

A RECENTE POESIA BRASILEIRA

EXPRESSÃO E FORMA

Benedito Nunes

Como se apresenta hoje a poesia brasileira? É a pergunta que tentaremos responder nesta exposição, na verdade uma sondagem, exploratória como toda sondagem, e por isso balanço inconclusivo sobre o estado recente da nossa poesia. Não se trata apenas, como o título parece sugerir, de uma notícia *sobre o que há de mais novo na poesia brasileira*. Nosso intuito é levantar, do ponto de vista da expressão e da forma, algumas das propensões e linhas características do conjunto da produção poética brasileira dentro de um marco cronológico definido: a década de 80.

É obrigação do crítico privilegiar obras e não autores, considerando aquelas não só em função das tendências estéticas em que se enquadram, mas também dos percalços da vida cultural no período em que aparecem e das idéias que condicionaram a concepção e a prática da poesia. Mas para o nosso assunto, ainda tão vivo e tão perto de nós, o *cronista* e o *historiador* têm que fazer companhia ao crítico, aquele para o registro dos fatos da cena literária do presente e o último para recapitulação dos seus precedentes históricos no passado, eis que, como num tempo curto, o estado recente da poesia brasileira, à semelhança de uma formação rochosa mais nova, estratifica-se sob o influxo do tempo mais longo da tradição.

O crítico classifica depois de analisar; constata determinadas diferenças e afinidades que o historiador interpreta, movimentando-se do passado ao presente e do presente ao passado. Assim, antes de entrarmos na cena literária atual, temos de olhar um pouco para trás — para os antecedentes das linguagens poéticas que vão ocupá-la, remontando às matrizes históricas que nessas linguagens reaparecem incorporadas e modificadas sob a nova perspectiva do tempo curto em que vivemos, e que constituem, afinal, como vínculos seus com o tempo longo da tradição ou das tradições, o sinal explícito de pertença a um repertório preferencial de formas, de particularidades expressivas, de padrões rítmicos, de temas, de recorrências textuais, que singularizam a identidade da poesia brasileira.

As matrizes históricas mais próximas de nossa época, como o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o estilo de *mistura* combinando o elevado e o vulgar, as imagens-choques, o humor, foram conquistas do modernismo (1922), corrente de renovação literária com muito de revolução poética, que também significou, conforme os conhecidos conceitos de Mario de Andrade, a estabilização de uma consciência criadora nacional e a atualização da inteligência artística do país (Mario de Andrade, *O Movimento Modernista, Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livr. Ed. Martins, p. 242).

Esgotada a ideologia nacionalista que inspirou esse movimento, e que levou não só a uma temática nacional mas também a uma visão crítico-satírica da sociedade brasileira, essas conquistas, ampliadas e consolidadas nas obras dos grandes poetas modernistas, como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e Jorge de Lima, ao longo de quarenta anos, formaram o que podemos chamar de *tradição moderna da nossa poética*.

Os traços distintivos marcantes da poesia de João Cabral de Mello Neto, cuja obra veio a ser, depois de 1956, fonte de influência interna, como modelo de linguagem, pela sua contenção do impulso lírico, pela sua objetualidade discursiva, pelo uso poético das virtualidades lógicas do discurso — esses traços característicos seriam incompreensíveis sem o fundo dessa tradição moderna de que os *concretistas* se consideraram, na década de 50, os executores testamentários, pretendendo ultrapassá-la.

É bem outro o nível histórico em que se situaram os *concretistas*, como poetas de vanguarda agrupados por volta de 1956: o da *antitradição*, voltada para a arte do futuro. Pretenderam resolver o problema da crise do verso abolindo o verso, de acordo com uma concepção evolucionista das formas artísticas no mundo moderno. Em sua militância, o *concretismo* e as outras alas de vanguarda, como a *praxis* ou o tardio *poema-processo*, que de qualquer forma derivaram dele, encarnaram um *ethos grupal*, revolucionário, afirmativo, empenhado em realizar hoje a poesia de amanhã, à conta de um processo histórico de transformação social e cultural, de que esse empenho seria a necessária força coadjuvadora. A poesia nova deveria ser a introdução a um tempo novo. Não só essa consciência histórica, polarizada pela crença no futuro, marcou o período de advento e de expansão do concretismo. Também a crença na *virtude transformadora da palavra poética*, na sua eficácia social, pontuou os debates sobre os limites do engajamento político do poeta como poeta, travados na mesma época em que começou a se desenvolver a obra de João Cabral de Mello Neto.

Era a época liberalista e liberal de Juscelino Kubitschek. Por algum tempo a poesia tornou-se uma *res publica* num clima de otimismo econômico: o desenvolvimento, a senha ideológica governamental para a industrialização crescente que teve na construção de Brasília o seu horizonte utópico. A arquitetura de Niemeyer e o urbanismo de Lucio Costa pareciam então a medida superior da modernidade artística, como prelúdio da transformação social que orientou a ética dos poetas de vanguarda. Duas posições marcaram aqueles debates: a do engajamento com a linguagem, precedendo e condicio-

nando todo compromisso político, a do engajamento com a cultura popular, como compromisso poético da política.

Mas com a virada política de 64, malogrando essa participação, na atmosfera do medo às idéias, de repúdio à inteligência e de desencanto relativamente à função libertadora da poesia — atmosfera que acompanhou o regime militar, sinônimo de portas fechadas —, houve o enfraquecimento, o abandono, senão o desprezo, da tradição moderna pela *geração típica dos anos 70*: os poetas decepcionados com a cultura, que parecia reproduzir o fantasma do autoritarismo, os poetas que cultivaram uma atitude de transgressão a todos os códigos, fazendo da poesia linguagem de negação e de exclusão por excelência — linguagem que ficava à margem das instituições, e que resguardava a marginalização a que se expunham ou a que haviam sido relegados.

Essa atitude, que combinou tantas atitudes de esquiva e de protesto, o modo *hippie* e a maneira *beat*, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos que aparecem nesse momento, muitos dos quais coletados em *26 Poetas Hoje* (1976), de Heloisa Buarque de Holanda, adotando diversos veículos de reprodução da palavra escrita — os folhetos impressos, as edições mimeografadas, os pequenos livros de fabricação artesanal, à margem dos meios de produção e de distribuição do mercado editorial. O nome de *poesia marginal* com que desde a época do *tropicalismo*, que foi a diáspora das vanguardas nos anos 60, se autodenominou essa poética negativa e negadora, antiintelectualista, às vezes ostensivamente romântica como em Chacal, outras vezes ingênua ou afetando ingenuidade, (Ulisses Tavares, Aristides Klafke), outras vezes obscena ou pornográfica (Glauco Matoso), juntou, para maior aturdimento conceptual dos críticos da época, indiferentes ou perplexos, o significado econômico, de produção não industrial, de produto fora do comércio, de coisa pobre, ao significado de recusa literária, de oposição deceptiva às poéticas ou mesmo de afetada ou arrogante ignorância delas.

A poesia marginal, dizia um dos críticos perplexos, o professor Alfredo Bosi, depois de ter assistido um recital de poetas que honravam o título, no início da década de 80, na Unicamp, era, apesar de seu significado sociológico, político e cultural, e apesar também das honrosas exceções, poesia antiliterária, aquém da linguagem poética ("Rebate de Pares", Coleção Remate de Males 2, Instituto de Estudos da Linguagem, Funcamp, 1981). De qualquer modo, o aspecto de marginalismo econômico parecia atestar ou corroborar a miserabilidade, no sentido jurídico do termo — como quando se diz que alguém é miserável no sentido da Lei —, de toda a nova poesia brasileira daquele período:

poesia arte pobre
lixo-luxo da cultura
nunca teve lugar
no mercado comum das letras latino-americanas
(onde só os brasileiros não vendem nada),

comentava o poeta Augusto de Campos ("América Latina — Contra Boom da Poesia", O *Anticrítico*, Cia. das Letras, 1986). Na crista do *tropicalismo* — que carrou para a música, a poesia e as artes plásticas um conjunto de gestos e de atitudes de rebeldia aos valores consagrados —, o chamado *desbunde* (segundo Aurélio, ato de *desbundar*: perder as estribeiras ou rasgar a fantasia) —, apareceu o músico-poeta (Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso principalmente) ou o poeta-músico (Antonio Carlos de Brito, Waly Salomão).

Não fosse o enlace que então se deu entre música popular e poesia, o início da década de 70, quando recrudescer a repressão política, teria sido, para a geração que penou as agruras do exílio interno, a maioria reproduzindo na recusa estética o seu voluntário marginalismo, um reter-regno quase que só, para repetirmos conhecido verso de Carlos Drummond de Andrade, "[...] de fezes, maus poemas, alucinações e espera".

Eu sou como eu sou
Pronome impessoal intransferível
Do homem que inicie
Na medida do impossível,

diz o "Cogito" de Torquato Neto (Os *Últimos Dias de Pauperia*, 1973), voz original prematuramente extinta, que se tornou o símbolo da frustração de uma juventude exposta ao suicídio, e que ele, Torquato, acabou comendo, ou exposta à morte, nas guerrilhas reais de que muitos participaram, enquanto a "guerrilha cultural" assinalava a dispersão do vanguardismo poético de 50/60.

Chega hoje até nós, em meio às passagens de um diário de prisão, *Camarin de Prisioneiro* (1988), "O Cupido da Morte", de Alex Polaris, poeta e preso político (dele circulou, quando ainda encarcerado, *Inventário de Cicatrizes*, em 1978), que poderá ser o exemplo do que de mais patético produziu, no seu jeito de improvisado lírico ingênuo, a melhor *poesia marginal*.

O sol se esconde
por detrás das ramagens
de uma amendoeira

Na parede,
corações despedaçados
dos amantes que por aqui vagaram
em desespero mas lembraram

de amar nos intervalos da tortura
de escrever nomes emoldurados
por corações e flechas
um pouco antes
do trágico desfecho.

Comparada com as duas décadas anteriores, a cena literária presente — a década de 80 — é pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos. A crítica, antes exercida através dos grandes jornais do Rio e São Paulo — e nos diários das capitais dos estados —, adquire *status* de atividade universitária, nos cursos de Letras das Universidades. Paralelamente, a poesia, que ocupava considerável espaço nos suplementos literários desses jornais, passa quase que exclusivamente à órbita do livro, ou em coleções das editoras comerciais ou em publicações fora do comércio (houve, em 70, experiência do poema-postal com Pedro Lyra, como, em 60, a do poema-cartaz).

Nessa cena, de onde desapareceram as arregimentações vanguardistas, a morte de Carlos Drummond de Andrade, em 1987, projeta-se como um signo. Não era só a morte de um grande poeta; era também, depois do falecimento de Jorge de Lima e de Manuel Bandeira, de Murilo Mendes em 1975 e de Cassiano Ricardo em 1973, o último poeta modernista que desaparecia, um dos fundadores, como aqueles quatro, da tradição moderna da poesia brasileira. Drummond deixou inúmeros descendentes de sua linhagem reflexiva, geralmente irônica, capaz de combinar o cômico e o trágico sob os matizes vulgares do cotidiano, e os conflitos da experiência social e da história com o aprofundamento interrogativo dos temas existenciais.

Ele publicou, ainda na década de 80, *Paixão Medida*, *Boi Tempo III*, *Amar se Aprende Amando* e *Corpo*, que compõem, em parte, o andante rememorativo autobiográfico de sua obra densa e matricial, padrão de agudeza e de síntese, como o que gravado ficou, com humor arguto, na sua última lição de Arte Poética em "A Paixão Medida" (1980):

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventuras
conforme a cor da vida no papel

Suma irônica, breve, da experiência poética sedimentada — da luta indormida e ardilosa empreendida com e contra as palavras, como em "José", e da procura do poema, coisa entre coisas, elidindo sujeito e objeto, como em "A Rosa do Povo", esses versos, ligando pelo trocadilho o pé do verso e o

passo da aventura, e que retornam à brevidade epigramática de certos poemas drummondianos de 1930, levam-nos de volta à *tônica humorística*, uma das matrizes históricas da tradição moderna a que nos referimos.

A primeira poética pós-modernista de importância, desde a década de 50, que se cruza com essa tradição da qual descende, é a poética de João Cabral de Mello Neto, cujo influxo polarizador se prolonga até hoje; caracterizada pelo seu rigor construtivo oposto à efusão dos sentimentos pessoais, pela sua assimilação do *élan* épico e dramático das fontes populares, sobretudo castelhanas medievais e romances de cordel do Nordeste, dotada de um despojamento ascético que distingue a sua intenção comunicacional quase clássica e de alcance didático, essa poética, que se extremou em tematizar a própria poesia, expandiu-se na década de 80. Cabral publica então o *Auto do Frade*, uma réplica barroca de *Morte e Vida Severina*, depois de *A Escola das Facas* (1981), onde inicia o seu memorialismo poético, continuando em *Agreste*, ampliando o gênero narrativo a que já se dedicava, com os casos, anedotas e fábulas de *Crime na Calle Relator* (1987).

Talvez possa parecer estranho que passados tantos anos de seus primeiros poemas, o autor continue se interrogando e discutindo consigo mesmo sobre um ofício que já deveria ter aprendido e dominado. Mas o autor deve confessar que infelizmente não pertence a essa família espiritual para quem a criação é um dom, dom que por sua gratuidade elimina qualquer inquietação sobre sua validade, e qualquer curiosidade sobre suas origens e suas formas de dar-se,

escrevia João Cabral na nota introdutória de *Poesia Crítica*, exemplário de seus poemas sobre o poético.

Foi essa curiosidade sobre as origens e as formas do *dar-se da poesia* que selou a afinidade da "família espiritual" cabralina com o experimentalismo concretista, cujos frutos subsistiram ao desaparecimento da posição grupal vanguardista. Estão aí largamente difundidos entre os poetas mais jovens (Carlos Avila e Paulinho Assunção, por exemplo), os procedimentos gráficos, especiais, os modos de ruptura e sutura do verso — largamente empregados nos textos de Paulo Leminsky e Régis Bonvicino — depois de terem sido apropriados quer por um Mario Faustino e um Affonso Avila, quer pelo último Murilo Mendes.

É certo que o espírito de vanguarda deixou de soprar, cessado o *ethos* combativo da consciência histórica, até certo ponto profética, que o enfunou. O *tempo novo* perdeu a sua força mítica. O futuro tornou-se simples expectativa. À experiência radical de mudança, e como mudança radical, definitiva, virando uma página da história da poesia, sucede a sua recapitulação retrospectiva no "Póstudo" de Augusto de Campos:

MUDAR QUIS
 TUDO
 MUDEI TUDO
 AGORAPÓSTUDO
 EXTUDO
 MUDO

Entre os poetas vanguardistas de primeira linha, a unidirecionalidade da criação poética, praticada a serviço do "progresso das formas", cede lugar a uma atitude de reavaliação das heranças e de compatibilização de poéticas. Desaparece a desconfiança em relação ao "discursivo". Um Décio Pignatari retorna ao verso, considerando em *Poesia Pois é Poesia* (1986) uma parte de sua obra como um "resgate de quase tudo": a poesia, um tudo como o amor, incluindo "muitos encantos da arte poética antiga e nova [...]". E já fala em fundar uma "tradição contra os tradicionalistas".

Seria, talvez, uma tradição como recuperação de vários estilos, ou de nuanças de estilo da poesia Ocidental e da poesia Oriental, praticada por Haroldo de Campos, como a dar-nos o recado de que a poesia é lúdica antes de ser revolucionária. Veja-se "Austinéia", uma das partes de *Educação dos Cinco Sentidos*, da qual destaco "Quotidie". A propósito de invasoras *water-bugs*, num apartamento de Austin, Texas, é um poema de circunstância, transformado em arte refinada de tons e entretons:

essa
 legião migratória
 de dragões friáveis
 deambula
 diurnoturna
 pelas frinchas vasculares
 no madeiroso interno das
 paredes
 (de fora
 de onde você os
 vê: polidos
 plácidos
 painéis
 de um habitável
 parlatório doméstico
 mas de dentro
 aqui de dentro
 o coração
 the horror
 poento da
 treva)

Mas o *concretismo* não tinha sido apenas a tecnologia do poema concreto. Independentemente da teorização produzida, independentemente de sua justificação histórica, o *concretismo*, naquilo que teve de poeticamente eficaz — o *concretismo*, como atitude fecunda, como prática, talvez não inteiramente percebida pelos seus atores — uniu, pelos ínvios caminhos da interrogação da linguagem, *arte poética e hermenêutica*.

Em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones. Ora, a compreensão canônica exige a hermenêutica, que é interpretação das possibilidades da linguagem, prolongada numa interpenetração das línguas por via da tradução. Dois os resultados principais, indissociáveis, dessa união — um misto de contingência histórica e de inteligência *poética* — que excedeu o simples *concretismo* enquanto atividade programada: a inclusão da tradução na pauta da atividade poética (traduz-se mais e melhor hoje no sentido de reapropriação criadora dos idiomas poéticos, seguindo a lição de um Mario Faustino, de um Augusto, de um Haroldo de Campos, de um José Paulo Paes); e o fazer crítico da poesia enquanto hermenêutica dos textos, confinando com uma *arqueologia do poético* — essa dimensão da intertextualidade literário-histórica, tal como a posta em prática, entre nós, em diferentes pautas de linguagens e línguas, ao mesmo tempo que operando dentro de uma nova tradição ou de tradições novas, por poetas tão diferentes quanto o próprio Haroldo de Campos, o paulista-mexicano Hector Olea e o mineiro Affonso Avila das epígrafias de *Cantaria Barroca* (1975).

Fora do ciclo histórico das vanguardas, já não se acham mais sob a urgente pressão da busca do novo — o império da tradição moderna — as melhores vozes reflexivas da poesia recente, provindas de distintas gerações: Armando Freitas Filho (*De Cor*, 1988), Alcides Vilaça (*Viagem de Trem*, 1988), Nauro Machado (*O Calcanhar do Humano*, 1981), Francisco Alvim (*Poesias Reunidas*, 1988), Armino Trevisan (*A Mesa do Silêncio*, 1982), José Paulo Paes (*A Poesia Está Morta mas Juro que Não Fui Eu*, 1988), Marcus Accioly (*Narciso*, 1984), Dora Ferreira da Silva (*Retratos de Origem*, 1988), Hermenegildo Barros (*Palames*, 1985), Fernando Py (*Vozes do Campo*, 1981). Essas e outras dicções várias convivem num regime de pluralismo estético: o teor classicizante de *A Força da Paixão* e *a Incerteza das Coisas* (1984), de Marly de Oliveira, com a iluminação epifânica dos poemas breves de Lélia Coelho Frota, ainda inéditos, o verso curto rememorativo de Astrid Cabral (*Lição de Alice*, 1986) com a poesia encantatória, de celebração (Fernando Mendes Viana, Walmir Ayala, Reynaldo Valinho Alvarez), o ritmo de canção, em Carlos Nejar, com a sacralização do cotidiano em Adelia Prado (*A Faca no Peito*, 1988) e o verso gnômico de Foed Castro Chama (*Pedra da Transmutação*, 1984).

Mas naqueles que frequentaram as vanguardas ou que escreveram no período de sua dispersão, domina a propensão à glosa e à paródia, resultante do que podemos chamar de *esfolhamento das tradições*, inclusive da própria tradição moderna. Em geral são poetas contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo. Não bastaria o simples *estilo de mistura* para identificar a oscilação entre o pessoal e o impessoal, o sentimento do cotidiano

e a visão cósmica, presente no *De Cor* de Armando Freitas Filho. Nem a linguagem ofensivo-defensiva da autonomia individual, do pôr-se à margem, é suficiente para a compreensão do intimismo confessional de Ana Cristina Cesar de *A Teus Pés* (1982), que glosou Baudelaire (*As Flores do Mal*) e as imagens rimbaudianas, como "alucinação simples", de *Inéditos e Dispersos* (1985).

Esfolhamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche.

Aventuramo-nos a apresentar, de maneira esboçada, certas constantes ou linhas características, que configuram o híbrido perfil poético dessa cena: a *tematização reflexiva da poesia* ou a poesia sobre poesia, a *técnica do fragmento*, o *estilo neo-retórico* e a *configuração epigramática*. Nem apenas formais nem apenas conteudísticas, cada qual forma do sentido, quase todas já se encontravam latentes ou ativadas na fase modernista. No entanto, a retomada, graças à qual hoje reaflorem, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e de sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo, sugerido por nossas principais postulações anteriores: o *hermenêutico* de nosso alexandrinismo babélico, enquadrando o poeta dos nossos dias na confluência de todas as heranças culturais disponíveis, como um crítico, um intérprete — também arqueólogo de formas e matrizes —, e o *histórico-crítico*, enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual, prolongada numa atitude céptica, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador de sua palavra para o indivíduo e a sociedade.

Não se pode dizer que a tematização reflexiva da poesia, extremada nesse período por um Gilberto Mendonça Teles em *Arte de Amar*, por Ivan Junqueira (*O Grifo*, 1987), por um João Moura Junior em *Páginas Amarelas* (1988) e por um Antonio Carlos Secchin (*Elementos*, 1983), retoma simplesmente a Psicologia da Composição, de João Cabral de Mello Neto, ou a ironia amável do último Drummond.

Em Antonio Carlos Secchin e João Moura Junior, sobretudo, a palavra poética, já não mais um elemento positivo de integração órfica, é corruptora da linguagem: arruína-a até à anulação do significado no silêncio:

FOGO

III

[...]

Toda linguagem é vertigem

[...]

O que faço, o que desmonto,

são imagens corroídas,
ruínas de linguagem,
vozes ávaras e mentidas.
[...]

Antonio Carlos Secchin

IV

O poeta é o viajante
dessas horas improváveis
brancas
nuvens de sangue (sic)
sangue? nuvens de nada

João Moura Junior

Retrai-se a reflexão ao fácil, e desconfiando do profundo, repudia os rituais literários, as motivações secretas e os alvos metafísicos. É nessa chave que um Sebastião Uchoa Leite transpõe para a tônica do humor e a técnica do fragmento em "Encore" e "A Gosma do Cosmo" (*Obra em Dobras*, 1988), a poesia da poesia:

ENCORE

[...]
toneladas de versos
ainda serão despejados
no w.c. da (vaga) literatura
plaf!
é preciso apertar o botão da descarga
que tal essas metáforas?
"sua poesia é um fenômeno existencial"
Olha aqui
o fenômeno existencial

A GOSMA DO COSMO

[...]
Não me venham com metafísicas

o corpo e a matéria em prosa
aqui e agora
nada de primeiros motores
nada de supremos valores
isso fica para os filhos da pátria.

Desbordando sobre a terceira — a do humor — que com a primeira tende a cruzar-se, a segunda linha característica refinou o instantâneo lírico, o registro anedótico, a poesia *paubrasil* dos fatos, na forma inacabada, interruptiva, do fragmento. Adotou-a em 1978 o *Crescendo numa Província Ultramarina*, de Silviano Santiago. Desde 1968, porém, Francisco Alvim dela fizera, em *Sol dos Cegos*, "uma fragmentária comédia interior e exterior" (Roberto Schwarz), aberta à parolagem, aos discursos políticos e ideológicos encravados na linguagem comum, ao rude, ao cru, ao antiliterário da "poesia marginal":

CENA DE OBRA

Sob um céu de rapina operários
trabalham.
Um deles, um negro, o serviço acabado,
lava-se nas águas de um esgoto.

A mesma linha reaparece no livro de José Almino, *De Viva Voz* (1982), associada à consciência do transitório, e no *Marcas do Zorro* (1979), de Tite de Lemos, associada à propensão parodística.

Atualmente uma das mais variadas, a tônica do amor, geralmente incorporando as duas anteriores, ora sarcástica num Sebastião Uchoa Leite, ora lúdica, bufa e satírica no experiente Affonso Avila (*Delírio dos 50 Anos*, 1984; *O Belo e o Velho*, 1987), chega à supressão da palavra nas violentas fábulas gráficas de Sebastião Nunes (*A Velhice do Poeta Marginal*, 1983).

A linha neo-retórica estende até nossos dias o contencioso do poema longo na poética moderna. Dois poemas longos nos dera Jorge de Lima: o "Great Western" modernista, exploratório do espaço, e "Invenção de Orfeu", na década de 50, quando Mario Faustino escreveu o poema-título de seu livro, *O Homem e sua Hora*, numa dicção classicizante. Ainda na década de 70, Ferreira Gullar publicava o extenso "Poema Sujo" (1973), escatologia da matéria e da forma, luxo e lixo pobre misturados. Porém o rótulo de uma neo-retórica se aplicaria com mais propriedade à linguagem lírico-dramático-narrativa, com o traço da eloquência e da impositação didática, dos poemas de longo fôlego de Affonso Romano de Sant'Ana, como, principalmente, "A Catedral de Colonia" (1985), precedido pelo "A Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História e Outras Derrotas" (1978) — desdobramento dramático de fôlego oratório, de um monólogo lírico —, e às cadeias poemáticas de Marcus Accioly, organizadas em livro, como *Narciso* (1984), paródia de estilos e de formas, inclusive do soneto ou, diria Bakhtin, da imagem do soneto.

No plano oposto, a *configuração epigramática*, por vezes tendendo à miniatura, marca certos momentos da poesia reflexiva de Lelia Coelho Frota, os instantâneos de Olga Savary (*Magma*, 1981) e, pela vertente da poesia da poesia, os poemas diagramáticos de uma Orides Fontela (*Trevo*, 1988) de um

Age de Carvalho (*Ror*, 1990), de um Rubens Torres Filho (*Poros*, 1989) e de um Fernando Paixão (*Fogo do Rio*, 1989).

Às quatro linhas anteriormente expostas, acrescentamos a tendência mitogônica, ascendente nos últimos anos e extremamente diversificada. Tomando por base mitos locais como em Jorge Tufic (*Poesia Reunida*, 1987), Elson Farias (*Romanceiro*, 1985) e João de Jesus Paes Loureiro (*Cantores Amazônicos*, 1988), por vezes à beira do regionalismo, manifesta-se igualmente no reaproveitamento de ritmos primitivos, como os das cantigas e danças afro-brasileiras, veio explorado por Domício Proença em *Dionísio Esfacelado* (1984). Afim a essa tendência, mas num plano extensivo à poesia da poesia, à técnica do fragmentário e à tônica do humor, destaca-se o *sertanismo da palavra* de um Manoel de Barros (*Arranjos para Assobio*, 1982; *Livro de Pré-Coisas*, 1985), egresso da já distante geração de 45: *sertanismo* no sentido de exploração da brenha, como viveiro de imagens, executadas com extrema disposição lúdica, segundo aquele gesto roseano do Grivo, em "Cara de Bronze", de "jogar nos ares um montão de palavras, moedal".

Independentemente dessa tendência, o lúdico, para o qual convergem as linhas já expostas, parece-nos constituir um dos aspectos mais extensivos da poesia brasileira atual. Pela mesma via lúdica, unida à tematização reflexiva da poesia, o poema experimental do passado próximo reverte na experiência da escrita versiprosa das *Galáxias* de Haroldo de Campos (1984). O jogo poético vai buscar suas regras onde pode encontrá-las: os lances do I Ching regem as construções dos mais recentes poemas de Max Martins, autor de *A Fala entre Parêntese* (1982) — uma *renga* com Age de Carvalho — e de *60/35* (1983); a epifania à Ungaretti reaparece na errância interior de Sergio Wax (*Cinzel a Esmo*, 1990).

Voltamos à idéia do princípio: o pluralismo na arte poética do nosso tempo. Se desapareceu a crença na eficácia social da palavra poética, que alentou as décadas anteriores, não quer isso dizer porém que a sensibilidade política coletiva tenha desertado da poesia. Interiorizada foi como fonte do conflito ético, conforme atesta "Omissão", do último livro de Ferreira Gullar, *Barulhos* (1987):

Não é estranho
 que um poeta político
 dê as costas a tudo e se fixe
 em três ou quatro frutas que apodrecem
 num prato
 em cima da geladeira
 numa cozinha da Rua Duvivier?

E isso quando vinte famílias
 são expulsas de casa na Tijuca,
 os estaleiros entram em greve em Niterói
 e no Atlântico Sul começa
 a guerra das Malvinas

Não é estranho?
 por que então
 mergulho nessa minicatástrofe
 doméstica
 de frutas que morrem
e que nem minhas parentes são?
 por que
 me abismo
 no sinistro clarão dessas formas
 outrora coloridas
e que nos abandonaram agora inapelavelmente
 deixando a nossa cidade
 com suas praias e cinemas
 deixando a casa
onde frequentemente toca o telefone?
 para virar lama.

O poeta é a má consciência da sua época, disse Saint-John Perse. Confirmam-no os poetas brasileiros de hoje: marcados por aguda reflexividade sobre o poder e a importância da linguagem, também reiteram o posto paradoxal da poesia no mundo — ao mesmo tempo dentro e fora da história real.

Austin, 1989/Rio, 1991

Benedito Nunes é professor de filosofia e de literatura na Universidade Federal do Pará.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 31, outubro 1991
pp. 171-183

RESUMO

O artigo procura apontar linhas e características da produção poética brasileira na década de 80, do ponto de vista da expressão e da forma. Comparada às duas décadas anteriores a cena literária dos anos 80 é pouco ruidosa, sem embates teóricos, predominando o pluralismo na arte poética. Mas é possível traçar certas constantes que configuram esse perfil híbrido: a tematização reflexiva da poesia, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática.