto é, “aparência sob a qual algo se apresenta” (“Houaiss”).

*Flash*. Relâmpago. Acontecimento.

Técnica não é literatura. O poeta “tem um crítico lateral”. O poema é uma “câmara fotográfica”; a poesia, “um trabalho que a luz, o *logos*, atravessa... o *mythos* foi antes, depois tem que vir o *logos*”.

Tensão da entrevista: entre a questão – que olha para trás – e o desvio, isto é, o pensamento que encara o resto do mundo, que é “depois”, que segue, “tradução”, diria Dora (tradutora profissional: Angelus Silesius, San Juan de La Cruz,

Rilke, Hölderlin, Saint-John Perse, Jung...), quando “a gente não pode falsear o pensamento, mas também não pode ser totalmente servil à palavra do original. Não funciona” (*Azougue*, 1999, p. 65).

Em vez de “implantação, sob o estrato verbal, de um pensamento”: o pensamento (“sensação tátil de outros níveis”, isto é, para além da dicotomia passividade/atividade) “acontece depois de ter acontecido [...] sobre a borda instável e dividida disso que chamamos linguagem”, nas palavras de Derrida (1995, p. 44).

\*

“Acontece depois de ter acontecido”. Nessa frase, a ambigüidade temporal borra, na raiz, a delimitação exclusiva do sentido: por ter acontecido (*antes*), algo acontece – *depois*; algo *já* aconteceu, *antes-depois*. A frase não expressa um pensamento; expõe a *relação* à qual a linguagem – o “outro” – nos obriga desde dentro, da “borda”, desde “aqui”.

Esse processo de tradução (anacrônico), ao lado da figura do *flash* (relâmpago que imprime – “capta”, diz Agamben – numa superfície “o real que está sempre no ato de se perder” (2007a, p. 30)), aponta para aquele “valor de exposição” (de que falava Benjamin, em 1936) característico

dos objetos realizados sob as injunções da reprodutibilidade técnica, estimulada pelas virtualidades da *câmara escura*.

Nesse contexto, de “museu imaginário” – no qual, aliás, André Malraux viu a possibilidade de confirmação da aura e da “democratização do elitismo” (AGUILAR, 2000, p.55) –, a potência do valor de exposição passa por não se deixar “reduzir [...] por que o que está exposto é, como tal, subtraído à esfera do uso; nem se trata de valor de troca, porque não mede, de forma alguma, uma força-trabalho” (AGAMBEN, 2007a, p. 78).

Assim – inspiro-me na “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin (1994, p. 104) –, a *fotografia como arte* torna-se menos importante, para a “função artística” – na poesia moderna, como na poesia de Dora – do que a *arte como fotografia*, que, evidentemente, enfatiza, em lugar do “qualitativamente único” (o autor, *mithos*), a quantificação e a multiplicação do sentido (no leitor, *logos*). Enfatiza, pois – para além do dualismo autor/leitor –, a tradução, exercitando-se numa região em que o valor (qualquer que seja), expondo-se *ao* pensamento (contato – reprodução), não se reduz a um termo comum, não se fixa.

\*

Na entrevista de Dora a Fabio Weintraub, a poeta reproduz um sonho que tivera na cama do hospital, após atropelamento:

foi um sonho colorido, onde, *de repente*, eu me atirava num mar azul, violeta. Mas *não era possível* nadar, pois a água era compacta, intransponível. Comecei a deslizar sobre um mar que era profundo, mas ao qual eu não tinha acesso; a água não permitia a passagem para o outro lado [...] *Embora eu não pudesse penetrar, eu tinha uma sensação tátil de outros níveis*. É difícil pôr em palavras [...] Ah, esqueci de dizer uma coisa: no sonho, vi a forma do mar. Era estranha [“então, no próprio sonho, eu estranhava aquele mar”], parecia um mar apertado entre margens, como se fosse um lago. Como é possível? Aí, folhando a enciclopédia, *de repente*, eu vejo exatamente o desenho do mar do meu sonho. Era o mar de Marmara, perto de Bizâncio [...] havia uma forma de designar esse mar apertado entre margens (Azogue, 1999, p. 65-66, grifo meu).

De um lado, “sonho colorido”. De outro, estranho.

(Valéry não terá pensado nessa figura igualmente possível, quando observou que, no sonho, “o que tornaria absurdas estas coisas está dormindo”? (2007, p. 91). João Cabral, na linha de Valéry, dirá que, diante dos acontecimentos do sonho, “somos invariavelmente o preso” (2003, p. 686)).

De um lado – pode-se dizer –, Ulisses, nas palavras de Maurice Blanchot: “não se pode negar que Ulisses tenha

ouvido um pouco do que Achab [no livro de Melville, “Moby Dick] viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta. De outro, Achab mesmo, que “se perdeu na imagem”. “Um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu” (2005, p. 11).

Entre o sentido tradicional (“grego”) e o mergulho “em inglês” na imagem (o “outro” lado), a poesia de Dora persevera no limite entre o “real e o “imaginário”. Não com o objetivo de erigi-lo em paradigma de um processo de hierarquização vivencial e/ou poética. Porém, com vistas a “criar” (n)um espaço intervalar – indicado pelo tato, pelo deslize –, irreduzível, o que consiste em *receber* o sentido que (já) se *inscreve* no discurso, na “*atividade passível*” do acontecimento (NANCY, 2003, p. 77).

Não é o espelho em questão. É a idéia de lado.

Lucidez: “quem recebe o labirinto de graça e toma o gosto de viver perigosamente [...] não desperdiça a dádiva” (FERREIRA DA SILVA, *Azougue*, 1999, p. 66).

\*

Sem dualismo, não há lembrar/esquecer, senão lembrar-esquecer. Já na década de 50, Dora se ocupa da *captação do*

*presente*. Reiteremos:

tudo isso que vejo agora, no tempo que me cabe viver, parece-me provir de fundas lembranças que não me pertencem, mas a que pertencço.

Onde a intimidade com o poema “Aqui” permite arriscar um móbil de sentido à poesia contemporânea: a (poesia) liberdade de *um* é a lembrança alheia. Heidegger escreve literalmente o poema de Dora. Lembra-a, portanto, quando lembrar é esquecer(-se), pois a lembrança não leva, *a rigor*, sua assinatura. Dora escreve literalmente a filosofia de Heidegger. Heidegger é, exatamente, o mesmo filósofo. Dora, o mesmo poeta.

O contato, entre ambos, se manifesta na técnica (literária, filosófica; nem literária, nem filosófica) do poema que serve, *também*, de epígrafe (o três poemas que abrem “Uma via de ver as coisas” e antecipam “Aqui” se chamam, respectivamente, “Sem título”, “Título I” e “Título II” – *ready-mades* que desestabilizam as categorias da instituição “livro”, o sentido com que pretendem impor um modo de exibição), *reafirmando* assim o espaço intervalar que, no geral, enuncia-se pelo signo “entre”, palavra “sem nenhum sentido pleno nela mesma [...] que se liga sempre a sua sintaxe”, diz Derrida (via Paula Glenadel, GLENADEL, 2000, p. 192).

No poema (na prosa) de “Dora” – é verdade –, a lembrança é *confirmada* abaixo das linhas: “Heidegger” – Thesaurus. Entretanto, o *conhecimento* (o sentido luminar, necessário, racional ou não, enciclopédico) do nome é transformado desde o título (“*Aqui*”), que separa – ao tocá-la – a imagem de Heidegger do ser-*aí*, de modo que “Heidegger” nada nomeia senão a “desertificação sem fim da linguagem”, como diz Derrida (1995, p. 37). (Poder-se-ia *ler* “Uma via de ver as coisas” como uma re-visão de Heidegger, uma tradução da dita metafísica, na medida em que para Dora “ser poeta’ é um *Sosein* e não um *Dasein*”, dirá Flusser, em 1992 (FERREIRA DA SILVA, 1998, p. 422, *fortuna crítica*)).

Deveríamos, pois, olhar para um “sujeito”, um poema, como para um campo de forças (pessoal-impessoal, dia-noite, memória-esquecimento, silêncio-palavra), passíveis de dissimulação, que, *a cada vez*, confinam e convivem, entrecruzam-se, embora não possam se emancipar ou se identificar (harmonizar-se) perfeitamente (AGAMBEN, 2007a, p. 18). A origem de tal “ente” – vale repetir – não será “uma localização em uma cronologia, uma causa inicial que separa no tempo um antes-de-si e um depois-de-si [...] não pode ser *historicizada*, porque é ela mesma *historicizante*, é ela mesma a fundar a possibilidade de que exista algo como uma ‘história’” (AGAMBEN, 2008, p. 60-61).

\*

O sonho, o próprio sonho, não pode ser analisado. Senão pela sua exposição material. Em janeiro de 1976, Flávio R. Kothe escreve, na revista *Tempo Brasileiro*: “a análise do sonho é, portanto, como o trabalho da crítica literária (que não pode, obviamente, prescindir da concretização do texto pela leitura), uma construção hipotética que se confronta com outra construção hipotética. Com isto se reformula o próprio conceito de ‘verdade’”, que se transfere para a “categoria” da ficção (1976, p. 44).

O sonho – que, aliás, apresenta qualidades táteis (“eu tinha uma sensação tátil”) –, *texto* que é, “objeto” não-escrito na revista *Azougue*, “participa do contrato social”, para usar uma expressão que Roland Barthes recupera ao iluminismo (2004, p. 262). A síntese humanista do conhecimento – a enciclopédia –, não é uma síntese: é uma hipótese *impenetrável*, um sonho contado, concreto. O mar de Mármara não tem um fundo desconhecido. É o desconhecido. Que se reconhece quando o sonho se expõe, alheio a “si próprio”, como a imagem no “lago”. Reconhecer é estranhar, de repente: no tempo do susto, “eu estranhava aquele mar”.

A coincidência entre “o próprio sonho”, motivado,

talvez, pela leitura remota de uma enciclopédia, por exemplo (difícil definir “um antes-de-si e um depois-de-si”), e a “realidade”, o conto, não expressa uma “verdade categórica”. Reencontrar o desenho e/ou o nome do “mar apertado entre margens” representa uma *designação*. Em italiano, *disegnare*: desenhar, chamar, etc. (como, de resto, nas línguas latinas). A aparente indistinção, na entrevista de Dora, entre essas duas práticas – admitidas, ao mesmo tempo, como designação – oferece uma noção de gesto eletivo implicada no deslocamento da linguagem (“onírica”), sob e sobre novos signos, que, por sua vez, transpassam – na qualidade de material de exposição – a própria *significação*.

“O que as sereias disseram a Ulisses na noite do mar”  
(*Azougue*, 1999, p. 90)?

MÁRMARA

MÁRMARA

MÁRMARA

(disseram).

Designar: desenhar o nome.

Poder-se dizer da poesia de Dora algo como o que Alcir Pécora diz na orelha de “Júbilo, memória, noviciado da paixão”, de Hilda Hilst: Deus é uma hipótese do nada (2001).

\*

Alberto da Costa e Silva – eleito, no ano 2000, à Academia Brasileira de Letras – acompanha Dora na *RPC*. Publica, ele, uma curiosa história, no 3º número da revista. A pretexto de elogiar “Elegia Diurna”, livro de José Paulo Moreira da Fonseca (“geração de 45”, *RPC*, etc.) – que lhe havia chegada às mãos em 1947, através de Antônio Carlos Villaça –, o autor de “Invenção do desenho” (2007) e “Um rio chamado Atlântico” (2009) aborda a aparição da arte concreta.

“Noites depois” da leitura de “Elegia” – diz, em 1977 –,

sonhei que folheava o livro e reencontrava alguns de seus poemas. *De súbito, ao voltar uma folha* [grifo meu], vi duas páginas brancas e, no alto da que ficava à esquerda, surgir um g muito negro, que começou a deslocar-se em diagonal, sobre o papel. Atrás desse g vieram outros, a formarem uma fileira oscilante, como um caminho de formigas. Desciam, lentos ou rápidos, transformavam-se muitas vezes em *ff*, compunham nós e novelos, ganhavam a página da direita e iam concentrar-se numa bola negra, quase ao bordo da quina do retângulo, onde desapareciam, como sugados pela areia.

Aquilo era um poema – *eu sabia* [grifo meu], em meu sonho. E como poema o reencontrei, dez anos depois, na Primeira Exposição de Arte Concreta. Em numerosas pranchas de cartão, como que imobilizadas pela fotografia, lá estavam as letras do meu sonho. Cada painel

era, como numa história em quadrinhos, determinado instante de uma sequência de movimentos, a mesma que me havia chegado ao ser adormecido.

Havia algo mais, n' *O Formigueiro* de Ferreira Gullar. Talvez uma intenção heráldica. Talvez a síntese de uma parábola sobre o ato criador. As letras do meu sonho eram as iniciais de seu nome. E com um *g*, a consoante com que construía o poema-concreto, Gullar, naquela época, habitualmente assinava.

Se não me engano muito, *O Formigueiro* é mais um argumento de Gullar contra a insinceridade dos poetas. Recordo que, num dos raros encontros pessoais que tive com ele, eu o ouvira denunciar a distância ou a contradição entre a vida e a fala.

[...]

Quando vi esse poema, em 1957, não me apavorou a coincidência. Aceitei-a normalmente. E fiquei, com entusiasmo, a acompanhar na criação de Gullar as pegadas de meu sonho.

[...]

Em 1962, em Lisboa, retirei por acaso da estante um livro que tenho desde a infância, e que foi de meu pai: *Histoires Naturelles*, de Jules Renard. Aquela edição de 1919, ilustrada por Bonnard. Lia alguns fragmentos, displicentemente, quando eis que os olhos dão nas formigas do meu sonho. Lá está, à página 210, o desenho de um caminho de formigas, cujas formas insinuam *ff* e *gg*. E, ao lado da ilustração de Bonnard, o breve texto: “chacune d’elles ressemble au chiffre 3. Et il y en a! Et il y en a! Et il y en a 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3... jusqu’à l’infini”. Poucos traços bastam para fazer de um 3 um *g*.

Meu sonho poderia ter nascido de uma remota e olvidada leitura. E a semente do poema de Gullar poderia ser a mesma, uma involuntária ou desejada glosa às páginas de *Histoires*

*Naturelles*, tão inteligente, ágil e rápida quanto as voltas de uma redondilha camoniana – e em que igualmente o mote alheio se transforma em confissão pessoal.

Nunca me convenci disto que digo, porque dentro de mim duvida uma imaginosa esperança. A de que o poeta jamais teve em suas mãos as *Histoires Naturelles*, do também conciso, rigoroso e algumas vezes cruel Jules Renard (*RPC*, a. 3, n. 5, ps. 19-21, grifo meu).

Também neste pequeno ensaio – “Um sonho como pretexto” –, o sonho (forma *já* fragmentada, rastreável), ao lado de outros objetos, participa de um circuito de reprodutibilidade.

Os poemas de Moreira da Fonseca (“de ler-se letra a letra”, diz Alberto), são reencontrados no sonho; o sonho (*já* o poema-concreto de Ferreira Gullar) é reencontrado no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, no verão de 1957, reaparecendo – poema-poema-concreto (história em quadrinho)-sonho-etc. –, *em si, depois*, em 1962, na origem revisitada em Lisboa, isto é, nos “fragmentos” “verbivocovisuais” do romance de Renard, dramaturgo francês.

De uma a outra instrumentação – *a cada passo*, no deslocamento –, os materiais utilizados se apresentam como *rastro*, vestígio (“*caminho* de formigas”, na “areia”, na “página”), situando conexões (“*nós*”; “*novelos*”) que marcam semelhanças (“*ressemble*”) e diferenças – *g, ff, 3* –, traçadas (“poucos traços bastam”) “*à l’infini*”.

Assim, uma e outra instrumentação (mônadas, diria Leibniz), “entre margens”, consumada em seu *fim*, digamos, retém “propriedades intrínsecas”, *ao mesmo tempo* em que seu corpo é como que a sombra dos outros acontecimentos, parafraseando Deleuze (1991, p. 146).

“As letras do *meu* sonho” são “*pegadas*”, “lá”, no poema de Gullar (que, em “Luta corporal”, diz Alberto, “desmanchou as costuras das várias roupas que vestiam os poetas de Pessoa [...] para usar a fazenda, para com ela vestir-se”) e compõem a própria assinatura do poeta, retirada ao pai: Jules Renard.

Alberto da Costa e Silva realiza uma espécie de genealogia do poema, examinando, simultaneamente, sua procedência e emergência, diria Foucault; sua *sucessão*. Entretanto – embora sutil sua análise, que reconhece, no “*mote alheio*”, a “sinceridade” (na “glosa”, o “ato criador”) –, não pode renunciar a um paradigma (*maior* do que o simples “acaso”, “imaginosa esperança”: “a de que o poeta [Gullar] jamais teve em suas mãos as *Histoires Naturelles*”), centrado na idéia-esperança de uma comunidade livre de mediação.

Deste modo, deixa-nos imaginar que, embora subsista, nos gestos humanos, alguma particularidade, “existe, no fundo de cada um deles, uma ‘natureza idêntica’, que a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de

uma matriz comum”, como dizia Roland Barthes, a respeito da exposição fotográfica A grande Família dos Homens, realizada em Paris, meados dos anos 50 (2001, p. 114).

No prospecto da exposição, André Chamson diria que “este olhar lançado sobre a condição humana talvez se assemelhe um pouco com o olhar benevolente de Deus sobre o nosso irrisório e sublime formigueiro” (via BARTHES, p. 114).

A diversidade – *apenas* superficial – é vinculada a uma “duvidosa” *universalidade*, baseada no sentimento patriarcal – definitivamente, mais do que distintamente – reencontrado na infância. “Não me apavorou a coincidência. Aceitei-a normalmente”, diz Alberto, sem estranhar o poema de Gullar, reconciliando-o, pela equivalência, com a grande arte do verso, Camões. Embora às vanguardas interesse não só o objeto artístico, mas também a superação da noção tradicional de arte, segundo Peter Bürger (via Aguilar, 2000, p. 37). Diante da versão paulista da Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956 (cartazes-poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pinto, Ronaldo Azeredo), Drummond leva, pelo menos, um choque: "estou ficando velho" (via AGUILAR, 2000, p. 20).

#### 4.

Voltemos “à saída de uma conferência no Museu de Arte de S. Paulo”, quando Péricles Eugênio da Silva Ramos aponta “a necessidade, a Haroldo e a Décio, de chegarem a uma forma de poesia diferente da que então vinha sendo praticada, para se afirmarem”.

Antes das exposições concretistas, o grupo de poetas concretos já aparecia coeso, na revista-antologia *Noigandres* 1, de 1952. Nesse número, em que há poemas ainda em versos, notam-se pontos de ligação dos poetas concretos com os da chamada "geração de 45", que pretendia resgatar certa disciplina formal, e certos valores, esquecidos, na sua avaliação, pelo modernismo de 22. Esses pontos de ligação explicam-se talvez pelo fato de que, mesmo uma estética vanguardista, para acontecer, recorre – porventura estrategicamente – às instituições e, logo, aos modos literários preponderantes da época. Os primeiros livros de Décio (“O carrossel”) e Haroldo (“Auto do possesso”), ambos de 1950 (acerca dos quais Alfredo Bosi destaca o "preciosismo verbal, amplo uso dos metros tradicionais, imagética frondosa" (1979, p. 528)), foram publicados pelo Clube de Poesia, que, presidido pelo camaleônico Cassiano Ricardo, detinha uma influência editorial respeitável com vistas a viabilizar as pretensões

estéticas da "geração de 45".

Antes de tudo, os poetas concretos sabiam – por sugestão de Péricles Eugênio da Silva Ramos – da "necessidade [...]". Assim, era preciso: 1) encontrar novos modos de exibição de seus poemas (o que foi obtido, viu-se, com a fundação de uma revista própria, seguida pelo ingresso – inédito, até então – da poesia no espaço do museu, tradicionalmente reservado a outras artes); 2) com o novo modo de exibição dos poemas e a consequente repercussão de seus trabalhos, os poetas concretos passariam a elaborar materiais teóricos (formulados em um nível cada vez complexo de referências), publicados prioritariamente na revista *Invenção* (1962 – 1967).

Este duplo movimento representa uma espécie de emancipação em relação à "geração de 45". A utilização inusitada do museu para a exposição de poemas (poemas que Domingos Carvalho da Silva - assíduo defensor da "geração de 45", em oposição ao concretismo -, por exemplo, sequer considerava passíveis de receber uma abordagem em termos artísticos, já que não passavam de simples "experimento gráfico-visual" (1986, p. 34)), bem como a definição de uma cânone poético-teórico determinado pelo que chamavam de "evolução crítica de formas", delimitavam o concretismo como grupo de vanguarda.

Inicialmente, os poetas concretos procuraram demonstrar que, ao menos a partir do romantismo, o verso, elemento estrutural básico do poema, perdera seu poder significativo. Até as experiências da vanguarda europeia (futurismo, dadaísmo), acreditava-se no verso como elo entre o poeta e o mundo, como elemento capaz de atribuir significado à existência. Com a modernização acarretada pelo desenvolvimento industrial, contudo, essa suposta *harmonia* entrava numa crise irreversível, detectada já no século XIX (Mallarmé, Baudelaire) (AGUILAR, 2000, p. 176). Era a própria relação entre significante e significado (entre “a letra e o sentido [...] [este] evidentemente um outro significante dado como literal” (GENETTE, 1972, p. 199)) que estava em jogo. Assim, na década de 50, conforme o “Plano piloto para a poesia concreta” – assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos –, dava-se “por encerrado o ciclo histórico do verso” (1975, p. 156).

O verso passara a identificar uma poesia que se esgota em seu próprio conteúdo, isto é, no tema ou na realidade psíquica do poeta. Enfim, no significado, em detrimento do significante (polissêmico). Os procedimentos poéticos do concretismo, “*que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante* (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente a cor, a massa), diz  
88

Alfredo Bosi (1979, p. 529), não põe em questão apenas a tradição poética remota. A "geração de 45", que revalorizava o verso (resgatando formas clássicas) e hegemonizara o debate poético por breve tempo, obtendo apoio de nomes como Sérgio Milliet, Tristão de Ataíde e Sérgio Buarque de Holanda, teria agora de lidar com a crítica (negativa), que – além de a rotular como neo-parnasiana, neo-simbolista – nela reconhecia traços proveniente do surrealismo francês e do expressionismo alemão, desconsiderados pelo concretismo como grupos de vanguardas, uma vez que – acreditavam os poeta concretos – não desenvolveram uma linguagem que rompesse com a lógica tradicional.

Durante toda a vida, Domingos Carvalho da Silva dedicou-se à defesa do verso. Em livro de 1986, Domingos se vale – curiosamente – de Iuri Lotman, formalista russo, na epígrafe de seu livro, “Uma teoria do poema”: "... o verso é a unidade elementar fundamental da linguagem poética".

## 5.

Decretado que o verso supunha uma idéia de harmonia que a experiência moderna não reconhecia como própria, entenderam os poetas concretos (racionalmente, diziam) que o ideograma oferecia uma saída à crise do verso – e da poesia.

Chama-se ideograma o "caráter composto da escrita chinesa obtido pela combinação de dois ou mais outros caracteres representativos de palavras com sentido relacionado" ("Houaiss"). Onde o principal não é o sentido, mas a relação: "nesse processo de compor [ideográfico], duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas", diz Augusto de Campos, citando Ernest Fenollosa (1975, p. 23), que, no século XIX, estudara a escrita chinesa.

Ezra Pound, Guillaume Apollinaire e Serguei Eisenstein estão na base das proposições concretistas acerca do ideograma. Apollinaire afirmava que a "lógica ideográfica" chega a uma ordem de disposição das palavras "totalmente contrária à da justaposição discursiva", quer dizer, diferente daquela organização tradicional, ensinada pelas gramáticas. À lógica gramatical, devia substituir-se um novo tipo de organização ("analógica", diziam os poetas concretos), "porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente" (via CAMPOS, 1975, p. 21).

A "lógica" ideográfica, que se manifesta na poesia concreta de várias maneiras ("atomização das partes do discurso"; utilização preferencial de "substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos

90

plurilíngues"; "desintegração do sintagma em seus morfemas", "separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos"; "figuras de repetição sonora"; "uso construtivo dos espaços em branco e de uma "sintaxe gráfica", não linear (BOSI, 1979, p. 530)), é observável na poesia de Pound, de Stéphane Mallarmé, de e. e. cumings, e no romance de James Joyce.

Deste último, a propósito, a poesia concreta desentranhou uma singular interpretação do espaço e do tempo – do "espaçotempo" –, que fundamenta a leitura do ideograma como *simultaneidade de sentidos*, uma vez que a composição ideográfica expõe seus diversos elementos (as partes) sem reduzi-los um ao outro numa "terceira coisa", isto é, sem reduzi-los a um todo, de modo que a estrutura do poema não apaga as diferenças internas, "é mais do que soma das partes [...] dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco", diz Augusto de Campos (1975, p. 17).

As inovações concretistas – "contra a poesia de expressão, subjetiva" –, buscando uma forma-conteúdo adequada às condições da modernidade, convergiam para "uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva". Tratava-se de compreender o poema não como artesanato, mas como "produto industrial de consumo". Mercadoria, o "objeto poético" é "forma e conteúdo de si mesmo", não apresentando nenhum valor senão aquele definido pela sua *utilidade*, ou seja,

pelo uso que lhe atribui o leitor-consumidor (PIGNATARI, 1975, p. 41).

"No Brasil", escreve Décio Pignatari, "depois de raras e casuais realizações – de Mário e Oswald de Andrade (este tendo a vantagem pelo gosto da palavra direta, que funciona, então, como anti-metáfora) – somente João Cabral de Melo Neto veio colocar com lucidez alguns problemas de interesse. Em alguns poemas seus, a palavra nua e seca, as poucas palavras, a escolha substantiva da palavra, a estrutura ortogonal, arquetônica e neo-plasticista, das estrofes, o jogo de elementos iguais estão a serviço de uma vontade didática de linguagem direta, lição que não deveria ter sido esquecida" (1975, p. 64).

## 6.

“Foi então que Domingos Carvalho da Silva se sentou à máquina e, em pouco mais de meia hora, sem valer-se de qualquer documento e sem poder mesmo rever o que escreveu, redigiu a tese que agitaria boa parte das sessões do” I Congresso Paulista de Poesia (1948). E foi, tranquilamente, o *próprio*, Domingos, a compor esta cena (não assinada), em 1976, como apresentação da “tese que oficializou a geração de 45” (“Há uma nova poesia no Brasil”), reproduzida na seção

*Documentário da RPC* (a. 2, n. 3, ps. 71-74.). A cena traduz uma situação decisiva, constituinte; assim:

um grupo de poetas jovens (Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Mário da Silva Brito, André Carneiro, Geraldo Vidigal e outros) trabalhavam intensamente na preparação do *I Congresso Paulista de Poesia*, verificou-se então que era exíguo o número de teses a discutir. Eram as de Geraldo Pinto Rodrigues, Góia Júnior, António Soares Amora, Carlos Burlamáqui Köpke, José da Silva Medeiros, André Carneiro e José Escobar Faria. Entre elas algumas eram de alto interesse literário, mas havia duas ou três destituídas de qualquer importância. O prazo de recebimento das teses expirava dentro de algumas horas.

Prazo de vida: uma “geração” é (re)fundada por um duplo, circunstancialmente, no imprevisto – à sombra do século XX.

A tese (vale deixar ressoar):

- a arte reflete o contexto sócio-político, mas, *isoladamente*, em suas manifestações estéticas, um sujeito pode ser “antiquado”, “anacrônico”, “destituído de qualquer valor pessoal”, provocar “repulsa”;
- “o passadismo não resistiu à metralha modernista”

(“futurista”), que, aliás, investiu “contra o verso clássico e não contra a expressão clássica”, seus versos “ficaram dentro do clássico jogo racionalista, do primado da idéia; a idéia modernista oposta à idéia antiga”;

- os poetas de 1930 contribuíram – em especial Murilo Mendes e Vinícius de Moraes – para a “morte” do modernismo, o que abriu caminho à multiplicação de diluidores, ou “imitadores”, os “drummondianos”, “rimbaudianos”;
- algumas pessoas, então, confundem-se, proclamando a perenidade do modernismo – outras, “mais ousadas exigem a restauração da soberania das formas clássicas”;
- mas, como a poesia caminha “para frente”, “a partir de 1945 – ano em que se consumou uma profunda alteração na estrutura política nacional – assistimos à publicação de livros com um espírito novo”; de “fotógrafo”, o poeta passa a ser “intérprete”; *filtrada* pelo “mundo interior” do poeta, a poesia será desprovida de preconceitos. Enfim: “o

modernismo foi ultrapassado. Cabe portanto aos poetas novos prosseguir o rumo que se anuncia, sem transigência com o passadismo e sem compromissos com a semana da Arte Moderna”.

## 7.

Embora Octavio Paz, no livro “A outra voz”, marque o século XVIII como o século das utopias (1993, ps. 35-36), a idéia de uma arte, de um mundo perfeitamente organizados (o bom, belo e verdadeiro que nos é caro), possibilitado pela razão ou seus sonhos, ressalta em todo o período habitualmente chamado de "Idade Moderna". Das vanguardas à poesia contemporânea, podemos dizer que a idéia de utopia, de certo modo presente, revela seu esgotamento. Se a isso podemos chamar de progresso, não sei.

Entre os anos 50 e 70, na poesia e na arte brasileiras, são visíveis os conflitos do pensamento racional descritos por Octavio Paz. Convivem, por exemplo, poetas "engajados", sinceramente utópicos, e a poesia de vanguarda (concretista), que, através de Haroldo de Campos, anunciaria, em 1985, "o advento da época da poesia 'pós-utópica', a poesia não mais do presente, e sim da presentidade, fazendo o enterro do espírito aventureiro da vanguarda, aquele mesmo que os poetas

concretistas tinham encarnado como ninguém no Brasil", diz Marcos Siscar ("O cisma da poesia brasileira", 2005), que identifica "utopia" à idéia de "projetos coletivos".

Parece certo que, no fim dos anos 70, início dos 80, retiram-se os projetos coletivos, os programas estéticos, de grupos organizados, típicos em boa parte da modernidade. Fala-se em "geração 70", identificada à "poesia marginal". É curioso notar que, na década de 40, definia-se a "geração de 45", formada por poetas que, até certo ponto, negavam a "tradição da ruptura", repondo uma poesia de traço romântico-iluminista. Chegou-se a falar em "neo-modernismo". Assim como, na década de 70, entra em cena o discurso do chamado "pós-modernismo".

A geração de 45 cresceu no contexto da Segunda Guerra Mundial, num momento de transição na política brasileira, no qual o governo, liderado pelo presidente general Eurico Gaspar Dutra, procurava realizar uma redemocratização liberalizante do país, que vivera sob a ditadura nacionalista do Estado Novo, até a deposição de Getúlio Vargas, em 1945. Entre os anos 70 e 80, o Brasil vivia clima semelhante, a chamada "abertura política" (relaxamento das regras autoritárias - ou totalitárias - da Ditadura Militar, estabelecida pelo Golpe de 1964). A "geração 70" aparece.

A palavra "geração" foi empregada em consonância

com o clima de abertura. Soava mais agradável - mais "democrática" - do que as nomenclaturas grupais, coletivas, da poesia moderna (verde-amarelismo, surrealismo, concretismo, etc.). Domingos Carvalho da Silva retomava, nas páginas da *RPC* (curiosamente, em dezembro de 1976): "como se vê, a Geração de 45 não foi uma seita literária nem um grupo transitório: foi, isto sim, uma geração de poetas conscientes do seu ofício, sem dogmas, sem regulamentos" (1976, p. 92). Contra as tiranias, seus "ismos" e seus líderes: idéias de liberdade.

O "espírito" da geração de 45 e o "comportamento" da geração 70 dialogam. Em todo caso, embora os projetos coletivos pareçam se retrair nos períodos de distensão política, diante dos estudos de Michel Foucault – filósofo francês, muito lido entre nós, nos anos 70 –, não se podia mais responder ao poder (ou aos poderes) afirmando a utopia da liberdade individual. Esse ponto exige uma reflexão mais detalhada, em algum tempo.

(A poesia concreta, no Brasil, surge "intimamente associada ao movimento de boom desenvolvimentista que levanta [não sem endividamento] o país nos anos 50" (MENEZES, "Enciclopédia Itaú Cultural"), isto é, também ao período de "consolidação" das regras democráticas, liberais, conduzido pelo governo Juscelino Kubitschek. É um período

de acentuado desenvolvimento urbano (simbolizado pela construção de Brasília) e tecnológico (por meio das empresas multinacionais, ingressavam no país produtos característicos das grandes cidades modernas: telefones, automóveis, eletrodomésticos.). A construção do "Brasil moderno" era acompanhada pela disseminação de valores identificados à cultura norte-americana, realizada pelo avanço da comunicação de massa, que – através do televisor, do rádio, de jornais e revistas – atingia grande parte do país, inclusive o interior. "A poesia concreta procurou captar aspectos da urbanização, da comunicação em massa, dos avanços tecnológicos que transformavam a realidade. Os grandes e luminosos anúncios publicitários, por exemplo, foram fonte de inspiração para os concretistas" (MENEZES, "Enciclopédia Itaú Cultural").

Com a história, as gerações de 45 e 70 formaram grupos mais ou menos fechados, cujo bordão, ou o slogan, era a abertura, a tolerância à diversidade da poesia produzida numa época. "Geração" foi um novo nome grupal, mas teve a relevância de veicular a idéia de que, mesmo compartilhando das mesmas experiências históricas, os poetas revelam diferentes formas de expressá-las.

### III. Público

Anos 60. Diferentes manifestações artísticas. Há remanescentes da chamada “geração de 45”. Geir Campos, Moacir Félix, por exemplo, que, naquele momento, aproximavam-se dos poetas ligados ao CPC – Ferreira Gullar (ex-concretista), Thiago de Melo... Faziam poesia “engajada”, “participante”, dizia-se. Na origem, digamos, a “geração de 45” realizava uma poesia de “expressão subjetiva”, “elitista”, diria Carlos Estevam Martins, relator do Anteprojeto do manifesto do CPC, de 1962:

o artista das minorias [...] decide pela expressão em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é [...] a capacidade de objetivar os estados subjetivos [...] Ao lhe ser perguntado: “para quem foi produzida sua obra?” ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí em diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público [...] Uma vez realizada a obra, o artista situa-se diante dela como espectador e, porque consegue captar o seu sentido em todo seu alcance, conclui que a obra é humanamente apreensível, conclui que ela pode se comunicar com todos. Se não ocorre assim, se na realidade ela somente se comunica com uma minoria [estaria] provado que isso não se deve a deficiências comunicativas intrínsecas à obra: o que precisa ser corrigido

não é a obra mas o público (*Arte em Revista*, 1979, n. 2, p. 75).

Escrever, diz Estevam Martins, é optar “pelo público na forma de povo”, comunicando os “interesses reais” – a Revolução Socialista, dizia-se – da comunidade, isto é, dos leitores, preferencialmente proletários. Essa era a tarefa à qual o “artista das maiorias” devia fidelidade. Estava acima, mesmo, da “qualidade” da expressão.

Num cenário de acirramento das posições políticas (que espelhava a Guerra Fria, conflito internacional entre o socialismo e o capitalismo), tensionado pelo Golpe de 64, a produção “típica” da “geração de 45” entrava em recesso. E a poesia de vanguarda, o concretismo (hegemônico, até então), realizava o chamado “salto participante” (1961), atualizando seus pressupostos a partir da máxima do poeta Vladimir Maiakovski: “sem forma revolucionária não há conteúdo revolucionário”.

Os poetas concretos desprezavam as “lamúrias pessoais” da “geração de 45” (Pignatari, 1975, p. 125) e propunham - em termos de "comunicação de formas" - um "novo aspecto da participação do poeta: não fabricar metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas [...] dar conta de fatos e situações sociais e humanas ao nível da apreensão sensível,

direta, em forma de poema" (Pignatari, 1961, p. 34). Por "lirismo participativo", o concretismo designava uma poesia que, embora comprometida nas questões do país, não abandonava as conquistas dos experimentos formais vanguardistas, que haviam mudado radicalmente a aparência do poema.

Nos anos 70, entrará em cena "um certo tipo de prática poética, poemas curtos, 'flashes' instantâneos, registros relâmpagos de mini-experiências, estados líricos, de breve duração e efeito imediato", nas palavras de Paulo Leminski (1997, p. 58). Eram os poetas "marginais", "alternativos". Segundo Flora Süssekind, retomava-se, de certo modo, a poesia de expressão, subjetiva. Era a "literatura do eu" (1985, p. 67).

\*

Em meados dos anos 70, o Brasil vivia no clima político de "abertura". Os artistas que trabalharam durante a ditadura, para sobreviver nas suas convicções, tiveram de lidar com a censura e com a cooptação por parte do Estado. É no período de "abertura" - em geral datado entre os anos de 1975-1985 - que se define a "geração 70", grupos de "poesia marginal", centrados no Rio de Janeiro.

Com a gradual retirada do Estado em relação a diversas esferas da vida, o mercado passava a regular sem rédeas setores importantes da economia. As editoras, agora sem o apoio (controle) estatal, mais do que nunca precisavam vender. Assim, estavam interessadas em publicar poetas modernistas consagrados e outros, de origens diversas, que firmaram carreiras, vendiam. Não era hora de arriscar nas jovens alternativas.

Leia-se o que disse Heloisa Buarque de Hollanda, no prefácio da antologia “26 poetas hoje” (1976), que reúne “poetas marginais”:

frente ao bloqueio sistemáticos da editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia [...] a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial (2007, ps. 10-11).

Era preciso achar uma forma de vender que não passasse pelo sistema editorial, criar um sistema "à margem", para sobreviver enquanto artista. E os poetas marginais, reza a

lenda, vendiam seus livros artesanais, mimeografados, charmosas mercadorias, na porta dos bares, dos teatros, dos cinemas, de mão em mão. Desde as experiências da poesia concreta, a poesia vinha se definindo como produto, não como confissão ou pregação de verdades. A poesia útil como uma mercadoria. O título de um dos livros de Chacal, "poeta marginal", é significativo: O preço da passagem. O poeta queria viajar para Londres, "pois a turma toda tava indo, então resolvi fazer um livro para descolar o preço da passagem (via CAMARGO, 2003, p. 31). Vender poesia. Para consumir. É a sociedade de consumo. O valor da poesia está no "preço". Mas há uma sutileza nessa linguagem descolada. Era preciso, diz Chacal, sentir "que numa certa esfera estava agradando, que dava para continuar naquilo" (via CAMARGO, 2003, p. 31).

Produzida e distribuída de forma precária para quem comprasse a idéia, para o público na forma de consumidor, no caso a classe média universitária carioca, a "poesia marginal" foi assumindo uma dicção coloquial, ligada ao cotidiano urbano e industrial, muitas vezes em tom confessional, "subjetivista", "e com um completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos de 'saque'" (1997, p. 58), diz Paulo Leminski, dito poeta marginal.

Ao mesmo tempo em que rerepresentava a idéia

fortemente concretista de arte como mercadoria, os jovens poetas recuperavam para a poesia o verso trivial, excluído pelos eruditos poetas concretos, sedutores, à sua maneira. Como a "qualidade" da poesia marginal está ligada ao que escritor e leitor recebem e sacrificam ao fecharem uma compra, era preciso seduzir o leitor, deixando-se afetar por ele, engenhosamente, na vida e no texto. Em alguns casos (talvez Cacaso, Ledusha, Charles...), segundo Flora Süssekind, o diálogo entre leitor e escritor confia na "auto-expressão" - isto é, na criação de uma imagem vendável do autor, do "eu" do poema -, abrindo caminho através de certa identificação geracional: "a sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas", diz Flora, acerca do trabalho de Charles (1985, p. 73).

\*

Boa parte da produção da "geração de 45" é feita de uma poesia de "expressão subjetiva", como diziam os poetas concretos. Quer dizer: uma poesia que representa os conteúdos da vida individual com base em símbolos cujo sentido é compartilhado igualmente por todos – pomba, lua, céu, mar,

104

etc. Isso tudo representava, quase alegoricamente, o drama pessoal, biográfico, do autor. "O antigo leitor de poesia" espera encontrar no texto uma história humana como ele, como a que teria escrito, não lhe faltassem sensibilidade e talento. Através da mediação simbólica, o escritor encontra-se com o leitor, o particular com o universal. Porque, embora tenhamos personalidades diferentes, somos "todos servos de emoções humanas", como diz o verso de Domingos Carvalho da Silva.

Os "poetas engajados" compreendiam a distância entre o autor e o público. Compreendiam assim: "o dizer como tal implica um dizer a alguém e não um dizer a outro" (1979, p. 75). Esse alguém era definido pelo artista. E devia ser o proletariado (classe social que, acreditava-se, resume os interesses da humanidade). Em benefício da comunicação (aproximação) com seu público, achavam necessário incorporar à própria obra elementos simbólicos da "cultura popular". O laço com o leitor pressupõe uma adaptação à "realidade linguística" do "povo", criando-se o clima emocional ideal para transmitir-se a mensagem revolucionária. A personalidade universal não é a do homem cultivadamente sensível, mas a do homem consciente das condições em que vive. Para os poetas concretos, a "comunicação" pretendida pela "poesia engajada" não passava de expressão de conteúdos não subjetivos, mas sociais. "Lamúrias demagógicas", dizia

Décio Pignatari (1975, p. 125).

"Comunicação de formas", era o que propunha a poesia concreta. O conteúdo expresso pelo poema não é o mais importante. A forma com que o poema vem a ser construído, sim. O poema comunica essa construção, não o autor, não o leitor. Antonio Candido já disse que "certos poemas concretos parecem desprender-se do mundo referencial como um balão que cortou as amarras" (1979, p. 24). A finalidade da poesia não é estabelecer um vínculo entre autor e leitor. A própria poesia, o trabalho ali envolvido, de "organização do material verbal", desvinculado da "história real", da referência a uma "realidade psíquica" ou à "realidade brasileira", manifestaria o contato entre tudo o que está envolvido nos processos culturais.

De certa maneira, nos relacionamos com a poesia concreta pela sensação. Não reconhecemos o autor biográfico e não nos reconhecemos no poema. Perguntamo-nos sim o que fazer com ele. Abre-se uma fratura entre nós e o sentido. A relação com o texto não é macia. Nessa trilha é que a poesia concreta foi levada a excluir qualquer elemento de linguagem que pudesse sugerir a existência de algo como "eu" e "tu". Cativou especialistas.

Na visão de Leminski,

apesar das aparências de conflito, formalismo

versus conteudismo, e as briguinhas de suplemento literário, as vanguardas "formalistas" e a poesia "engajada" tinham muito mais em comum do que se imaginava na época. Ambas privilegiavam uma atitude racionalista diante do poema. Ambas tinham uma postura crítica, judicativa, sobre o poeatar. E ambas queriam mudar alguma coisa. Uma queria mudar a poesia. A outra queria, apenas, mudar o mundo (tarefa, me parece, um pouco mais difícil). O alternativo poeatar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era "curtição", pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões [...] a poesia, a dita "alternativa" já realizou, de certa forma, os pressupostos tanto da vanguarda quanto da poesia "participante". Da poesia de vanguarda e dos anos 70 incorporou a brevidade e a síntese [...] Uma preocupação de modernidade, o sentimento de modernidade urbano-industrial [...] E um certo lúdico de linguagem [...] Quanto à poesia "participante", que foi que a alternativa fez, senão realizar sua ambição de ser popular, levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida? [...] Com efeito, a poesia dos anos 70 buscou (e achou) o público, chegou "até o povo" (como queriam os CPCs dos anos 60), através da originalidade de seus modos de distribuição e consumo (1997, p. 59).

"Elitista", diz Leminski, a "poesia participante", como a concreta, teria caráter pedagógico. Ambas "queriam ensinar" (1997, p. 60). "A poesia alternativa foi horizontal. As vanguardas e a poesia participante foram verticais" (1997, p. 61). Essa relação "horizontal" com o leitor se expressa, também, através da mediação de elementos simbólicos

colhidos não nos meios "populares"; prioritariamente, os "poetas marginais" reproduziam aquilo que lhes oferecia os meios massivos de comunicação, os *mass media*. "Foi a legítima expressão do seu público, de um determinado público, as elites jovens urbanas de classe-média, a neoboemia pós-hippie" (LEMINSKII, 1997, p. 61).

"Contra a séria carece dos anos 60", continua Leminski, "a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos" (1997, p. 59). Assim, realizando as pretensões comunicativas dos anos 60, a "poesia marginal" possibilitava um retorno à expressão do sentimento, do "eu". Diferentemente da "geração de 45", que, a sério, dava esse "eu" por verdadeiro, os poetas dos anos 70 inventavam uma personalidade literária mais ou menos instável, capaz de se relacionar, em clima de sedução, ao menos com o consumidor mais jovem. Inventavam, como nos vídeos dos anos 80, segundo Raymond Bellour, que "não contam uma história [real], mas oferecem uma imagem do eu" (via PERNIOLA, 2003, p. 37). Pode-se dizer que, nos anos 70, "o narcisismo [cujo preço é "uma completa anulação da vida interior e do próprio eu real"] se revela como o paradigma teórico mais adequado", nas palavras de Mario Perniola (2003, p. 38).

## 8.

Em “Sobre plataformas e testamentos”, Silviano Santiago faz notar um “desencontro geracional, detectado na atmosfera de 1943 e já expresso e autenticado, no ano seguinte, por 'plataformas' e 'testamentos' alardeados em livros de sucesso”. Refere-se às entrevistas feitas para *O Estado de S. Paulo*, por Mário Neme, reunidas posteriormente no livro “Plataforma da nova geração” (1943), bem como ao “Testamento de uma geração” (1944), livro que reúne depoimentos de escritores modernistas a Edgar Cavalheiro (2006, p. 114).

Nessa década de “balanço”, em 1942, numa debilitada conferência, “O movimento modernista”, solicitada pelo Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil e realizada no Palácio Itamaraty, Mário de Andrade dizia: “é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado [...] Mudar? Acrescentar? Mas como esquecer que estou na rampa dos cinquenta anos e que os meus gestos agora já são todos... memórias musculares?...” (1978, p. 254).

Em 1944, Oswald de Andrade prefere assoprar as velas

da viagem do grupo modernista paulista às cidades históricas de Minas Gerais, acompanhados de Blaise Cendrars, em 1924. Oswald não adota como padrão de aferimento o ideal não alcançado de 22, colocando, ao contrário, como parâmetros, exemplos do “atraso cultural” removidos pelo empenho modernista e insistindo em “ruidosas intervenções polêmicas”, na transição “da rebeldia primitiva à revolução socialista”, que se confunde com certa “mulatização universal”, isto é, com um “questionamento da civilização ocidental pela pluralidade e pelo relativismo”, seguido do “descentramento econômico, social e cultural na construção do avanço da humanidade” (via SANTIAGO, 2006, ps. 116-130).

“Ainda em 1943”, diz Silviano, “começam a descer da ribanceira tanto o regime nazi-fascista liderado por Adolf Hitler, quanto a ditadura de Getúlio Vargas [...] Lutas lá fora, lutas aqui dentro – todos os homens de boa vontade se irmanam na guerra em favor da liberdade. Apesar das fortes divergências estéticas e políticas, o momento no entanto é de união de jovens e velhos na luta contra todas as formas de poder reacionário” (2006, p. 115).

“Reação” que, diz Antonio Candido, na “Plataforma”, “assume os aspectos mais díspares e mais cavilosos. Se insinua por todo canto. E, num trabalho monumental de obstrução – tanto mais monumental quanto exercido inconscientemente por

muitos intelectuais – , breca em todas as curvas a expansão do progresso humano e da inteligência livre” (2002, p. 245).

## 9.

Antonio Candido registra na “Plataforma”: “Porque há para todos nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma 'solução': a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o medo (2002, p. 249).

“Porque há para todos nós um problema sério [...] / Este problema é o medo”. Este fragmento, que reforça e modifica o tom de constatação de Candido, comparece como epígrafe ao poema “O medo”, “A Antônio Candido”, que Drummond incluiu no livro “A rosa do povo”, de 1945. No poema, Drummond enuncia uma comunidade na qual os acontecimentos, que não cessam de se repetir, idênticos (“Cheiramos flores de medo / Vestimos panos de medo”), constituem a forma asséptica do medo, que, “[...] com sua capa, / nos dissimula e nos berça”. Este “sentimento”, “que esteriliza os abraços” (“Congresso internacional do medo”), figurativamente, traduz uma comunidade (“[...] apenas uns homens / e a natureza traiu-nos”) que terá de restar (*depois do violento corte que a epígrafe efetua, abolindo qualquer*

*possibilidade de solução final*) não mais como “problema” que se *permitisse* resolver, conciliando um sentido humano. Não se trata de um poema messiânico – “Adeus: vamos para a frente, / recuando de olhos acesos”.

Não mais como “problema” e sim como *impasse*, *dificuldade que permanece dificuldade*, “Fiéis herdeiros do medo”: não de *errar* (o risco de um toque), mas o medo inerente ao não-saber, ao não-reter referência alguma (“vamos para a frente, recuando”, repito). E é este “medo”, único, que, “com sua física, / tanto produz: carcereiros, / edifícios, escritores, / este poema; outras vidas”. Não seria, então, como indagou Derrida, “a via não-aberta [...] a condição da *decisão* ou do *acontecimento* que consiste em abrir a via, em transpor, portanto, ir além? A transpor a *aporia*? (1995, p. 34), não seria possível, considerando embora as sutilezas do “problema” de Antonio Candido, que uma leitura dessa poesia de Drummond, nos seus desdobramentos, pudesse carregar uma crítica ao racionalismo dialético e à noção contígua de *superação* (*ambivalente*, sabemos), do “medo”, sem drama, contra o seu diferimento?

“Esclarecer o pensamento e pôr ordem nas idéias” *herda* “novos problemas” (2002, p. 246). Nós “Cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte” (“Congresso internacional do medo”).

## 10.

A “ânsia” por uma “nova ordem”, “mais humana e justa”, menos “errada” e menos acomodada, desafoga no liberalismo “responsável” de Franklin Delano Roosevelt, presidente dos Estados Unidos entre 1933 e 1945, que, ao propor seu novo acordo, o *New Deal*, pacto entre Estado, trabalho e capital, regulação fordista keynesiana do capitalismo, dava a impressão de *solucionar os problemas da crise*, fundamentando, no pós-guerra, o adequado Estado de Bem-Estar, que prosperaria até os fins da década de 60. (Dizia Oswald, em “Ponta de lança” (1945): “senti, mesmo antes de ser politizado na direção do meu socialismo consciente, que era viável a ligação de todos os explorados da terra, a fim de se acabar com essa condenação de trabalharmos nos sete mares e nos cinco continentes e de ser racionado o leite nas casas das populações ativas do mundo, para New York e Chicago exibirem afrontosamente os seus castelos de aço erguidos pelo suor aflito e continuado do proletariado internacional”. Mais: “o capitalismo de vistas curtas e unhas longas, tão longas que um dia podem alcançar a carne rochosa de nossas costas” (Via SANTIAGO, 2006, p. 118-119)). Mas o liberalismo contraditório dos moços de 45 – acolhidos, curiosamente, na

revista *Clima* – fica explicitado num exemplo formidável que nos dá o discurso de encerramento do III Congresso Paulista de Escritores, ocorrido em julho de 1952, proferido pelo professor Wilson Martins, colaborador da *RPC*. Vale citar um longo trecho; espelho de uma utopia positivista:

a posteridade poderá dizer que os congressos de escritores brasileiros, pelo menos de 1945 a 1952, realizaram-se *sob o signo da liberdade*. Com efeito, a liberdade tem sido e continua sendo a nossa principal reivindicação, pois ela não se conquista de uma vez para sempre, nem de um só golpe, mas dia a dia, hora a hora, numa luta de todos os minutos, por meio daquela “*eterna vigilância*” de que falava uma frase célebre. O importante, mesmo, não é conquistá-la, mas mantê-la; e não é suficiente mantê-la egoisticamente para si mesmo, por meio de baixas concessões, das quase sempre indignas concessões que se fazem aos grandes e aos poderosos: é preciso ainda mantê-la para todos, como um direito coletivo, como uma prerrogativa comum dos que, como nós mesmos, escritores e artistas, precisamos essencialmente da liberdade para viver.

*A liberdade de expressão*, que é o fundamento e a condição primeira da profissão de escritor, não consiste tanto, como geralmente se pensa, na liberdade de escrever ou dizer certas e determinadas coisas, como se todas não fossem igualmente importantes: ela consiste num estado de espírito, na *tranquila segurança* com que cada um de nós, no silêncio do seu gabinete, ou no barulho tumultuoso das ruas, sabe que poderá se manifestar a qualquer momento com uma *voz livre*, para dizer o que pensar, *sem o medo das punições* policiais, das

punições religiosas ou das punições sociais. *A liberdade* é, assim, antes de mais nada, a “*liberdade de não ter medo*”, a que se referia o *Presidente Roosevelt*: é a liberdade do cidadão na sua cidade, do agricultor na sua fazenda, do escritor diante de sua máquina de escrever (*RPC*, a. 2, n. 4, p. 74, grifo meu).

A “eterna vigilância” se reapresenta na mencionada entrevista de Péricles a *A Noite*, acerca do I Congresso Paulista de Poesia; diz ele: qualquer poeta poderá apresentar teses, “desde ainda que não firmam os postulados básicos da concepção democrática da vida e da liberdade de escrita”. Na década de 40, a “liberdade de não ter medo” se traduz numa certa negação do *bloco* modernismo, ligado a uma “convivência no autoritarismo” – palavras de Silviano Santiago –: “consenso no projeto cultural. Mãos dadas: política e arte, modernismo e Estado Novo” (SANTIAGO, 2002, p. 91).

## 11.

No artigo de abertura da *Revista Brasileira de Poesia*, em 1947, Péricles Eugênio da Silva Ramos resume a opinião de Tristão de Ataíde a respeito do que chamam “O neo-modernismo”, título do texto de Péricles. Segundo Péricles, Tristão registra

a morte de um movimento literário – o modernismo – e o surgimento de um outro, de “um novo modernismo, uma nova escola, cujo nome só o futuro revelará”, mas que ele [Tristão de Ataíde], provisoriamente, chama de “neo-modernismo”. Para o crítico, o movimento em início manifesta-se não como uma ruptura, mas sim como um prolongamento do modernismo, cujas figuras exponenciais não são atacadas pelos novos. Estes, ao contrário, muitas vezes exprobam “a falta de originalidade de seus próprios companheiros” e dão “como modelo os heróis da revolução modernista”. “O neo-modernismo – prossegue – é portanto um movimento à procura de uma definição, uma mocidade à busca de mestre, um poder criador a cata de inspiração, uma força que se pede um programa de ação. Por isso mesmo chega lentamente, dispersa, insatisfeita, não sabendo ao certo o que quer nem o que pode, não sabendo com quem conta nem para onde vai”. Todavia, se o neo-modernismo constitui uma “nova página de uma obra já iniciada”, dela se distingue por alguns pontos. “O modernismo foi nacionalista e esteticista, o neo-modernismo é universalista e preocupado com questões sociais e políticas; o primeiro foi revolucionário, o segundo é reacionário em estética” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 67, grifo meu).

Péricles não chega a questionar a idéia de “neo-modernismo” como “prolongamento” do modernismo, uma vez que “Mário foi, sob muitos aspectos, a figura principal do modernismo”, e na sua obra “se encontram as bases do neo-modernismo, que, se existe, deve-o, e altamente, à pregação de o 'Empalhador de passarinho' [1944]”. De outra feita, a opinião

de Tristão de Ataíde de que um dos traços distintivos do “neo-modernismo”, em relação ao modernismo, é o reacionarismo estético, é contestada – não desmentida, é verdade – por Péricles, justamente porque,

para Mário de Andrade, impunha-se a preocupação da forma, pois, dizia, “não há obra de arte sem forma, e a beleza é um problema de técnica e de forma”. Ao lado da inspiração devia existir o artesanato: “sempre esta inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o romantismo até os nossos dias. Poesia não é essencial apenas pelo assunto. Porque poesia não é apenas lirismo” [...] assim, o ritmo, corroído pelo desleixo, deveria ser mais cuidado: se haviam sido abandonado os metros tradicionais, não fora para se cair no vazio, e sim para a aquisição de ritmos pessoais [...] a própria poesia de Mário de Andrade [“mestre”] reflete um caminho semelhante: dos poemas arlequinais e sem equilíbrio da primeira fase, passa ele, no fim de sua vida, a uma poesia descarnada, sóbria e digna, que constitui sob muitos aspectos, um protótipo do neo-modernismo (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 68, grifo meu).

É curioso esse traço quase “pós-moderno”: nas palavras de Péricles, lê-se um desejo de *ruptura sem ruptura*. A “geração de 45” não pretendia romper com 22, mas (nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, citado por Péricles) “aproveitar bem as experiências modernistas”, à sua maneira, isto é, limpá-las do que possuem “de tumultuário e

desordenado” – continua Péricles.

## 12.

Em artigo publicado no *Correio Paulistano* (27/02/1945), sob o título “Mário de Andrade morreu anteontem”, reproduzido pela *RPC*, assinado por um redator do *Correio* identificado pelas iniciais I. D. N., lê-se:

e desgraçadamente era verdade. Inapelável, a morte cerrara aquela boca pronta para o ensinamento desprezioso, detivera o trabalho incansável daquela inteligência prodigiosa, amarrara aquelas mãos que souberam gravar algumas das mais vigorosas páginas da cultura brasileira. *Já se tornara necessário ligar a idéia da morte ao seu nome*, que mais que nenhum outro sugeria vida. *Estava completa a obra de Mário de Andrade*. Estava terminado, com a sua existência de inquietação e ideal, o seu trabalho no mundo. *Poder-se-ia, amarguradamente embora, proceder a um balanço definitivo do seu papel no pensamento brasileiro* (*RPC*, a. 1, n. 2, ps. 79-81, grifo meu).

Lembra-nos I. D. N., ainda, que o intelectual paulista, “sintonizado com a angústia universal”, se abria “para o povo, para o futuro e para a liberdade”, e “foi-lhe dado morrer depois da leitura dos jornais de domingo”, que “ofereciam nas primeiras páginas” a notícia de que “a vitória abandonara de vez os fascistas”. Os jornais traziam um epitáfio para Mário,

“em letras monumentais”, diz I. D. N..

Esta espécie de nênia publicada pelo *Correio Paulistano* não concebe a finitude como o limite de uma transformação. Entretanto, expõe a questão: depois da *morte*, Mário é subtraído à imaginação “irresponsável” e “acomodada” dos modernos, erigindo-se, ao poucos, pela reprodutibilidade técnica e seu jogo de resignificações, em “mestre” (ou “protótipo”), uma vez que “o nosso movimento cultural deve-lhe tudo, pois ele foi um dos criadores da fase moderna da literatura brasileira, e determinou *novos caminhos* para a cultura pátria, ajustando-a ao passo do mundo” (grifo meu), segue I. D. N.. A maneira através da qual o dispositivo técnico é acionado, no entanto, *identifica* Mário de Andrade a uma edificação “inapelável” – na contundente expressão jurídica. A morte, ainda que imprevisível, é que, paradoxalmente, “completa” a obra de Mário, finalmente passível de ser fixada.

### 13.

Se é verdade que se poderia ver no último Mário *uma* origem paterna dos poetas de 1945, isto é, que haja uma espécie de filiação, muito humana, “à pregação de o 'Empalhador de passarinho'”, quanto a Oswald de Andrade

(além de procurar-se legitimar suas “loucuras” como “Destino” e relativizá-las, publicando, por exemplo, uma fotografia na qual Oswald – ao lado de Gelásio Pimenta, Ciro Costa, Moacir Piza, Ricardo Gonçalves, Júlio de Mesquita Filho, Amadeu Amaral, Roberto Moreira – recebe Olavo Bilac, que chega a São Paulo para uma conferência na Liga Nacionalista (*RPC*, a 1, n. 1, *Foto-documentário*.), quanto a Oswald, de “Ponta de lança”, dizia-se, a *RPC adota*, maternalmente, o filho perdido do modernismo, na voz autorizadíssima de Oswald de Andrade Filho, o Nonê:

Querido pai.  
[...]  
Seus olhos  
ainda conservavam  
o brilho lacrimoso  
do filho que voltava  
para encontrar sua mãe morta.  
Entre doces e suspiros,  
você se entrincheirava,  
procurando se encolher  
no colo inexistente.

Escrito por ocasião do quinto aniversário da morte de Oswald de Andrade (22/10/1959), este poema – “Segunda carta a meu pai morto” (*RPC*, a 1, n. 2, ps. 81-83) – foi oferecido, “numa tarde de novembro de 1959, na Avenida 9 de Julho, em S. Paulo”, a Domingos Carvalho da Silva. Nele, expõe-se a

noção de *continuidade* (“Espero que estas mal traçadas linhas, / vão encontrá-lo bem”; “Até um dia”) que caracteriza a “idéia da morte”, de tempo (e, pois, de “expressão”) veiculada pela *RPC*. Além disso, o poema edifica um monumento que exerce perfeitamente seu ofício mais básico: o de “invocar uma lembrança ou chamar a atenção, imprimindo aos sentimentos um rumo piedoso, na crença de que eles são de alguma forma necessários” (Musil, 1996, p. 48).

#### 14.

“O neo-modernismo” – relembre-se a fala de Tristão de Ataíde – “é portanto um movimento à procura de uma definição, uma mocidade à busca de mestre, um poder criador à cata de inspiração, uma força que se pede um programa de ação. Por isso mesmo chega lentamente, dispersa, insatisfeita, não sabendo ao certo o que quer nem o que pode, não sabendo com quem conta nem para onde vai”. Porém, “se haviam sido abandonado os metros tradicionais, não fora para se cair no vazio, e sim para a aquisição de ritmos pessoais”..., diz Péricles, retomando Mário de Andrade, após 25 anos.

Em “O empalhador de passarinho”, de 1944, Mário – como, aliás, fizera Manuel Bandeira, em “Poesia e verso”, disponível no “Itinerário de Passárgada” – notava, em texto

sobre Vinícius de Moraes (não em Vinícius), aquela multiplicação de diluidores, ou “imitadores”, referida na tese de Domingos, “tese que oficializou a geração de 45”. Embora Mário de Andrade relacione a diluição ao “versículo bíblico”, particularmente, o de Augusto Frederico Schmidt e Jorge de Lima (“bons poetas mas menos artistas”), vale a pena citar o que indica certo espírito de facilidade geracional:

acho mesmo que as novas gerações vão bem mal quanto à poesia. Desapareceram os artistas do verso, e o que é pior, a poesia virou inspiração. Uma rapaziada ignorantíssima da arte e da linguagem, sem a menor preocupação de adquirir um real direito de expressão literária das idéias e dos sentimentos, se agarrou à lenga-lenga das compridezas, que, se era uma necessidade expressiva para os que lançaram entre nós o versículo bíblico (ou claudeliano, si quiserem) não representa para aqueles a menor *necessidade*, a menor *fatalidade* lírica. Representa, pura e simplesmente, um processo de não se preocupar com a arte de fazer versos (1972, p. 18, grifo meu).

Péricles dizia não saber “até que ponto o grupo de *Clima*, limpidamente crítico, se extrema da Geração de 45”, naquele depoimento a José Aderaldo Castelo, de 1974. Aí mesmo, diz ainda que “o que Antonio Candido dizia podia ser sentido também por nós”. E menciona a “Plataforma...”:

lá por 1943, Antonio Candido já afirmava que a geração nova era de críticos e passava, pelo menos em São Paulo, por uma fase que exigia um esforço de aclaramento, de compreensão, de classificação. E, rebatendo Di Cavalcanti e Oswald de Andrade, asseverava que a geração deles – a de 22 – pensava muito pouco e não se incomodava com o destino do mundo. E acrescentava que havia no momento uma necessidade social de crítica, “uma necessidade de pensar as coisas e as obras”, inclusive as que Oswald e seus companheiros haviam feito, “sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de praxe” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 8).

## 15.

É bom lembrar que, na “Plataforma...”, Candido afirma que “os da geração famosa de 20 [...] formam também, a seu modo, um geração crítica. E fizeram mais: criticavam criando [...] O que nos distingue aí, no entanto, é o caráter de nossa crítica respectiva. A deles foi demolidora e construtora. A nossa é mais propriamente analítica e funcional [...] É verdade que temos entre eles um precursor” (2002, p. 243).... Sérgio Milliet... Péricles sempre citava Sérgio Milliet (simpatizante da “Reação poética”, como diz o título de um artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, em 1947, reproduzido pela *RPC*, número 7). Gostava de citar o fragmento de um texto de 1946, também publicado no *O Estado de São Paulo*:

“os poetas da nova corrente [geração de 45] (...) sentem o desejo de penetração em profundidade e tentam voltar ao equilíbrio das construções que resistem ao tempo (...). Do Modernismo, que (...) teve seus truques fáceis (a piada, o trocadilho, a associação de idéias), ficam outras fórmulas, toda uma farmacopéia irritante. Entretanto, a reação de equilíbrio aí está, visível, no despojamento consciente de alguns novos. É curioso que não sejam os mais acatados poetas os mais representativos do novo clima” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 9).

Gostava, também, de mencionar Álvaro Lins, que se perguntava, em 1946: “o que é revolucionário hoje?”. Ele mesmo, Álvaro, respondia: “é o senso da forma, a construção artística, o aperfeiçoamento da arte de escrever, a preocupação do estilo; (...) sem desdenhar a essência poética, a nova geração deve fazer agora a sua revolução pelo restabelecimento da forma artística e bela, que não será uma herança do parnasianismo, mas uma revolução dentro do gosto e do senso estético do nosso tempo” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 9). E Sérgio Buarque de Holanda, em 1950: “se não podemos invocar nenhuma grande tradição em favor de uma arte disciplinada, que não seja apenas formalismo, é esse justamente um motivo legítimo para se procurar instaurá-la” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 12).

Péricles – julgando-se, nisso, companheiro de Mário – afirmava, em relação ao modernismo: “formalmente, revelou-

se uma aventura sem disciplina, e, quanto ao fundo, dele não soube alijar o prosaico e o excrescente”, levando “à necessidade de procurar uma essência poética” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 68) – de recuperar “o sentido da essência, do conteúdo”, escreve Sérgio Milliet (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 78) – que determinasse o aspecto “construtivo” (Péricles via os concretos como discípulos perdidos, mas inegavelmente ligados à tradição “construtiva” fundada pela geração de 45....) de um grupo de poetas desconfiado do verso livre e receoso de repetir “os ultrapassados modelos parnasianos, que nunca se preocuparam com pesquisar a substância poética ou a realidade psíquica” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 69). E concluía (de acordo com o *historicismo* dominante da geração de 45, seguramente da *RPC*): “o neo-modernismo, nessas condições, não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo: ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 69).

## 16.

Ainda no “Depoimento...”, Péricles – que, aliás, flertava com a estilística de Dámaso Alonso e aproximava-se da “crítica literária anglo-americana”, o *new criticism*, a “nova crítica” americana dos anos 20, que vinha, via Afrânio

Coutinho –, escreve: “de qualquer modo, impunha-se que tivéssemos, os poetas, uma face própria, voluntária ou não, ou *ninguém tomaria conhecimento da nossa existência*. Repetir, simplesmente, era o que não podíamos nem desejávamos” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 8, grifo meu). O que não se podia repetir (para além da “frieza” parnasiana)? A incompreensão, a queda no “vazio” da indefinição, da inconsciência, uma vez que o próprio Mário (morto em 1945, seu “desaparecimento” foi transformado em marco geracional), “já em 1930 [...] havia afirmado com todas as letras que ‘a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas para fazer verso-livre. Os moços se aproveitam dessa facilidade aparente [...] envolumação precipitada”’ (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 8). Assim pensava Péricles Eugênio da Silva Ramos, que deixara de publicar o livro que trazia pronto da faculdade, “Fonte negra”: “não me atrevia a buscar os prelos, bem ciente do aviso de Mário de Andrade, de que deveria ser proibido aos menores de 25 anos, por lei, publicar livros...” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 6).

A expressão “ritmos pessoais” – corrente, nos poetas de 45 –, pois, surge ou ressurge na cena para suprir um vazio, uma incompreensão, e sugere (se considerarmos “ritmo” um dado técnico; e “pessoal”, um dado existencial) uma adequação entre, por um lado, o “talento” artístico, e, por outro, as idéias e

sentimentos do sujeito (que seria “exterior” à linguagem): em qualquer época, diz Péricles, “a poesia parece autêntica quando resulta de uma necessidade interior do poeta, o qual se vê compelido a comunicar o resultado de suas experiências” (via VITA, 1967, p. 89). E acrescenta: “claro que necessidade, aqui, tem sentido muito menos rigoroso do que em sua acepção vulgar, pois, escrever, como bem frisa Auden, é ato gratuito”... (via VITA, 1967, p. 89). Novamente, ressoa certo hedonismo (digamos hedonismo). Aí, sim, localizo “certo senso acomodaticio”, ante a tarefa monstruosa de transmitir a experiência.

Walter Benjamin dizia que, “na época [fins da Primeira Guerra], já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1994, ps. 114-115). Com esta figura, Benjamin talvez quisesse designar a “separação da experiência e da ciência” (AGAMBEN, 2008, p. 27), a abolição traumática de um modo de sabedoria. Entre nós, Drummond publicara, em “Alguma poesia”, o poema “O sobrevivente” (2002, ps. 26-27), de 1930: “O último trovador morreu em 1914”. Na leitura deste poema, Silviano Santiago cita uma passagem do suicida Primo Levi, “em ocasião posterior, mais dramática e inconsolável sem dúvida, a do holocausto: 'nós, sobreviventes, somos uma minoria não só

minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo, os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras” (ANDRADE, 2002, p. XXXI, *introdução geral*). Como “compor um poema a essa altura da evolução da humanidade?”, pergunta Carlos Drummond. E, na formulação de Beckett (1949): “nada que expressar, nada com que expressar, nada desde que expressar, nenhum desejo de expressar, junto à obrigação de expressar” (“Tres diálogos”, tradução de Romina E. Freschi e Karina A. Macció – texto cedido pelo Professor Raul Antelo).

Em todo caso, como “adquirir real direito de expressão literária das idéias e dos sentimentos”?

Péricles menciona, no “Depoimento...”, o livro “Lamentação floral”, seu primeiro publicado, para acentuar que, antes mesmo de João Cabral “buscar na primitiva métrica hispânica elementos para a sua versificação [...] eu próprio já havia sistematizado [...] o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar em limites silábicos pares e com alternância rigorosamente binária. Basta examinar o rigor presente em ‘Mundo, novo Mundo’, o primeiro poema daquele volume. Esse rigor sistemático era então novidade” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 11). Péricles parece resumir a poesia à aplicação de um saber artístico, “artesanal”, a imagens que sejam “novas”, que

“revelem gosto” e, sobretudo, “é preciso ainda que sejam convenientes [...] adequadas, com referência ao poema de que fazem parte” (via VITA, 1967, ps. 90-91). Na *RPC*, em resenha ao livro “Rebanho de ventos” (1979), de Antônio Carlos Osório, Waldemar Lopes identifica essa conveniência, esse acordo entre partes, à “adesão entre o ‘aprendido ritmo exterior desejado’ e o ‘novo ritmo interior perpetuamente criado’”, que revelaria (na poesia de Osório) o empenho “em descobrir o sentido maior da vida, mediante a compreensão dos fins últimos do homem” (*RPC*, a. 5, n. 7, ps. 64-65).

Muitas vezes, o “ritmo pessoal” em questão supõe apenas uma “sucessão modulada de sons verbais e eufônico, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito, o deleite de uma sensação musical, acomodada aos sentidos das palavras” (“musicalidade”), diz René Waltz, citado por Domingos Carvalho da Silva (1986, p. 71). Assim, o metro não condicionaria o ritmo. No entanto, conforme Domingos, há, em qualquer poema, “alguma coisa como um *eixo rítmico*”, como se observa na decomposição do verso-livre modernista “em grupos silábicos de certa regularidade”... (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 21). De qualquer forma, para Domingos, quanto ao ritmo, “é o poeta que o institui no ato de elaboração do poema e não o leitor no ato da leitura” (1986, p. 71). Prevalendo a imperícia, o desdém em relação à certa

metrificação ou regularidade, “poderá então ocorrer a hipótese de haver num só poema um ritmo diferente para cada leitor” (1986, ps. 72). “Liberdade poética, através da disciplina”, dizia Péricles (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 14).

## 17.

No seu “Discurso de posse na academia Paulista de Letras”, publicado na *RPC*, em 1981, Afrânio Zuccolotto dizia:

quatro vultos de reconhecido valor moral e intelectual engrandeceram esta cadeira, antes que eu até aqui chegasse. Por coincidência, foram jurisconsultos de realçado mérito. Jurisconsultos na Casa das Letras... A coincidência explica-se facilmente, se considerarmos que passaram todos pela Faculdade de Direito de São Paulo, onde, desde a sua fundação, há cerca de cento e cinquenta e quatro anos, as letras jurídicas deram as mãos às belas letras (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 42).

Zuccolotto menciona a relação entre os discursos conotativo (da poesia) e denotativo (do direito). “O poeta lidaria com as palavras equívocas, de sentido e compreensão mudáveis, conforme a posição em que se encontram umas em relação às outras”. No âmbito jurídico, tanto melhor quanto “menos variável” a palavra, “fiel ao núcleo do seu significado

primário”. O poeta pratica, segundo Zuccolotto, algo como uma evocação, uma sugestão, uma alusão do sentido da justiça (é assim que “liberta” a palavra “de seu significado usual”, tornando-a “mais impregnada de emoção”). O jurista “servir-se-ia tão somente da palavra unívoca” (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 43):

mas, para alcançar esse grau de pureza, importa que também a conheça em todos os seus mistérios e potencialidades, e a domine em seus caprichos e negaças. Também para o jurista a palavra é a matéria-prima da sua obra, o instrumento delicado de seu labor. Tanto como o poeta, cabe-lhe surpreendê-la em sua intimidade e domá-la em sua vaidade [...] E houve nessa Faculdade muitos que aprenderam a usá-las como poetas e como juristas – a um só tempo como mágicos e lógicos (*RPC*, a. 5, n. 7, ps. 43-44)

É o que Zuccolotto chama de “simbiose do Direito com a Poesia” (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 43).

Deslocando o foco para a “recepção” crítica da obra (não sem ressaltar que, “antes de se avaliar e de se demonstrar, a categoria estética da obra *sente-se* e, este elemento – a sensibilidade – não é racional nem matemático”), Domingos Carvalho da Silva dirá, na *RPC*, denunciando um “equivoco” do impressionismo:

a existência de uma crítica basicamente

científica é tão descabida como a de uma geometria emocional; todavia, é necessário que a crítica tenha um método, tenha um modelo, tenha uma teoria para julgar a obra, pois esta somente poderá ser julgada com base numa teoria e diante de um modelo, real ou ideal, como se julga um réu diante da moral e da lei [...] julgar, sem uma posição prévia, seria a mesma coisa que decidir em juízo sem conhecer a lei nem os fatos... Não é possível julgar sem conhecer e, na prática, analisar sem julgar, como pretendeu a crítica não-judicativa do formalismo russo e como pretende a crítica estilística de Dámaso Alonso que, na verdade, só se ocupa de obras de mérito já aprovado pelo juízo irrecorrível do tempo (*RPC*, a. 5, n. 7, p. 69).

Os poetas de 1945, em parte, adotaram o discurso da “diversidade na unidade, que é a construção artesanal” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 14), nas palavras de Péricles: “minha geração [...] queria, isto sim, expressar-se sabendo como” (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 12). Atribuir sentido à experiência através da *arte da linguagem*, à semelhança de uma decisão jurídica. Entendem-se, assim, as “denúncias” e “defesas”, a retórica sentenciosa da *Revista de Poesia e Crítica*, cujo título, aliás, confunde-se com o próprio conteúdo – da mesma forma que a “reputação” de um juiz, às vezes, confunde-se com o próprio sentido da justiça.

## 18.

Vale mencionar, aqui, uma passagem que leio na Wikipédia, sobre John Stuart Mill, autor da “célebre” expressão “eterna vigilância”:

talvez um ponto memorável em sua obra seja a frase ‘Sobre si mesmo, sobre seu próprio corpo e mente, o indivíduo é soberano’. Mill é compelido a dizer isto em vista do que chama de “a tirania da maioria” [...] a sociedade é um poder não eleito capaz de coisas horríveis. Nesse sentido, seu trabalho pode ser considerado uma reação ao controle social exercido pela maioria em defesa da decisão individual.

Fico sabendo, ainda, que, “antes de quaisquer outros, foram Jeremy Bentham (1748-1832) e John Stuart Mill (1806-1873) que sistematizaram o princípio da utilidade”. “Por princípio da utilidade, entendemos o princípio segundo o qual toda a ação [resultado de uma decisão individual], qualquer que seja, deve ser aprovada ou rejeitada em função da sua tendência de aumentar ou reduzir o bem-estar das partes afetadas”, instrui uma citação de “Introdução aos princípios da moral e da legislação”, de Bentham.

É de Jeremy Bentham o desenho do famoso panóptico, termo que designa uma estrutura penitenciária considerada ideal, entre os séculos XVIII e XIX. Trata-se de um edifício anelar, dividido em celas, cada qual com duas janelas: uma

exterior, para que a luz entre; outra, interior, dirigida para a torre central. O sujeito é examinado coletiva e individualmente (pelo vigilante, que o observa – sem, entretanto, jamais ser observado – por detrás das persianas da sala da torre de vigilância). Segundo Michel Foucault, mesmo quando não há, na torre, realmente, alguém que observe o prisioneiro, a disciplina é garantida:

quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fã-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si as relações de poder nas quais ele desempenha simultaneamente os dois papéis [o de vigiado, o de vigilante]: torna-se o princípio de sua própria sujeição [...] o essencial é que elas [as pessoas] se saibam vigiadas (via LOPES; SANTOS , s/d)

O panóptico representa uma alteração na estrutura do poder: “ao contrário da escuridão das masmorras ou da punição exemplar transformada em espetáculo, o poder disciplinar projeta luz sobre cada condenado, baseando-se na visibilidade, na regulamentação minuciosa do tempo e na localização precisa dos corpos no espaço”, traduzindo uma “acumulação de saber sobre os indivíduos” (LOPES; SANTOS, s/d). Depois da Segunda Guerra, redimensionam-se os *dispositivos* da “sociedade disciplinar”. Saímos “de uma forma de

encarceramento completo para uma espécie de controle aberto e contínuo” (LOPES; SANTOS, s/d).

## 19.

Em julho de 1978, na revista *José*, Benedito Nunes publica um ensaio sobre Foucault, intitulado “A vontade de saber”. Benedito já pode fazer uma descrição do desenvolvimento do pensamento do autor de “Vigiar e punir”. “Antes de Vigiar e Punir (*Surveiller et Punir*) e do recente [1976, na França] *A Vontade de Saber (La Volonté de Savoir)*, primeira parte de uma história da sexualidade (*Histoire de la Sexualité*), o pensamento de Michel Foucault percorreu duas etapas: a da descrição epistemológica e a metodológica, de teorização dos discursos” (*José*, 1976, p. 38), escreve Benedito Nunes. Lembra-nos, ainda, do

arrojado painel de *As Palavras e as Coisas (Les Mots et les Choses)*, que traçou a configuração descontínua do saber científico ocidental, recortado por três grandes sistemas: Medievo-renascentista, predominante até o séc. XVI, o da Idade Clássica (do séc. XVII aos meados do séc. XVIII) e o da Modernidade, cada um dos quais corresponde a uma episteme – fulcro de que dependem os arcabouços teóricos que as constituem e a forma de sua positividade, isto é, de sua efetiva vigência enquanto regime do

conhecimento (*José*, 1976, p. 38).

Essa configuração “atendeu a um projeto de análise que Michel Foucault qualificou desde o início como arqueologia” (*José*, 1976, p. 38). Em “As palavras e as coisas”, descarta-se a “concepção continuísta de uma razão operante – figura da consciência em progresso, que constituiria o saber e guiaria as suas conquistas” (*José*, 1976, ps. 38), continua Benedito Nunes. Na “passagem disruptiva” da Idade Clássica à Modernidade, “a nova episteme trouxe consigo o estranho conhecimento do homem”, que passa a existir como objeto do discurso das ciências humanas: “sem reduzir-se a objeto empírico, ele [o homem] funda, ao mesmo tempo, como sujeito transcendental, o conhecimento acerca de si mesmo [...] o campo das ciências humanas vem a flux justamente com a finitude da condição humana, que se abre nessa figura dúplice do homem [...] originário e distante de sua origem, temporal e limitado pelo tempo” (NUNES, *José*, 1976, p. 38).

Segundo Benedito Nunes, “a fase metodológica” estende-se de “Arqueologia do saber” a “A ordem do discurso”, caracterizando-se por “depurações” e “correções” que visavam, principalmente, resguardar a análise arqueológica de “parentescos historicistas com as ‘visões do mundo’ de Dilthey e com as ‘almas culturais’ de Spengler”, resguardá-la

“das interpretações ontologistas que permitiam considerar a episteme, na dobra de cada época, como limiar de compreensão ou de abertura no sentido Heideggeriano” (José, 1976, p. 39), quer dizer, Foucault voltava a acentuar a *positividade* dos saberes, além de propor a transformação do arché da arqueologia em arquivo, “‘sistema geral das formações e transformações dos enunciados’, fora do conjunto de disciplinas ou de textos que a história das ciências e a história das idéias tratam a título de documento”. “Entre o código da língua e o corpus dos conhecimentos organizados, o arquivo assinala os limites da dizibilidade, daquilo que é possível dizer ou enunciar em cada cultura, em cada época”, escreve Benedito Nunes (José, 1976, p. 39).

## 20.

Em “O que é um dispositivo?”, procurando “traçar uma sumária genealógica” da palavra “dispositivo”, a partir da obra de Foucault, Giorgio Agamben afirma que, “no final dos anos sessenta, mais ou menos no momento em que escreve *A arqueologia do saber*, para definir o objeto de suas pesquisas Foucault não usa o termo dispositivo, mas aquele, etimologicamente próximo, *positivé*, positividade, também desta vez sem defini-lo” (Outra Travessia, 2005/2, p. 10).

Agamben comenta uma análise de Jean Hippolite acerca de dois livros de Hegel, a partir da qual o ex-professor de Foucault pôde demonstrar que “‘destino’ e ‘positividade’ são conceitos-chave no pensamento hegeliano”. Particularmente, diz Agamben,

o termo positividade tem em Hegel o seu lugar próprio na oposição entre “religião natural” e “religião positiva” [entre o “direito natural” e o “direito positivo”, poder-se-ia dizer]. Enquanto a religião natural diz respeito à imediata e geral relação da razão humana com o divino, a religião positiva ou histórica compreende o conjunto das crenças, das regras e dos ritos que em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior (*Outra Travessia*, 2005/2, p. 10).

Agamben dirá que Hippolite “mostra como a oposição entre natureza e positividade corresponde, nesse sentido, à dialética entre liberdade e coerção e entre razão e história” (*Outra Travessia*, 2005/2, p. 10). E cita uma passagem da “Introdução ao pensamento de Hegel”, de Hippolite, uma passagem “que não pode não ter suscitado a curiosidade de Foucault”. Esta:

“vê-se aqui o nó problemático implícito no conceito de positividade e as tentativas sucessivas de Hegel em unir dialeticamente –

um dialética que não tomou ainda consciência de si mesma – a *razão pura* (teórica e sobretudo prática) e a positividade, isto é, o *elemento histórico*. Em um certo sentido, a positividade é considerada por Hegel como um obstáculo à liberdade humana, e como tal é condenada. Investigar os elementos positivos de uma religião, e se poderia já acrescentar de um estado social, significa descobrir o que nestes foi imposto aos homens mediante uma coerção, o que torna opaca a pureza da razão; mas, em outro sentido, o que no curso do desenvolvimento do pensamento hegeliano acaba por prevalecer, a positividade deve estar conciliada com a razão, que perde então o seu caráter abstrato e se adapta à riqueza concreta da vida” (*Outra Travessia*, 2005/2, p. 10).

Agamben localiza uma outra origem do termo dispositivo “nos primeiros séculos da história da Igreja”, quando o termo grego *oikonomia* (“a administração do *oikos*, da casa”) desempenha “na teologia uma função decisiva” (*Outra Travessia*, 2005/2, p. 11). “Quando, no decorrer do segundo século, se começou a discutir sobre uma Trindade de figuras divinas, o Pai, o Filho e o Espírito, houve, como era de se esperar, no interior da igreja, uma fortíssima resistência” (*Outra Travessia*, 2005/2, p. 12), temerosa de reintroduzir o politeísmo. Contra os resistentes, Tertuliano, Hipólito, Irineu e outros se serviram do termo *oikonomia*:

como um bom pai confiará ao filho o

desenvolvimento de certas funções e de certas tarefas, sem perder para este o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a ‘economia’, a administração e o governo da história dos homens. O termo *oikonomia* foi assim se especializando para significar de modo particular a encarnação do Filho e a economia da salvação e da redenção [...] A fratura que os teólogos procuram remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cisão que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental (AGAMBEN, *Outra Travessia*, 2005/2, p. 12).

“Pois bem: qual é a tradução deste fundamental termo grego [*oikonomia*] nos escritos dos padres latinos? *Dispositio*”. Assim, os dispositivos foucaultianos estariam conectados a esta herança teológica, “podem ser de algum modo reconduzidos à fratura que *divide e, ao mesmo tempo, articula* em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa o mundo das criaturas” (AGAMBEN, *Outra Travessia*, 2005/2, p. 12, grifo meu). O objetivo de Foucault, porém, não é, como em Hegel, aquele de reconciliar natureza e positividade, sequer o de enfatizar o conflito entre os dois elementos: “trata-se para ele antes de investigar os modos concretos em que as positividades (ou os dispositivos) atuam nas relações, nos mecanismo e nos ‘jogos’ de poder”

(AGAMBEN, *Outra Travessia*, 205/2, p. 11).

## 21.

O “domingo das artes”, na síntese de Haroldo de Campos (“Poesia e paraíso perdido”, *Diário de São Paulo*, 1955):

remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador – o “clima” do poema – pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade. Esse novo arcadismo, convencionado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos, auto-limitado por um senso autárquico-solipsista de “métier” que excomunga a permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais, ou das artes visuais (por uma ignorância apriorística e não poucas vezes, agressiva!), tem como palavra-senha entre nós o conceito de *humano* (1975, ps. 27-28).

“Pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade”. Penso em duas possibilidades: 1) que, no “domingo das artes”, nenhum poeta obra; 2) ou que, ao obrar, o poeta concilia natureza e história,

fixando-transmitindo a verdade universal do indivíduo. No primeiro caso, o poeta é aquele que tem a imaginação abstrata por passatempo. No segundo, o poeta é aquele que, fiel a postulados est(é)ticos – ainda que a cada poema –, acredita ultrapassar as dificuldades impostas pela técnica, resolvendo o impasse da expressão-comunicação. Assim, terá concretizado uma abstração, quer dizer, terá feito algo cujo sentido não está nesse algo, mas *antes*, na sua “pureza interior”. E a história confirma essa verdade – um dia.

O primeiro caso é mais próprio à psicologia. O segundo, não; inclui o “corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos”, isto é, leva em conta os processos de “subjetivação” ou “dessubjetivação”, nas palavras de Giorgio Agamben (*Outra Travessia*, 2005/2, ps. 13-15). E o que Agamben chama de dispositivo?:

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e –

porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (*Outra Travesia*, 2005/2, p. 13).

Eis que nem a poesia poderia reivindicar independência em relação ao “elemento *estranho*” [...] se liberta[r] de qualquer dependência (relacionada com qualquer material) (grifo meu)”, como pretendeu Domingos. A letra, a tinta, a métrica, o papel, a indústria, os materiais que tornam possível a expressão (ou a impressão) do acontecimento, comunicando-se entre si com o mundo, é que independem do “autor”, uma instrumentação a mais, na qual se inclui a *marca* do humano. Não que a poesia concreta deixasse de propor certo humanismo, “pois é primário e arbitrário derivar a noção de ‘humano’ meramente do anedótico-figurativo”, diz Décio Pignatari, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1975, p. 60).

## 22.

A escolha dos materiais (se é que se pode falar propriamente em “escolha”), a *decisão* em que está envolvido o “autor”, traduz o movimento através do qual se passaria da

abstração à “riqueza concreta da vida”, conciliando – em uma palavra – “liberdade” e “coerção” (ou “disciplina”). “Liberdade poética”. É a figura da travessia, que Péricles trabalha no poema “O mundo, o novo mundo”, de 1946 (pode-se lê-lo como uma alegoria do momento histórico-cultural, trevoso, em vias de salvação):

Porque tentasse decifrar os signos da matéria,  
com seu rumor de concha sob a forma  
silenciosa;  
porque sem olhos se entregasse a tal empenho,  
feriu os pés à margem do caminho,  
dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.

Um deus, porém — sim, foi um deus! —  
penalizado o socorreu no meio da jornada,  
oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse,  
as asas com que o vale do mistério  
transpusesse.

E o socorrido canta, e em sua voz um novo Sol  
gravita,  
como o que luz no céu, porém mais quente,  
como o que arrasta estrelas, mas sem corpo.

Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;  
ei-lo que canta, e um novo homem nasce,  
um novo homem sob um novo Sol.

Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela  
Torre de Babel;  
ei-lo que canta!

E surge o mundo, o novo mundo, sobre o  
túmulo da esfinge.

Entre vida e arte, nenhuma inadequação lingüística, digamos, nenhuma impossibilidade histórica. “Daí se ter de tirar uma conclusão relativa à liberdade do comportamento a que toda geração se propõe, nisso de ressumarem dele um heroísmo do pensamento e um heroísmo da ação [...] criando ambos um sistema de valores, no qual se vê assinalada a tarefa de o espírito enriquecer-se, superar-se ou ver-se alçado à condição de *valor* cultural ou histórico”, escreve Carlos Burlamaqui Kopke, colaborador da *RPC*, numa “Antologia da poesia brasileira moderna” (de Manuel Bandeira a Domingos Carvalho da Silva...) (1953, p. 13, *introdução*).

Publicada antes mesmo da exasperada oposição concretista, a antologia – que não inclui os poetas concretos –, baseada em critérios de “importância” e “qualidade”, busca “traduzir a evolução da poesia brasileira durante os 25 anos que se seguiram ao movimento modernista de 1922”, sem lugar para “posições superadas” (1953, ps. 5-7, *nota preliminar*).

De modo geral, os poetas de 1945, da *RPC*, “corrigindo” a dita poesia de inspiração, associada à “aventura” modernista, procuraram revalorizar – segundo a “pregação de ‘O Empalhador de passarinho’” – o *artesanato*, em busca do “equilíbrio das construções que resistem ao tempo”. Afinal, “não era mesmo possível que continuássemos, indefinidamente, cozinhando segundo receitas sem valor

provado” (*RPC*, a. 1, n. 1, p. 68), respondia Péricles a Tristão de Ataíde, que, vimos, descrevera a geração de 45 como “um movimento à procura de uma definição [...] não sabendo ao certo o que quer nem o que pode [...] nem para onde vai”..., surgindo “lentamente, como que a medo” (via PÉRICLES, *RPC*, a. 1, n. 2, p. 84).

No entanto, para Mário de Andrade a poesia não é tanto uma “decantação formal do estado lírico”. É verdade que Mário – desde o “Prefácio interessantíssimo”, aliás – distinguia inspiração e artesanato. Entretanto, referia-se, também, relativamente ao processo de elaboração do poema, às idéias de *virtuosidade* e *talento*. E talento, para ele, não se confunde com artesanato, nem representa uma síntese entre inspiração e artesanato – à diferença do que sugerem as reflexões de Péricles.

O artesanato, relativo às “exigências do material”, é, segundo Mário, uma “parte da técnica”: “imprescindível”, “útil”, “ensinável”. Outra parte da técnica seria a virtuosidade, “conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte [...] conhecimento da técnica tradicional [...] é também ensinável e muito útil. Não me parece imprescindível, porém, e [...] apresenta grandes perigos [...] pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo [...] ‘passadismo’ ou, se quiserem, ‘academismo’”. Ligado a certa “solução

146

pessoal do artista”, na qual vai investida uma idéia de “materialização da beleza”, de “concretização de uma verdade interior do artista”, o talento “é [entretanto] de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e insensível”: a “mão que *treme* ao fazer” (“O artista e o artesão”, 1938, grifo meu).

### 23.

Em julho de 1976, na revista *José*, Sebastião Uchoa Leite publica sua tradução do capítulo “Humpty Dumpty”, do livro “Through the looking-glass”, de Lewis Carroll. Durante o capítulo, Humpty Dumpty, espécie de ovo que mal pode equilibrar-se em cima de um muro (em todo caso, afirma que, “se acontecesse eu cair [...] o *rei* me prometeu [...] mandaria todos os seus cavalos e cavaleiros” (*José*, 1976, p. 24, grifo meu)), entabula um “diálogo” com Alice:

- Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom escarinho – ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique... nem mais nem menos.
- A questão – ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.
- A questão – replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso.
- Alice ficou desnorreada demais para dizer

qualquer coisa, e assim, depois de um minuto, Humpty Dumpty recomeçou: – algumas palavras têm mau gênio, especialmente os verbos, que são os mais orgulhosos. Os adjetivos, você pode fazer o que quiser com eles, mas não com os verbos... Contudo, posso dominar todos! Impenetrabilidade! É o que eu digo.

– O senhor poderia me dizer, por favor – perguntou Alice – o que isso significa?

– Ah, agora você fala como uma criança sensata – disse Humpty Dumpty, parecendo muito satisfeito. Por “impenetrabilidade” eu quis dizer que já falamos demais desse assunto e não seria mau se você dissesse o que tem a intenção de fazer logo *depois*, supondo-se que não pretende ficar aqui o resto da vida (*José*, 1976, p. 26, grifo meu).

Na apresentação do texto, dizia Sebastião Uchoa Leite:

[os nomes] nada significam por si, mas só em função da vontade do emissor [...] Humpty Dumpty é a imagem do poder autoritário, que tem de se justificar em nome da ordem, ainda que seja por sofismas. Ele se afirma pela vontade e veste as aparências desse poder, isto é, dessa onipotência de quem possui a verdade, sem discussão possível. Ou melhor, só com uma discussão condescendente, a concessão de quem propõe um diálogo, contanto que dentro de suas próprias regras pré-estabelecidas. Não esquecer de que Humpty Dumpty, do alto de seu muro estreito, dirige-se a Alice chamando-a de ‘criança’ e, quando ela concorda em seguir as regras de seu jogo sofismático, torna-se ipso facto “uma criança sensata” [...] O núcleo desse poder é a apropriação da linguagem [...] Não pode haver imagem mais sugestiva de que a

apropriação do poder é também a apropriação da linguagem. Basta pensar na flutuação semântica moderna de termos como “democracia”, “liberdade”, “revolução”. Essas palavras, e outras, como por exemplo *détente*, podem significar aquilo que se queira que signifiquem, desde que se detenha o poder de lhes conferir um sentido, o que se dá não só no plano das relações político-sociais, mas em qualquer outro, no jogo universal dos sofismas (*José*, 1976, p. 23).

## 24.

Numa época – a do segundo pós-guerra – de “crise” das posições políticas e artísticas “coletivistas”, identificadas à tirania, a aposta é na decisão individual (*soberana*), “livre”, porém “responsável”, sem “aventura”. A fragmentação do mundo em coletividades fechadas, digamos, o teria tornado “claramente errado”, quer dizer, teria ocasionado uma espécie de deturpação da técnica – revelada pela guerra –, em defesa dos regimes (de sentido) tirânicos. Que viesse, então, “uma nova ordem [...] mais humana e justa”. Liberdade + responsabilidade = justiça. Em suma: “A futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto”, nas palavras de Giorgio Agamben (*Outra Travesia*, 2005/2, p. 15).

Quando “todos os homens de boa vontade se irmanam na guerra em favor da liberdade” (“liberdade de não ter medo”), a “ação” resultante do “pensamento”, a decisão individual, “qualquer que seja [um poema, por exemplo], deve ser aprovada ou rejeitada em função da sua tendência de aumentar ou reduzir o bem-estar das partes afetadas”. A propósito: utilizando-se de expressão quase idêntica àquela ligada a Jeremy Bentham e Stuart Mill, dizia Mário de Andrade que, segundo certo “princípio de utilidade”, a “beleza” é “apenas um meio de encantação aplicado a uma obra que se [destina] a fins utilitários muito distantes dela” (“O artista e o artesão”, 1938). Gratuidade (Auden)? “Prazer único de escrever” (Baudelaire)?

Criado em oposição ao “regime do medo” – “Imperava o regime do medo e da rolha; os moços ansiavam por liberdade, mas não lhes era permitido falar”, dizia Péricles –, esse *senso de aprovação* não pune. Vigia. Não disciplina ou controla o “conteúdo” da expressão. Pede, apenas, que o “conteúdo” seja, bem ou mal, identificável. Com o “artesanato” (e a virtuosidade) – toda a técnica, cujo domínio não chega antes de 25 anos, (maior) idade do prelo –, “uso correto” da “técnica”, seria possível domar a “ vaidade” da palavra a tal ponto que o material utilizado (a “forma” ou as “formas”) encontre-se preso a um “catálogo de ‘contenidos’ minuciosos,

150

con los cuales sí parece posible una *conpenetración carente de roces*” (VIRNO, 2003, p. 43, grifo meu).

## 25.

Por meio do “artesanato”, as palavras podem “significar aquilo que se queira que signifiquem, desde que se detenha o poder de lhes conferir um sentido” (José, 1976, p. 23)..

A pergunta do leitor infantil, porém *sensato*, será: “o senhor poderia me dizer, por favor [...] o que isso significa?” Apesar da “confiança de que será encontrada plenamente a forma de atingir a sensibilidade do homem de hoje, circunstancialmente alheio à poesia de boa qualidade que se vem publicando”, lê-se numa “Declaração de princípios” (Congresso Internacional de Escritores de 1954, realizado em São Paulo), redigida por Mário da Silva Brito, João Cabral de Melo Neto e Péricles Eugênio da Silva Ramos (*RPC*, a. 1, n. 2, p. 115).

Já o leitor antigo, maduro, talvez não concorde com determinado sentido da palavra “détente”, por exemplo; porém, de cima de seu muro estreito, reconhecerá sua existência, reconhecerá ali uma sintaxe fiel ao “pensamento” (“razão pura”) do “autor”, que, ultrapassando as dificuldades impostas pelos “instrumentos linguísticos de estruturação”, a

ambivalência do significante, por assim dizer, supera aquele “obstáculo à liberdade humana”, revelando, à revelia do corpo, o conteúdo verdadeiro de sua experiência.

Conveniência, convivência do sujeito na linguagem, como se um mesmo “indivíduo” – ao qual, metafisicamente, sobrepõe-se um “sujeito” (identidade) – não pudesse “ser o lugar dos múltiplos processos de des[-]subjetivação” (AGAMBEN, *Outra Travessia*, 2005/2, ps. 13-15). O que se pretende é remover “a fratura que os teólogos [procuraram] remover em Deus sob o plano do ser”, confiando ao filho, ao súdito, ao texto, certas funções, tarefas “incoercíveis”, isto é, “sem perder para este o seu poder e a sua unidade”. A (não-)convivência, o reconhecimento mútuo que o uso correto da técnica (da técnica, que, diga-se, por fim, é o deslocamento mesmo do sentido) exhibe e proporciona, é de certa forma “espontânea”. Numa “Antologia da nova poesia brasileira” (organizada e publicada por Fernando Ferreira de Loanda, em 1956, Adonias Filho escreve, referente à geração de 45: “fácil será encontrá-la, pois, como um processo literário que, mantendo os poetas em suas características próprias, articula-se como um movimento definido [...] não há um dogma ou uma ortodoxia poética precisamente porque, se muito largo o espaço, todos os caminhos cabem no movimento” (1970, ps. 15-16, *prefácio*).

Nada mais distante do que aquilo que Baudelaire denominava de distinção: “antes de mais nada a necessidade ardente de constituir uma originalidade contida nos limites exteriores da convivência”, um “capricho” (1993, p. 244). É o valor da “sinceridade” que está em jogo. O ser verdadeiro. A materialidade – como a “invenção”, para Nietzsche, conforme a análise de Benedito Nunes na revista *José* –, “está trabalhada por um equivalente da vontade de domínio: a vontade de verdade”. Esta seria “capaz de projetar-se no plano da idealidade, ao longo do mesmo processo de mascaramento permanentemente desencadeado, de apropriação do mundo, ou na linguagem nietzschiana, de criação da realidade como valor” (*José*, 1976, p. 40). Benedito cita Nietzsche: ““Continuamos sem saber de onde vem o instinto de verdade: pois até o presente só ouvimos falar da obrigação que a sociedade impõe para existir: ser verídico, quer dizer, empregar metáforas usuais”” (*José*, 1976, p. 40).

Nenhuma interdição. Nenhuma inter-dição.

## 26.

Entende-se o grito de Augusto de Campos (“A moeda concreta da fala”, 1957):

A linguagem precisa ter um pombal com compartimentos estanques para cada pombo e não tolera as aves erradias. TODO CONCEITO QUE SOLICITE EXPRESSÃO NECESSITA SUBMETER-SE ÀS REGRAS CLASSIFICATÓRIAS DO JOGO, ASSIM COMO EM CERTOS QUESTIONÁRIOS ESTATÍSTICOS ONDE ATÉ MESMO O ATEU MAIS CONVICTO NECESSITA FORÇOSAMENTE RECEBER A ETIQUETA DE “CATÓLICO”, “PROTESTANTE” OU “JUDEU”, PORQUE DO CONTRÁRIO SE DESCONHECERIA SUA EXISTÊNCIA [...] A verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes na linguagem para *destronar* os seus dogmas petrificadores, vivificando-a, donde a extrema exigência ético-estética da poesia realmente digna desse nome, que prefere correr o risco de ver DESCONHECIDA SUA EXISTÊNCIA a ser etiquetada pelos padrões inquisitórios da linguagem (1975, ps. 113-114, grifo meu).

Esta passagem é inspirada por Edward Sapir, que, segundo Augusto de Campos, “fala com apreensão dos efeitos da tirania do uso sobre a linguagem” (1975, p. 114). Também em 1957, Haroldo de Campos citava Ernest Fenollosa, sobre a “tirania da lógica medieval”. De acordo com essa lógica, “o pensamento é uma fábrica de tijolos. Ele é cozido em pequenas unidades sólidas ou conceitos; estes são empilhados em fileiras de acordo com o tamanho e etiquetados com palavras para uso futuro. Uso que consiste em apanhar alguns tijolos, cada qual

por sua conveniente etiqueta, e incrustá-los juntos numa espécie de muro denominado sentença” (1975, p. 77).

## 27.

Um bom índice da solução ideográfica (Décio Pignatari): uma “estrutura dinâmica não figurativa, (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaço-temporal – que é o ritmo” (1975, p. 66). Essa estrutura, “materialista”, não apresenta uma convivência entre dois significantes (ou entre o significante e o significado); ao contrário, procura exibir a “fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa o mundo das criaturas”: isto é: procura exibir e proporcionar as condições de possibilidade da e para a produção do sentido, a parte de indefinido (a potência, talvez) daquilo que se vê e toca no horizonte de uma “transformação qualitativa”, na expressão de Haroldo de Campos (1975, p. 26).

“O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades

aberto ao leitor” (1975, p. 100), dizia ainda Haroldo de Campos. Em “Literatura e vida literária”, Flora Süssekind menciona a polêmica sobre o poema de Augusto de Campos, “Póstudo”, travada nas páginas do *Folhetim* – suplemento dominical da *Folha de São Paulo* –, em 1985, entre Augusto de Campos e Roberto Schwarz: transparece “a aversão do poeta a deixar que seu texto caminhe com as próprias pernas, paternalizando-o em excesso [...] Ao fundo e igualmente em xeque o projeto poético-construtivo de vanguarda dos concretos e os recursos de análise de poesia da sociologia da literatura” (1985, p. 41).

## 28.

Haroldo de Campos admite certo “*empobrecimento* da linguagem [“numa consideração mais genérica”] [...] uma voluntária limitação de meios” (1975, p. 73, grifo meu). Esse fracasso da expressão – esse vazio que o meio instaura como potência – é, entretanto, suprido pela “permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais, ou das artes visuais”. Diz Marcos Siscar, sobre o concretismo:

do modo de entender a matéria poética decorre, portanto, uma certa experiência da forma, que pode submetê-la a uma rigidez

semelhante à da forma dita fixa, se pensarmos a questão não no plano da organização dos versos, mas no plano dos materiais, como uma espécie de suporte anterior à concretização do sentido (“Poetas à beira de uma crise de versos”, 2007).

Apesar da chamada “torção do deliberado no instante” (Haroldo de Campos, citando Michel Fano (1975, p. 115)), que lembra o espírito de decisão nietzschiano (“sólo el instante presente decide lo que *ya fue*” (via VIRNO, 2003, p. 54, grifo meu)), o concretismo – não baseado no sentido “anterior”, porém, “posterior” – inspira-se ainda em grande medida no puro *diacronismo*, numa imagem linear da história, que submete a lógica ideográfica a um conteúdo “pós-determinado” (“Não seria mau se você dissesse o que tem a intenção de fazer logo depois”).

Todo evento é, *ao mesmo tempo*, atual e potencial (virtual), “pero téngase en cuenta que es potencia de su propio acto, de sí mismo en cuanto acto (no ya de un acto por venir); y, recíprocamente, es acto de su propia potencia, de sí mismo en cuanto potencia (no ya de una potencia anterior)” (VIRNO, 2003, p. 23).

Em seu quinto número (1981), a revista *Código* comemora os 50 anos de Augusto de Campos, preocupada com “o silêncio que se faz em torno desse artista de 49 anos [...] ainda mais essencial [...] quando ele demonstra ser poeta [...] O resto é silêncio... um silêncio que ele mesmo se encarrega de transformar”, lê-se na introdução de uma entrevista a J. Jota de Moraes, concedida por Augusto, “vítima do stalinismo cultural” (*Código*, 1981, s/p). “Como infringir as convenções e ser bem acolhido”?... “Quanto mais nobre o poeta, menos nobre o destino [Fernando Pessoa]”, diz Augusto (*Código*, 1981, s/p).

É a própria compreensão – a “qualidade de coerência na resposta do interlocutor (enunciado ou ato) à mensagem emitida pelo locutor” (e vice-versa), segundo a rubrica “linguística” (“Houaiss”) – do fazer pela poesia concreta que não teria reconhecida sua existência, auto-definida segundo a etiqueta do incompreendido.

Porém, o socorrido canta igualmente através de diferentes “instrumentos e meios artísticos”, para usar as palavras de Shelley. Diz Augusto: “houve um momento em que pensei que só eu e alguns amigos éramos capazes de ouvir essa música. Aí, 20 anos depois, Caetano gravou Dias Dias Dias (sem me perguntar como se lia o poema), comprovando que, contrariamente às previsões dos meus críticos, o poema podia

158

ser lido e amado” (*Código*, 1981, s/p).

“Transformação qualitativa”, consciência da reprodutibilidade.

### 30.

Às vezes parece fútil a distinção entre “antes” e “depois”, instituída pelo “fracasso”, isto é, o sentimento “de que não disse [eu, Tristão de Ataíde, respondendo a “inquérito” (1944, p. 261) de Edgard Cavalheiro (Testamento de uma geração”)] o que devia dizer e que não estabeleci o ‘contato’, esse contato que sentimos indispensável [...] entre o escritor e o leitor (1944. p. 267). Perguntado sobre “seus momentos de plena realização intelectual”, responde Tristão de Ataíde (linda passagem):

quando ela vem, entretanto, que doçura! Assim quando acabei de escrever um artigo sobre a velha casa em que nasci [home sweet home] – “Intermezzo da casa azul”, tive um momento de infinita alegria, como se realmente tivesse feito uma boa ação, tivesse alcançado a tradução de um mistério que devia ser trazido do fundo da consciência para a luz [...] tudo isso, porém, posso assegurar-lhe, é tão rápido, tão superficial, que não chega propriamente a ser uma plenitude intelectual. Dura o espaço de uma manhã, de um dia, de um minuto. Logo depois volta a terrível sensação do

‘fracasso’, da impossibilidade de dizer o que quero, de traduzir o que sinto, de comunicar o que devo (1944, p. 267).

Daí a “posição trágica do ‘homem’ dentro mundo” (ATAÍDE, 1944, p. 264). “Daí o drama da incompreensão. Daí o drama da hesitação. Daí o drama da distribuição de justiça. De um lado, o perigo de querer compreender demais ou ser compreendido sempre –” (ATAÍDE, 1944, p. 266).

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2007b.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo?**. Revista Outra Travessia, Florianópolis, 2005/2.

\_\_\_\_\_. **Idéia de prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril cultural, 1980.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesía concreta brasileña**: las vanguardias en la encrucijada modernista (tese de doutorado). Facultad de Filosofía y Letras – UBA: Buenos Aires, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário. **O artista e o artesão**. Disponível em: [http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/?page\\_id=224](http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/?page_id=224).

Acesso em: 20/01/2012.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

\_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

AUGUSTO, Eudoro; CARNEIRO, Geraldo Eduardo; CESAR, Ana Cristina; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; LEITE, Sebastião Uchoa; LIMA, Luiz Costa; WANDERLEY, Jorge. : **poesia hoje**. Revista José, n. 2, Rio de Janeiro, 1976.

BARTHES, Roland. **Inéditos**: vol. 1 – teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECKETT, Samuel. **Tres diálogos**.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Para onde vai a literatura?**. Revista Diálogo, n. 4, São Paulo, 1956.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. São paulo: 162

Cultrix, 1979.

BRADLEY, Fiorna. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. **O significado da vanguarda para a estética contemporânea**: resposta a Jürgen Habermas. Arte em Revista, n. 7, São Paulo, 1983.

CAMPOS Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1975.

CAMARGO, Maria Lúcia. **Poéticas contemporâneas: histórias e caminhos**. Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/nelic/poeticas\\_contemporaneas.htm](http://www.cce.ufsc.br/nelic/poeticas_contemporaneas.htm). Acesso em: 20/11/2010.

\_\_\_\_\_. **Não há sol que sempre dure**. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/245/showToc>. Acesso em: 20/11/2010.

\_\_\_\_\_. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina César. Chapecó: Argos: 2003.

\_\_\_\_\_; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira em 1972**. Arte em 163

Revista, n. 1, São Paulo, 1979.

CARROL, Lewis. **Humpty Dumpty**. Revista José, n. 1, Rio de Janeiro, 1976.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAVALHEIRO, Edgard (org.). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Campinas: Papiros, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2008.

\_\_\_\_\_. **O anacronismo fabrica a história**: sobre a inatualidade de Carl Einstein. Em: ZIELINSKY, Monica. **Fronteiras**: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. **El punto de vista anacrónico**. Revista de Occidente, Toledo, 1999

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- FAUSTO, Bosi. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Religiosidade e senso de realidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. **Fim da arte e perda da aura (Hegel e W. Benjamin)**. Revista Tempo Brasileiro, n. 23, Rio de Janeiro, 1975.
- GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buaque de (org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- KOPKE, Carlos Burlamaqui. **Antologia da poesia brasileira moderna**. São Paulo: Clube de Poesia, 1953.
- KOTHE, Flávio R. **O sonho como texto, o texto como sonho**.

Revista Tempo Brasileiro, n. 44, Rio de Janeiro, 1976.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Humpty Dumpty: poder e palavra**. Revista José, n. 1, Rio de Janeiro, 1976.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios críticos**. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

LOANDA, Fernando Ferreira. **Antologia da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1970.

LOPES, Ana Isabel; SANTOS, Sónia. **Da sociedade disciplinar à sociedade de controle**. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/sociedade%20disciplinar/index.htm>. Acesso em: 07/01/2012.

MARTINS, Carlos Estevam. **Anteprojeto do manifesto do CPC**. Arte em Revista, n. 2, São Paulo, 1979.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Philadelpho. **Concretismo**. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=370](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=370).

14/08/2011. Acesso em: 27/09/2011.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em**  
166

- Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MORAES, Eliane Robert. **E todo resto é literatura**. Revista Cult, n. 50, São Paulo, 2001.
- MORAES, J. Jota de. **O pulsar quase mudo do poeta Augusto de Campos**. Revista Código, n. 5, Salvador, 1981.
- MUSIL, Robert. **O melro e outros escritos**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- NANCY, Jean-luc. **Las musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Noli me tangere**: ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Minima trotta: Madri, 2006.
- \_\_\_\_\_. **La representación prohibida**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Resistência da Poesia**. Lisboa: Vendaval, 2005.
- \_\_\_\_\_. **El olvido de La filosofía**. Madri: Arena libros, 2003.
- \_\_\_\_\_. **La existencia exilada**. Revista Archipiélago, n. 26-27, Madri, 1996.
- NERUDA, Pablo. **Vinte poemas de amor e uma canção desesperada**. São Paulo: Martins, 1949.
- NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70, ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

NUNES, Benedito. **A vontade de saber**. Revista José, n. 10, Rio de Janeiro, 1978.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas**: egípcio, barroco e neo-barroco em la sociedad y el arte. Murcia: Cendeac, 2003.

PETRY, Fernando. **O cão e o frasco, o perfume e a cruz**: arquivo Rosa-Cruz revisitado (dissertação de mestrado). Florianópolis: UFSC, 2011.

PIGNATARI, Décio. **Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **O mundo, o novo mundo**. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/sao\\_paulo/pericles\\_eugenio.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/pericles_eugenio.html).

ROCCA, Pablo. **Por que, para que uma revista?**. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/view/1597>. Acesso em: 20/11/2010.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **Poesia**. São Paulo, Iluminuras: 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Roco, 2002
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SIDNEY, Sir Phillip; SHELLEY, Percy Bysshe. **Defesas da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. Thesaurus: Brasília, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Girassol de outono**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1966.
- \_\_\_\_\_. **A Fênix refratária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1959.
- SILVA, Dora ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Andarilha do Limiar**. Revista Azougue, a. 4, v. 1, São Paulo, 1999.
- SISCAR, Marcos. **O cisma da poesia brasileira**. Disponível em:  
[http://www.geminaliteratura.com.br/sibila2005\\_acismadapoesia.htm](http://www.geminaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm). Acesso em: 27/09/2011.
- \_\_\_\_\_. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Disponível em:  
<http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Acesso em: 27/09/2011.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente**: ensayo sobre el tiempo histórico. Buenos Aires: Paidós, 2003.

VITA, Luís Washington. **Tendências do pensamento estético contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

WILLIAMS, Raymod. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\*

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 1978.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, 1976.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, a. 3, n. 5, 1978.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, a. 2, n. 4, 1978.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, 1976.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro,  
170

a. 1, n. 1, 1976.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro,

a. 2, n. 3, 1976.

Revista de Poesia e Crítica, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro,

a. 5, n. 7, 1981.