

CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA BRASILEIRA EM FIM DE SÉCULO¹

Iumna Maria Simon

RESUMO

"Temos no Brasil uma tradição literária moderna plena, anticonvencional, antitradicionalista, relativamente crítica, mas que já não funciona". A partir desta constatação, a autora faz um balanço da poesia brasileira no século XX, tendo em vista as relações que esta mantém com a modernização e o mito do progresso. Esse roteiro destaca três momentos-chave (modernismo, concretismo e "poesia marginal"), acompanhando os sentimentos diferentes e contraditórios que, em cada momento, mobilizaram a confiança da poesia brasileira na lógica da modernidade. Por fim, destaca, no conjunto da produção poética atual, a transformação das tradições modernas em conformismo mercadológico — quase sempre traduzido em falsas continuidades ou superações pós-modernas.

Palavras-chave: literatura brasileira; poesia contemporânea; modernidade artística; vanguarda.

SUMMARY

"In Brazil, we have a modern literary tradition that is solid, non-conventional, anti-traditional, relatively critical, but which no longer works". Beginning with this statement, the author reviews twentieth-century Brazilian poetry, taking into account its relation to modernization and the myth of progress. The article distinguishes three key moments (modernism, concrete poetry, and "marginal poetry"), examining the different and conflicting feelings that in each moment mobilized Brazilian poetry's self-confidence within the logic of modernity. The article finally focuses on current poetic output, where modern traditions are transformed into a market-oriented conformity — almost always translated as false continuities or as postmodern advances.

Keywords: Brazilian literature; contemporary poetry; modernity in art; avant-garde.

As pessoas hoje querem apenas três coisas: o novo, o moderno e o jovem. Ninguém se pergunta mais o que é uma coisa boa de fato, que é o que me interessa.

Vivienne Westwood, a *O Estado de S. Paulo*, 24/04/1999.

1

Um dos traços mais notáveis da poesia brasileira deste século é sua radical contemporaneidade, isto é, sua capacidade de se atualizar esteticamente e de participar nos destinos da sociedade. Sintonizada com sua circunstância histórica viva, ela tem sido uma poesia sempre pronta a

(1) Este texto amplia minha intervenção na mesa-redonda "As novas poéticas" do III Encontro Internacional de Poetas, promovido pelo Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 10 de junho de 1998.

dialogar com as mais recentes correntes artísticas, tanto quanto capaz de produzir soluções originais nos diferentes momentos do movimento moderno. Chegados agora ao fim do século, podemos dizer que temos no Brasil uma modernidade artística à altura das implicações gerais desse conceito, uma tradição literária moderna plenamente constituída, porém instalada numa sociedade que usufruiu iniquamente dos supostos benefícios da modernização. Se pensarmos na literatura brasileira do século XIX, com sua ansiedade imitativa, a reboque da cultura européia, e pouca impregnação nacional, o estado contemporâneo da poesia produzida no Brasil assinala o caminho andado. E mostra como a modernidade poética tem assumido aí o papel de porta-voz do progresso almejado para o país, como se vivêssemos eternamente às vésperas de um desenvolvimento integrado que hoje já se pode dizer que não veio, nem virá. Este descompasso entre a modernidade concluída da poesia e a catástrofe pós-moderna do país explica agora a posição difícil, senão constrangedora, que a poesia brasileira ocupa no quadro geral da poesia moderna, cuja regra tem sido antes a crítica ao progresso industrial, tecnológico, a revelação de seus impasses e recalques, do que a aprovação, celebração ou mimetização de seus processos (advertia o velho Baudelaire: "A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam com ódio instintivo, e quando eles se encontram no mesmo caminho é preciso que um dos dois sirva o outro"). A um poeta como Drummond não escapou o paradoxo da posição do poeta brasileiro, cujos conflitos ele registrou com um grau de autoconsciência inédito, sem recalcar suas próprias ambivalências modernistas em face das fantasias de progresso que fustigavam sua época. "Melancolias, mercadorias, espreitam-me,/ Devo seguir até o enjôo? Posso, sem armas, revoltar-me?" ("A flor e a náusea"). Creio que coube justamente a *A rosa do povo*, livro de 1945, configurar essa negatividade dilacerada entre a renúncia aos anseios de modernização ("O poeta/ declina de toda a responsabilidade/ na marcha do mundo capitalista/ e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas/ promete ajudar a destruí-lo/ como uma pedreira, uma floresta,/ um verme.") e a crença na construção de um mundo melhor ("Este país não é meu/ nem vosso ainda, poetas./ Mas ele será um dia/ o país de todo homem.").

Entretanto, muito da força inconformista das dicções poéticas criadas no Brasil deveu-se ao padrão de atualidade conquistado pela inteligência modernista dos anos 20, que soube traduzir o dado estético novo, consultado nas vanguardas européias, em formas modernas de pesquisa e conhecimento da realidade do país. Inaugurou assim novos modos de ver, sentir e figurar a experiência local. A partir daí a solução literária se particulariza, radicando-se no contexto moderno do atraso brasileiro, sem deixar de criticar as convenções literárias do passado, nem perder de vista a crise da representação. Desta maneira se configura, no quadro da modernidade brasileira, uma superação provisória da dialética do localismo e do cosmopolitismo, "lei de evolução de nossa vida espiritual" conforme a formulação clássica de Antonio Candido, a qual seria decisiva para a

formação de um sistema literário nos países novos e colonizados². Historicamente, no Brasil, a literatura precisou se integrar ao padrão metropolitano e dele se diferenciar, num movimento dialético constante, até que a expressão do particular se sentisse à vontade com as imposições das prestigiosas correntes contemporâneas que até hoje continuam influenciando. Se for apenas integrada, a literatura torna-se mera imitação do modelo europeu; para se constituir como sistema próprio, como literatura nacional, não pode fazê-lo em abstrato, precisando especificar sua diferença por meio do modelo que, aos poucos, tem sua hegemonia enfraquecida.

No caso dos anos 20, se a vanguarda brasileira não tivesse chegado à percepção do contexto local e se suas soluções literárias não correspondessem a tal particular, o modernismo dela recairia no vazio de um modernismo retórico, no universalismo abstrato de um futurismo de ultramar. Nesse momento complexo de inscrição da modernidade no quadro nacional do atraso redefine-se pois a universalidade vanguardista, que encontra no experimentalismo formal os meios para redescobrir os dados da realidade imediata. Numa passagem célebre, Antonio Candido notou que as "terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança colonial do que com a deles"³. Isto significa que o acesso ao presente brasileiro foi mediado pelas novas linguagens criadas pela crise europeia, cujos elementos de ruptura, choque e negação da ordem burguesa aí exerceram a função de descrever os conflitos, desajustes e contradições da condição local. Acompanhando o movimento geral da modernização, a noção de modernidade intuída pelos modernistas propiciou a especificação da matéria brasileira no interior da forma nova: o desajuste entre a realidade atrasada e o mundo moderno não devia ser escamoteado; ao contrário, tinha de ser exposto ao máximo em seus contrastes, de tal maneira que as disparidades por ele criadas pudessem compor uma imagem global da modernidade do ponto de vista brasileiro. "Apenas brasileiros de nossa época", dizia marotamente Oswald de Andrade em seu "Manifesto da Poesia Pau-Brasil"⁴.

Se o princípio modernista de "atualização da inteligência artística brasileira", conforme a definição de Mário de Andrade⁵, foi bem sucedido e possibilitou, numa trajetória de percalços, a construção de uma cultura moderna e nacional no Brasil, hoje, quando seu ciclo histórico se encerrou, os constrangimentos do empenho atualizador vêm à tona, expondo as faces de uma contemporaneidade artística que é tão viva quanto... insuficiente. Temos no Brasil uma tradição literária moderna plena, anticonvencional, antitradicionalista, relativamente crítica, mas que já não funciona. Noutras palavras, aquelas conquistas literárias pautadas pela atualização e originalidade, que permitiram que os modernistas tirassem a diferença que inferiorizava a literatura brasileira, já não aferem hoje a defasagem ou o avanço em relação ao padrão internacional do moderno, entre outras coisas porque este se generalizou desacreditando-se. Realmente temos uma modernidade artística à altura, e no caso uma poesia em parte internacionalizada e em parte bastante vinculada às referências nacionais, o que não impede que a

(2) Para uma compreensão histórico-crítica da dinâmica própria da *formação* da literatura brasileira, remeto o leitor a dois estudos fundamentais de Antonio Candido: *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975, 2 vols.; e "Literatura e cultura de 1900 a 1945" (in: *Literatura e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, pp. 129-160).

(3) "Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança colonial do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetiche negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais" (Candido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945", loc. cit., p. 121).

(4) Sigo aqui Vinicius Dantas, cujos ensaios sobre a invenção modernista do Brasil foram imprescindíveis para essa compreensão do período: "Oswald de Andrade e a poesia". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº 30, julho, 1991, pp. 191-203; e "Entre A negra e a mata virgem". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº 45, julho, 1996, pp. 100-116.

(5) Ver "O movimento modernista", conferência pronunciada por Mário de Andrade por ocasião dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, na qual ele faz um balanço crítico e severamente autocrítico dos alcanços e limitações da atuação cultural do movimento modernista no contexto da modernização brasileira (in: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL-MEC, 1972, pp. 231-255).

dificuldade atual de sua posição estética acuse de uma só vez a irreabilidade desse padrão internacional e também o esvaziamento da referência nacional. Em tempo observemos que, a despeito de arcaísmos, vícios culturais e anacronismos de toda ordem, o subdesenvolvimento sempre estimulou a imaginação atualizadora; a poesia brasileira estava fadada por assim dizer ao moderno e ao antitradicional, forçosamente posicionada contra o que parecia estorvo colonial. "Estamos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*", afirmava Mário Pedrosa no final dos anos 50⁶. Afinal, na sociedade brasileira sempre há espaço para o antitradicional e para as ilusões da modernidade, tanto que ambos se confundem com a construção nacional ou institucional do país e se fazem motor das transformações sociais e culturais, tornando-se hoje ideologia estimulada pela mídia, pelas elites dirigentes e os donos do poder que a cada cinco ou quatro anos, numa situação social cada vez mais calamitosa, formulam macabras estratégias econômicas para ajustar o país à ordem mundial.

Máxima contemporaneidade e inserção sociocultural eficiente demonstram a facilidade do trânsito que há no Brasil entre poesia e sociedade⁷. Um traço brasileiro que, se empresta qualidades próprias à nossa produção poética, também lhe impõe limites quase que intransponíveis, se considerarmos que a experiência contemporânea não se generaliza homogeneamente e só está ao alcance de alguns setores da sociedade. Mesmo assim, os padrões da mídia ganham hegemonia, difundindo com rapidez e primarismo a última onda do capitalismo num contexto agravado pela desagregação social, pela deterioração do sistema educacional, pelo investimento em analfabetismo relativo e reativação do preconceito racial e cultural nesse quadro de desigualdade social ascendente. Vivemos num país, é preciso lembrar, em que a mídia, em especial a televisão, tem uma força extraordinária, um poder inigualável de influência sobre a sociedade, cuja experiência letrada se rarefaz em seu trânsito freqüente para a esfera midiática, afetando inclusive o saber produzido na universidade, que aos poucos perde a legitimidade de sua especialização.

2

Ainda que sucinto, um quadro como esse nos coloca diante de aspectos incômodos da relação da poesia com a modernização desigual. Acompanhemos um pouco mais de perto os momentos decisivos desse percurso, destacando os sentimentos diferentes e contraditórios que mobilizaram a confiança da poesia brasileira na lógica da modernidade. Para isso, detenho-me na categoria do *novo*, já que interessam aqui os esforços periódicos de atualização poética que, embora motivados por solicitações diversas em cada momento histórico, deram expressão a tais anseios.

No modernismo dos anos 20, como vimos, a atualização artística inaugurou um conceito de modernidade que se traduziu em consciência

(6) Pedrosa, Mário. "Brasília, a Cidade Nova", apud Arantes, Otilia B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p. 88.

(7) Um capítulo desse estilo de consagração nos anos 50 só pode ter sido assim registrado graças à sagacidade de uma observadora estrangeira que o testemunhou *in loco*: "Poetas e poesia são tidos em alta estima no Brasil. Entre homens, 'poeta' às vezes se usa como cumprimento ou expressão de afeto, mesmo se a pessoa referida é um homem de negócios ou um político, de modo algum um poeta. Um dos mais famosos poetas brasileiros do século XX, Manuel Bandeira, foi agraciado com uma vaga permanente em frente de seu prédio de apartamentos no Rio de Janeiro com uma placa lustrosa de 'POETA' — apesar de nunca ter possuído carro e nem saber dirigir. Quando já era bem idoso, Bandeira lecionou uns poucos anos na Universidade do Brasil, chegando à idade de aposentadoria muito antes de ter lecionado o número de anos necessário para obtê-la. Contudo, a Câmara dos Deputados, em grande ovação, concedeu-lhe por unanimidade aposentadoria integral" ("Introduction". In: Bishop, Elizabeth e Brasil, Emanuel (orgs.). *An anthology of twentieth-century Brazilian poetry*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. xiii).

crítica das particularidades da sociedade brasileira — da distância entre a norma escrita da língua e a fala coloquial aos contrastes entre o mundo do atraso e o acesso à modernidade, dos valores culturais dominantes aos costumes, tradições e práticas populares. O *novo*, neste caso, é o que modifica a inautenticidade da tradição cultural anterior (os mitos do bem-dizer, o parnasianismo, o academicismo, o esteticismo francesista), implicando portanto um desejo de superação da ordem e dos valores vigentes. De sorte que a pesquisa estética, inventando formas artísticas novas, atendia às próprias demandas do processo em curso, ao mesmo passo que inventava imaginariamente um novo Brasil. O que diferenciava o modernismo brasileiro era, portanto, o sentimento de que a integração modernizadora seria capaz de formular e pela primeira vez realizar artisticamente a especificidade da experiência nacional. A "desgeografização" de Mário de Andrade, por exemplo, pressupõe a construção imaginária de uma totalidade brasileira nova. Como um *bricoleur*, Mário pesquisa, registra e incorpora à sua obra literária expressões, tradições e crenças populares, mitos, símbolos, retirados de diferentes regiões do país e misturados a todo tipo de pesquisa culta. Enquanto o lirismo sintético e piadístico de Oswald de Andrade, ao demolir os mitos passadistas, os valores patrióticos, os grandes símbolos da cultura nacional, o mal da eloquência "balofa e roçagante", como diz Paulo Prado no "Prefácio" a *Pau-Brasil* (1925), reconta com humor e irreverência a história do Brasil, de Pero Vaz de Caminha aos arranha-céus. E nos surpreende com uma poesia concisa do cotidiano, montagens de paisagens rurais e urbanas, cidadezinhas do interior, anedotas, tradições culturais, tipos populares, que compõem um movimentado painel da vida brasileira, repleto de contrastes⁸. Mas como nos anos 20/30 os fatores clássicos da modernização, a industrialização, a urbanização, a técnica, eram ainda incipientes, o *novo artístico* se antecipava a eles, ao mesmo tempo que os abordava com desconfiança, atenuando o progressismo e traduzindo-se em meio privilegiado para melhor compreender o passado, a vida popular, os descompassos e conflitos que formam a sociedade brasileira. Assim, ao ser recolhida pela forma nova, a diferença local se configura literariamente, expondo o lado tortuoso dessa modernização.

Com premissas da mesma ordem, quanto ao empenho de intervenção artística e cultural na construção do país, a atualização concretista dos anos 50 criou uma idéia de vanguarda diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação. Nesse momento, relembremos, o nacional-desenvolvimentismo (1956-60) alimentava a esperança de rápida saída do subdesenvolvimento por meio da industrialização, da ampliação do mercado interno, da substituição das importações, da economia planejada. O *novo* então preconizado pelo concretismo implicava uma adesão irrestrita a esses fatores, fantasiando um processo de superação do subdesenvolvimento com racionalidade poética e invenção criativa. Ao contrário dos modernis-

(8) Roberto Schwarz valorizou as implicações literárias dessa justaposição de elementos pré-burgueses e burgueses no contexto modernista dos anos 20, em seu ensaio "A carroça, o bonde e o poeta modernista" (in: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11 - 48).

tas, que pretendiam que os traços brasileiros aflorassem ao máximo à medida que o progresso urbano-industrial se instaurasse, neste outro momento, superar o subdesenvolvimento queria dizer literalmente superar os traços nacionais em prol de uma modernidade pensada em abstrato, independentemente dos processos sociais, econômicos, técnicos, urbanos que estavam de fato em andamento. A confiança cega no progresso forjou uma noção muito peculiar de engajamento político-social, cujas formas de intervenção seriam mais efetivas quanto mais esteticistas fossem. Eis como o artista plástico Waldemar Cordeiro, um dos próceres e o teórico mais importante do movimento concretista na pintura, formulava a questão: "... não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real"⁹. Para a poesia, palavras de ordem como essas condiziam com a proposta de uma "revolução total da linguagem" (a "primeira grande totalização da poesia brasileira", diziam na época os poetas), por meio da criação de um novo espaço poético, gráfico, visual, racional, inteiramente planejado, nisso equiparável ao progresso socioeconômico — vê-se assim o quanto essa vanguarda idealizava as inovações estético-formais que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia. Dada a natureza anômala da modernização brasileira, tais projeções imaginárias abstraíam seu "lugar social", para falar como Adorno, criando uma ideologia da forma capaz ela mesma de impulsionar o desenvolvimento do país, já sem qualquer ponta de desconfiança. Em resumo, por desconhecer seu horizonte histórico imediato o esteticismo dessa vanguarda tanto se apóia em procedimentos técnicos e formais que só lhe resta idealizar o controle racional dos materiais próprios do poema, como se este já fosse a desejada transformação da sociedade, a um passo da universalidade. Uma tal dessintonia com o sentido histórico e cultural da modernização desigual não poderia deixar de se refletir na própria intervenção concretista, que fora concebida para um mundo de "objetos-bens-de-consumo sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários", ou seja, um mundo em que até a mercadoria era idealizada¹⁰.

De qualquer modo, em ambos os casos, no modernismo e no concretismo, estávamos ainda diante de empenhos de atualização estética voltados para a transformação da vida brasileira, seja exaltando as especificidades locais, seja idealizando algum futuro promissor. A partir de 1964, com o golpe militar, as propostas de ajuste intelectual e artístico — melhor talvez dizer aqui as poéticas desenvolvimentistas — mudam de sinal, outra vez por razões internas. Com a entrada em cena da ditadura militar, as elites cultas progressivamente se desidentificam do conteúdo dessa modernização, tornando-se cada vez mais difícil idealizar o progresso e pensar a integração positiva da arte nas transformações da sociedade. Curiosamente, a poesia sai do centro da cena cultural, cedendo lugar a outras manifestações capazes de lidar com as contradições daquele momento de maneira mais interessante e com maior alcance comunicativo, tais como o cinema, o teatro e a música popular.

(9) Cf. "Teoria e prática do concretismo carioca". In: Amaral, Aracy (coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977, p. 135.

(10) Pignatari, Décio. "Forma, função e projeto geral". In: Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 110.

3

Sinalizando a mudança de estatuto cultural da poesia, o movimento seguinte, surgido nos anos 70, chamar-se-á "poesia marginal", a bem dizer um movimento de jovens poetas que pretendiam com rebeldia e irreverência reagir ao autoritarismo da ditadura militar criando alternativas às formas de produção e consumo da poesia. Do lado da renovação editorial, eles imprimiam e financiavam seus próprios livros, vendendo-os em porta de cinemas, bares e teatros, buscando sensibilizar o leitor mais jovem para uma experiência artística que não possuía equivalente industrial. Do lado estilístico, os poetas marginais restauravam, com impulso sincero de antagonismo cultural, as principais armas de choque da tradição modernista, tais como a piada, a poesia-minuto, o coloquialismo, a espontaneidade, o humor. Com isso, queriam ressuscitar o histórico espírito antiburguês do modernismo do início do século em contexto que lhe era oposto, assumindo a ressubjetivação da linguagem da poesia contra o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização das poéticas construtivas dominantes (as referências são João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta). A poesia passaria agora a ser um modo de assegurar a realização plena do sujeito, em termos vitais, emocionais e existenciais. O *novo* neste momento significava portanto a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais — como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo. O desespero inocente desse lirismo podia então dizer: "meu amor se esparrama na grama/ meu amor se esparrama na cama/ meu amor se espreguiça/ meu amor deita e rola no planeta"¹¹.

Se dentre os recentes foi este o movimento mais explícito na crítica à mitologia modernizadora, esta crítica ficou no entanto marcada por sua circunstância política imediata. Justamente porque tal mitologia se identificava com a ditadura, naquele momento emblemático do assim chamado "milagre brasileiro", em que se acentuaram a repressão política, a violência policial, a censura e a paralisação cultural, a poesia marginal desconfiou da vinculação entre poesia e progresso. Era a experiência subjetiva, valorizada em sua vitalidade e liberdade, que deveria negar os constrangimentos autoritários, afirmando que seu inconformismo lírico não fora afetado pela lógica do processo modernizador. Contra qualquer agrura o narcisismo poderia ser ativado, acreditando-se que na subjetividade se concentrava o enfrentamento das censuras da sociedade. Ainda assim observemos que os poetas marginais se deram conta de que a idéia do poema como instrumento do desenvolvimento nacional estava bloqueada, senão esgotada.

Após a modernização conservadora conduzida pelos governos militares, o antigo progressismo ficou abalado. Todavia, somos um país moderno, integrado na ordem mundial, que mostra os lados mais nefastos da modernização, durante a qual se acentuaram todos os desníveis sociais e culturais da sociedade brasileira, inclusive a pior distribuição de renda do

(11) Chacal. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 11.

planeta. E o que a tradição da modernidade e da vanguarda tem a dizer sobre isso? E aquelas propostas inconformistas, construtivas, irreverentes, conquistadas ao longo deste século, de que servem agora? Se as manifestações do novo examinadas aqui não avançaram o suficiente na crítica à modernização, não terão paradoxalmente outros aspectos a serem reapropriados, e que por assim dizer ainda não se cumpriram? O dado localista do modernismo não terá algo a oferecer nestes tempos de globalização em que a própria definição de local se modificou e se tornou mais complexa? No ambiente caótico do mundo desregulado, se alguém tiver a pretensão de realmente cumprir o desejo de ordem do ideário construtivo, sem as abstrações universalistas e o provincianismo concretistas, não travaria um bom combate? E a mitologia da liberação expressiva dos poetas marginais não estaria ainda viva para dar o seu depoimento sobre as tiranias da intimidade e a minimização do eu?

4

Hoje, quando o nexos modernidade artística/modernização se partiu, e o país não tem mais condições de se desenvolver mas precisa a qualquer custo entrar para a nova ordem da globalização, cabe perguntar como ficam o princípio da atualização, a invenção formal, que apesar dos seus limites faziam a crítica do atraso, dos arcaísmos da sociedade brasileira, do conservadorismo das elites e, bem ou mal, eram ainda capazes de formular as vãs promessas do novo. A corrida vanguardista para passar o facho adiante já parou, e dela resta o fetiche da Linguagem, quer dizer, dos seus próprios materiais. Por sua vez, o *novo*, integrado na ordem internacional, se torna uma categoria inócua: aqueles radicalismos de teor social (modernismo dos anos 20), formal (vanguardismo dos anos 50) e expressivo (marginalismo dos anos 70) se desmancharam no ar. Como não há mais nacionalismo nem utopias à vista, o princípio de atualização artística chega ao fim e com isto se esvai a potência do novo. Entre parênteses, observo que este esgotamento assinala a modificação de um traço do sistema literário dos países novos, tal como identificado por Antonio Candido, que o designou como "tradição empenhada", com isso querendo dizer que o artista brasileiro tem sido obrigado a desempenhar o papel de agente civilizador, função social que ele assumiu ao longo das várias estações do atraso¹².

É a partir da "década perdida", como se designa lá a regressão econômica e social dos anos 80, que presenciemos a desmistificação cabal do que foi o radicalismo poético nas suas diferentes versões — desmistificação que vem acompanhada de uma desconfiança, esta sim radical, na possibilidade de realização do sujeito, ou melhor, na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade. Progressivamente os jogos de linguagem, as brincadeiras sonoras e visuais,

(12) De outro ângulo, este esgotamento foi pressentido em 1955 por nosso crítico quando observou: "Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, — neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, — como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da *literatura literária* (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superaram aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro" (Candido, *Literatura e sociedade*, loc. cit., pp. 159-160).

a dessensibilização metafórica, a reciclagem de dicções modernas prestigiadas (Drummond, Bandeira, Cabral e até mesmo o concretismo) foram substituindo as ilusões modernas tanto da realização plena da expressão do sujeito quanto do empenho artístico de intervir na construção do país.

Da retraditionalização dos anos 80 ao pluralismo poético dos nossos dias, a poesia contemporânea se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos¹³. Enfim, o idioma da poesia está hoje pacificado, e nesta atitude de aceitação consumista de todo o legado da tradição (moderna e antiga) o dado novo é que a criação poética vai se tornando cada vez mais uma tradição zelosa de si e de seus próprios valores. Por paradoxal que pareça, agora a meta é revalorizar a competência lírica, o cuidado artesanal, uma pretensa elevação da dicção, baseada na reapropriação de estilos anteriores datados, retomando-se a idéia mais edificante de poesia como forma e conteúdo — como se a literatice tivesse agora outro fôlego, podendo até revitalizar tradições que pareciam superadas, como o beletrismo e o preciosismo verbal. Na falta de qualquer antagonismo, o que conta é uma certa adequação psicológica de cada linguagem previamente existente ao temperamento, cada autor exercendo sua preferência dentro das opções prontas da tradição. Tudo converge para um lirismo e um expressionismo debilitados, os quais acenam com um direito ilusório à liberdade de poetar, mas destituído de maior compromisso com o sujeito que os pratica, o que, no meu modo de ver, realiza a libertação formal dos modernos como farsa, em estado permanente de *creative writing*. Nesse pluralismo estético, o arsenal vanguardista de procedimentos fragmentários, paratáticos, assindéticos, passa a servir à meditação existencial, à reflexão sobre a linguagem, à depuração formal, à elevação da língua (para ocultar a miséria do seu ensino e a falência da educação pública), com muito respeito pelos gêneros canônicos¹⁴.

Convenhamos que, nesse quadro de desintegração de tradições e de falência do estilo individual, à poesia brasileira têm restado pouca negatividade e baixa invenção. Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituído pela perícia verbal, habilidade técnica e "revisitação" de estilos consagrados — a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética¹⁵.

(Alguém dirá que é preciso relativizar esta minha observação, a bem dizer esta valoração crítico-literária, já que hoje as categorias modernas da obra individual ou da negatividade crítica já não valem tanto assim, ultrapassadas pelos novos padrões pós-modernos da textualidade em si, dos efeitos discursivos criados por técnicas de citação, interpolação e proliferação de alusões literárias, ou pela sobreposição de padrões identitários e expressões das minorias culturais à realização artística, conforme os novos critérios político-acadêmicos dos chamados *cultural studies*. Mas eu,

(13) Não custa lembrar que o pluralismo dessa produção parece ter sido instigado pelo princípio pós-utópico que Haroldo de Campos celebrou em texto de 1984, quando assumiu conjunturalmente que a tarefa da poesia passava agora a ser a "pluralização das poéticas possíveis", isto é, a admissão realista do existente (poesia da "agoridade") fundada num dialogismo puramente textual que descarta qualquer oposição ou negatividade característica das modernas. Quero dizer que o poeta ex-vanguardista precisa ser reconhecido como patrono dessa tendência hoje assoladora (cf. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". In: *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 268-269).

(14) É curioso que um mestre da agitação conservadora tenha recentemente proposto uma "restauração da língua que nos foi legada pelo colonizador à sua dignidade original, isto é, lusitana com muita honra!", para se contrapor ao rebaixamento (?) modernista, ao qual se atribuem, entre outras mazelas, o relaxamento idiomático e a pobreza atual de nossa linguagem. Isso porque "[n]ão somos uma variante afrocafuza da lusofonia, nosso dilema não é 'tupi or not tupi', é, ainda e sempre, ser ou não ser o que de fato somos: uma grande e sempre por si mesma renovada civilização lusófona" (Tolentino, Bruno. "Banquete de ossos". *Bravo!* São Paulo, ano 1, nº 8, maio, 1998, p. 18). Esse tradicionalismo racista e discriminador tem encontrado boa acolhida na mídia, que parece agora se identificar com os piores vezos de certo nacionalismo e elitismo que ela própria diz estarem superados.

(15) Após a "desqualificação" marginal, uma antologista assim descreve, agora com desconcerto, essa volta à literatura: "É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da expertise, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico, marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, *antiestablishment* por convicção" (Buarque de Holanda, Heloísa. "Introdução". In: *Esses poetas — Uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, pp. 10-11).

como crítica literária, desconfiada das idéias de moderno, novo e jovem, interessada ainda nas coisas boas de fato, como posso considerar superadas carências *que sinto* dentro de uma situação cultural que se recusa a satisfazê-las?)

E agora, neste último ano do século, na situação de pós-catástrofe em que vivemos às vésperas dos 500 anos do Brasil, ficamos a perguntar o que poderá ser o *novo*, ou o que está ocupando o seu lugar. Sem pretender dar conta das possibilidades existentes, nem desmerecer o empenho dos poetas atuais em sua incansável "procura da poesia", desconfio que o novo, pelo menos no campo específico da produção poética, está circunscrito a formas e estratégias de atuação literária cujas linhas gerais podem ser assim delineadas: a) é a liberdade de circular por todos os movimentos e propostas anteriores, sem restrições e sem dramas, em jogos de linguagem que atropelam as historicidades. Multiplicaram-se os tradicionalismos, todos modernos, em cujas opções estéticas atenuadas identificamos a aparência de exigência formal e riqueza de tendências — fenômeno que se impôs com a retraditionalização frívola da poesia nos anos 80, contra o rebaixamento do poético e o desleixo formal da poesia marginal; b) é a identificação com os rótulos modernos, sem as inquietações e os sentidos críticos de origem, rótulos estes quase sempre traduzidos em falsas continuidades ou superações pós-modernas; c) é a integração tranqüila no horizonte do mercado, rendição que em muitos casos passa por consciência crítica. E o mais curioso é o culto da liberdade abstrata de se integrar, seja pela identificação com autor ou tendência prestigiosos, nacionais ou estrangeiros, seja buscando um lugarzinho ao sol no movimento editorial internacional, seja ainda por meio de gangues ou *lobbies* que infestam a universidade e a mídia por igual. Inscrever-se na tradição passou a ser uma forma de inserir-se no mercado editorial, de ganhar reconhecimento e lugar nesse negócio da poesia que, ao fim e ao cabo, não passa de um oficialismo desprovido de Estado e burguesia — e não é no mínimo estranho que o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo etc. se tenham tornado *griffes*? (que digo eu, a poesia entrou na corrida do *prêt-à-porter*?) E nos contentemos com esta circunstância cômoda, em que o (supostamente) novo hoje não pode ser senão a reprodução ingênua, sofisticada ou cínica do sempre-igual do mercado?

Recebido para publicação em 8 de setembro de 1999.

Iumna Maria Simon é professora de literatura na USP e Unicamp. Publicou nesta revista "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro" (nº 26).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 55, novembro 1999
pp. 27-36
