

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A POESIA SEM ESTRELA DE ZUCA SARDAN:  
UMA LEITURA DE *ÁS DE COLETE***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Deise Daiana Gugeler Bazanella**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2011**

**A POESIA SEM ESTRELA DE ZUCA SARDAN: UMA  
LEITURA DE *ÁS DE COLETE***

**por**

**Deise Daiana Gugeler Bazanella**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos  
Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr. Teresa Cabañas**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2011**

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

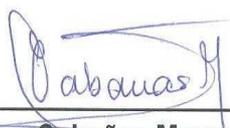
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

A poesia sem estrela de Zuca Sardan:  
uma leitura de *Ás de colete*

elaborada por  
Deise Daiana Gugeler Bazanella

como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



---

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr. (UFSM)  
(Presidente/Orientadora)



---

Maria Eulália Ramicelli, Dr. (UFSM)



---

Fernando Villarraga Eslava, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 02 de março de 2011.

Com carinho e gratidão, dedico este trabalho a minha mãe,  
Erica, e a minha irmã, Dalva.

## Rape of the holy mother

*Charles Bukowski*

to expose your ass on paper  
terrifies some  
and  
it should:  
the more you put down  
the more you leave yourself  
open  
to those who label themselves  
"critics".  
they are offended by the out-  
right antics of the  
maddened.  
they prefer their poesy to be  
secretive  
soft and  
nearly  
indecipherable.  
their game has remained un-  
molested for  
centuries.  
it has been the temple of  
the snobs and the  
fakers.  
to disrupt this sanctuary  
is to them like  
the Rape of the Holy Mother.

besides that, it would also  
cost them  
their wives  
their automobiles  
their girlfriends  
their University  
jobs.

the Academics have much to  
fear  
and they will not die  
without  
a dirty fight

but we  
have long been ready

we have come from the alleys  
and the bars and the  
jails

we don't care how they  
write the poem

but we insist that there are  
other voices  
other ways of creating  
other ways of living the  
life  
and we intend to be  
heard and heard and  
heard

in this battle against the  
Centuries of the Inbred  
Dead

let it be known that  
we have arrived and  
intend to  
stay.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **A POESIA SEM ESTRELA DE ZUCA SARDAN: UMA LEITURA DE *ÁS DE COLETE***

Autora: Deise Daiana Gugeler Bazanella  
Orientadora: Teresa Cabañas  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 2 de março de 2011

Nos anos 70, a poesia marginal brasileira ampliou os níveis de comunicabilidade do texto poético no intuito de atrair mais leitores. Para isso, questionou os procedimentos tradicionais da poesia lírica moderna, explicitando uma série de mudanças na sensibilidade dos sujeitos contemporâneos e criando dificuldades para as formas consagradas de abordagem crítica. Nesse período de ruptura de paradigmas situa-se o poeta Zuca Sardan, cujo livro, *Ás de Colete* (originalmente publicado em 1979 e reeditado pela Editora da Unicamp em 1994), é o objeto de reflexão deste trabalho. No intuito de discutir algumas de suas características, proponho uma leitura a partir do conceito de *antipoesia*, que ajuda a compreender o poema sardaniano como discurso híbrido com base em alguns de seus aspectos mais proeminentes: imagem, humor e forma comunicável (efeito do uso estratégico de recursos comumente associados à prosa), os quais se coadunam de modo a produzir um revelador e inusitado efeito de estranhamento sobre a percepção sensível do leitor.

Palavras-chave: antipoesia, imagem, humor, comunicabilidade, estranhamento, Zuca Sardan

# ABSTRACT

Master's Thesis  
Post-Graduation Program in Languages and Literature  
Federal University at Santa Maria

## ZUCA SARDAN'S STARLESS POETRY: A READING OF *ÁS DE COLETE*

Author: Deise Daiana Gugeler Bazanella  
Advisor: Teresa Cabañas  
Place and Date of Defense: Santa Maria, March 2<sup>nd</sup>, 2011

In the 1970's, Brazilian marginal poetry broadened the communicative levels of the poetic text in order to attract more readers. To achieve that, it questioned the traditional procedures of modern lyric poetry, thus making explicit a series of changes in contemporary sensitivity and creating difficulties to established critical approaches. In this period of paradigms rupture we find the poet Zuca Sardan, whose book, *Ás de Colete* (originally published in 1979 and re-edited by Editora da Unicamp in 1994), is the object of reflection in this work. Aiming at discussing some of its characteristics, I propose a reading based on the concept of *antipoetry*, which helps to understand the sardanian poem as a hybrid discourse based on some of its most prominent aspects: image, humor and communicative form (effect of the strategic use of resources commonly associated to prose), conjugated in order to produce a revealing and unusual estrangement effect on the reader's perception.

Keywords: antipoetry, image, humor, communicability, estrangement, Zuca Sardan

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
<b>CAPÍTULO 1 - DE SUJEITOS, DISSONÂNCIAS E ESTRANHAMENTOS: INTRODUÇÃO ÀS ABORDAGENS CRÍTICAS DA POESIA LÍRICA MODERNA.....</b>	<b>7</b>
1.1 Poesia moderna e Esteticismo.....	7
1.2 Por uma experiência de linguagem “desautomatizante”: o Formalismo Russo e a concepção essencialista do discurso poético.....	12
1.3 Contracorrentes do pensamento poético moderno: autores, poéticas e vertentes críticas do desacordo.....	18
1.4 Do real proscrito ao real (progressivamente) reabilitado.....	22
<b>CAPÍTULO 2 - AS TENDÊNCIAS ANTIPOÉTICAS.....</b>	<b>27</b>
2.1 Considerações a respeito de <i>poesia pública</i> .....	27
2.2 Poesia pública e revolução.....	31
2.3 Nuances do termo <i>antipoesia</i> : diálogos críticos.....	34
2.4 Antipoesia latino-americana: a especificidade da obra de Nicanor Parra.....	39
2.5 Para sublevações antipoéticas, recursos metapoéticos.....	42
2.6 De autores e leitores: os novos termos da relação.....	48
2.7 Silêncio e comunicabilidade nas tendências antipoéticas.....	52
2.8 Por uma aproximação entre as tendências antipoéticas e a poesia marginal brasileira.....	55
<b>CAPÍTULO 3 - VOTOS AO ESTRANHAMENTO ANTIPOÉTICO.....</b>	<b>59</b>
3.1 Estranhamento e visualidade em <i>Ás de Colete</i> .....	60
3.1.1 Um soberano entre nós.....	65

<b>3.2 Para pensar o humor como recurso de estranhamento antipoético em <i>Ás de Colete</i>.....</b>	<b>69</b>
3.2.1 Breve introdução histórico-cultural.....	70
3.2.2 E por falar em humor e representação literária.....	74
3.2.3 Figurações do humor em <i>Ás de Colete</i> .....	77
<b>CAPÍTULO 4 - AO FIM E AO CABO: <i>ÁS DE COLETE</i> OU A VERVE LÚDICO-COMUNICATIVA.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>93</b>

## Introdução

Nunca pergunte ao pajé se suas mandracas são inúteis, porque o pajé não discute... Ele na certa te responderá que não valem nada... E vai te vender umas pezzas de arte plumária. Mas se deixares que ele te envolva nas mandracas, então terá acesso ao mundo do mito, que é este mesmíssimo mundo do aqui-agora multiplicado por três... Mas que, naturalmente, só existe pra quem acredita.

Zuca Sardan

O poeta brasileiro Glauco Mattoso, no livro intitulado *O que é poesia marginal* (1981), faz a seguinte pergunta: “poesia tem que ter estrela?”. Se reconhecermos na palavra “estrela” uma metáfora, veremos que essa indagação, aparentemente ingênua, remete a uma série de pressupostos ainda em voga quando se tenta definir o que compõe o “poético” na modernidade. Parafraseando, ficaria assim: a poesia deve apresentar certa distinção que permita valorá-la como “elevada” (ou seja, avessa ao “rebaixamento” de temas e formas), hermética ou transcendente?

As respostas a essa pergunta variam muito, abrangendo desde a assertiva validada pelo cânone tradicional até a negação mais peremptória, passando pelos ricos entremeios (por vezes pouco iluminados). Entretanto, todas veiculam posicionamentos específicos a respeito do fazer poético, tal como a noção de poesia enquanto arte universal, representativa do “belo” ou do “sublime”, por um lado, ou como manifestação ideológica situada em um entorno histórico-cultural, por outro (o que sugere a existência de estruturas formais e procedimentos lingüísticos diversificados, em absoluto imunes à transformação e, quiçá, ao desaparecimento).

Sob essa perspectiva, a interrogação de Mattoso vai adquirindo ressonância crítica, uma vez que a profusão de “estrelas poéticas”, característica basilar da vertente lírica moderna, continua exercendo influência notável sobre os padrões que norteiam a recepção literária. Com base no manejo especialíssimo de linguagem que origina a dissonância e a obscuridade

comunicativa, essa poética – expressão de um tipo de estranhamento bastante peculiar, de caráter *esteticista* – é geralmente considerada, tanto por leigos quanto por muitos estudiosos da literatura, *sinônimo de tudo o que se entende por poesia moderna* (BERARDINELLI, 2007).

Com o objetivo de problematizar essa hipótese interpretativa de viés totalizante – que pode soar tão convincente e funcional, não obstante ignorar muita coisa (Idem, *Ibid.*) –, desenvolvo, no primeiro capítulo deste trabalho, uma discussão que nos instigue a repensar, na companhia de teóricos e críticos mais experimentados no assunto, atributos modernos como a dissonância, o hermetismo e o auto-centramento como *diferenciais* e não *essenciais* da poesia moderna – efeitos de construções lingüísticas que falam da historicidade da poesia enquanto gênero literário, já que ela nem sempre foi estranha, infensa à comunicação ou encerrada sobre seu próprio código. Nesse sentido, o intuito desse enfoque é, na medida do possível, iluminar o caráter *convencional* de parte da produção poética moderna que, num determinado momento de sua trajetória, passou a se definir a partir de uma repulsa ontológica ao real e às formas discursivas que proliferam na interlocução cotidiana.

Acredito que o delineamento desta abordagem remeta às latências contidas no nosso próprio tempo contemporâneo, momento em que concepções poéticas “divergentes” passam a reivindicar, cada uma a seu modo, outras possibilidades de representar a multifacetada experiência moderna. Dentre as maneiras plausíveis de encaminhar uma proposta de investigação sobre esse assunto, atraíram-me as reflexões acerca de uma tendência da poesia pós-1945 ao rebaixamento ostensivo de temas, dicções e formas (quando comparada à lírica), denominada *antipoesia* (HAMBURGER, 1991).

No segundo capítulo, discuto o fortalecimento de um viés antipoético em parte significativa da poesia contemporânea, bem como o que isso implica em termos de efeitos inéditos de estranhamento de percepção sensível. Inicialmente, manuseio algumas perspectivas teóricas acerca do fenômeno antipoético no intuito de estimular o diálogo que, assim espero, possibilite o

entendimento um pouco mais preciso dessa questão<sup>1</sup>. Para fazê-lo a contento, também discorro sobre a influência paradigmática da obra *Poemas y Antipoemas* (1954), do chileno Nicanor Parra, a qual rompeu com a tradição poética consagrada de seu país e com a lírica moderna, em um sentido mais abrangente.

A seguir, recupero as observações prescientes de João Cabral de Melo Neto (1954) em torno da expansão de formas poéticas *comunicáveis*, estratégia decorrente da necessidade de captar o problemático e algo arisco leitor contemporâneo. Aproveito a lucidez argumentativa da reflexão do poeta também com pendor metodológico, pois que se trata de uma maneira possível de entrelaçar o contexto brasileiro específico da *geração de 45* (alvo da contenda cabralina) a um entorno cultural mais amplo, em que à época passavam a vicejar diversas tendências antipoéticas. Em um cenário ocidental conflagrado pela instabilidade de valores e pela progressiva aceleração do tempo, pressões simbólicas de um *admirável mundo novo* que já ressignificavam a experiência sensível do leitor, Melo Neto pondera sobre as limitações do *métier* tradicionalmente associado ao vate moderno (MELO NETO, 1998, p. 99):

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela.

No Brasil, acredito que é com o advento da chamada *poesia marginal*, nos anos 70, que a preocupação sistemática com as condições de sobrevivência da poesia no mundo atual – cerne das sublevações antipoéticas

---

<sup>1</sup> Amplamente difundido na América Hispânica, o conceito de *antipoesia* ainda é pouco empregado pelos estudiosos de literatura no Brasil. Por esse motivo, redigi o segundo capítulo deste trabalho com o intuito de discutir sua pertinência teórica, bem como seu alcance enquanto instrumento crítico bastante funcional que pode nos ajudar a compreender desdobramentos importantes da poesia contemporânea.

e da admoestação cabralina – se fortalece<sup>2</sup> como expectativa norteadora do trabalho de vários autores. A esse respeito, vejamos como algumas características gerais dessa corrente, esmiuçadas por Cabanãs (2009), parecem aninhar-se em antecedentes antipoéticos, dado que sua verve dessacralizadora reaviva, em nosso meio, o pendor para o rebaixamento lírico (muito embora, como Melo Neto, a autora também não faça uso do termo específico *antipoesia*) (CABANÃS, 2009, p. 185):

(...) a aceitação da insignificância do poeta e da precibilidade da poesia, a conclamação das formas “desbotadas”, o desejo de adequar o fazer poético a um tipo de existência anônima e anódina, essa expressão não condóida da “perda” e, finalmente, a falta de um projeto totalizante são conteúdos que me parecem visar à construção de um universo estético fundamentado numa tática desarticuladora e desautorizadora do princípio de representatividade com o qual operou e se impôs a estética moderna.

Estamos diante, portanto, de uma empreitada profana de atualização do código poético moderno em virtude das transformações radicais do tempo histórico em que ele se insere, o que suscitou a pesquisa de meios compositivos que satisfizessem o anseio de estabelecer uma comunicabilidade mais ampla com um público doravante saudado como *heterogêneo*. Em virtude dessa postura, a poesia marginal concentra-se na desestabilização dos procedimentos tradicionais com que a lírica esteticista exerceu sua soberana influência, explicitando uma série de alterações profundas na sensibilidade dos

---

<sup>2</sup> Se analisarmos detidamente a poesia brasileira do século XX, é possível que encontremos antecedentes importantes no que se refere a uma proposta de comunicabilidade poética. A esse respeito, vale lembrar de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, autores que, cada um a seu tempo e modo, exploraram veios comunicativos associados à oralidade cotidiana e a temas, valores e costumes da vida do povo brasileiro. Acredito que o projeto de atualização implementado pela poesia marginal também tenha um precedente vigoroso na poesia concreta dos anos 50, momento em que podemos reconhecer um anseio, por parte dos autores, de estimular a comunicação com um público receptor maior através da junção de texto e imagem visual. Em virtude do escasso tempo de que dispunha para a realização deste trabalho de dissertação, infelizmente não foi possível explorar essas prováveis vertentes do rebaixamento lírico na poesia brasileira, motivo pelo qual me concentrei no período que antecede a emergência da poesia marginal (o que também permitiu-me circunscrever o recorte analítico em relação ao marco temporal de surgimento das tendências antipoéticas). Não obstante, fica registrada uma sugestão para possíveis pesquisas que venham sanar essa incômoda lacuna.

sujeitos contemporâneos e criando um embaraço epistemológico para as formas consagradas e/ou tradicionais de abordagem crítica.

Nesse contexto de ruptura de paradigmas e diálogo com os antecedentes da tradição literária e cultural situa-se o poeta brasileiro Carlos Saldanha, mais conhecido como Zuca Sardan, cujo livro, *Ás de Colete* (originalmente publicado em 1979 e reeditado pela Editora da Unicamp em 1994), é o objeto de reflexão deste trabalho. No intuito de melhor compreender os pormenores dessa obra que problematizam a construção do texto poético pela via do *estranhamento de percepção* e do *rebaixamento antipoético*, proponho, no terceiro capítulo, uma leitura que relaciona alguns de seus aspectos mais proeminentes, como o humor, a imagem e a forma comunicável (efeito da utilização voluntária e astuta tanto de recursos da oralidade quanto da prosa narrativa).

No capítulo de conclusão, reflito sobre a disposição discursiva de *Ás de Colete* a partir de sua sofisticada lógica lúdico-comunicativa. Trata-se de uma *ars* poética estruturada com base em um tom narrativo que se impõe no texto – há um *contar*, um compartilhamento de vivências e opiniões com um interlocutor que se presentifica em vários poemas. Tal interlocução é marcadamente cotidiana e caracteriza-se por formas típicas da linguagem oral, submetidas a um ordenamento sintático predominantemente direto. Contudo, a essa linguagem corriqueira, que degrada o “esperanto lírico” (BERARDINELLI, 2007) ao refestelar-se na vertente popular, imiscuem-se assuntos e personagens de procedência erudita. Essa singular idiosincrasia dota o livro de uma dimensão simultaneamente política e simbólica, transformando-o em verdadeiro artefato interdiscursivo que parece regozijar-se em dissolver postulados hierárquicos e em combinar elementos provenientes de fontes e estratos culturais (supostamente) dissímeis.

A participação da palavra poética na vida cotidiana atualiza uma série de questões a respeito da função do poeta e da poesia nas sociedades de consumo e meios de comunicação de massa. Nesse sentido, um dos aspectos mais intrigantes e vigorosos das tendências antipoéticas é, a meu ver, sua perspectiva problematizadora, que indaga, radicalmente e sobre bases insuspeitas, a pertinência dos conceitos comumente naturalizados de literatura, gêneros, autoria, cânone e estilo. Esse processo é particularmente rico em

Sardan. Como resultado, o leitor, de receptor passivo, é convocado a assumir o papel de construtor ativo dos significados do poema que, por ser discurso híbrido, contém diferentes itinerários sobrepostos ou justapostos de sentido, muitos deles oriundos da associação entre linguagem e elementos visuais. Combinando excentricidades literárias e não-literárias, o que surge em toda sua amplitude significativa nessa obra é o poder do não-dito, vazio inscrito no texto como virtualidade a ser preenchida pelo engajamento de um interlocutor disposto a arriscar suas certezas e a pôr em suspeição o conforto de seus pré-julgamentos.

## 1) De sujeitos, dissonâncias e estranhamentos: introdução às abordagens críticas da poesia lírica moderna

### 1.1) Poesia moderna e Esteticismo

Em se tratando da história da arte moderna, *Esteticismo* é a denominação geral que reúne uma série de movimentos artísticos que proclamaram, na Europa da segunda metade do século XIX, a autonomia da obra de arte em relação às coordenadas da realidade histórico-social. De natureza essencialmente não-pragmática, a obra instauraria um valor de *fruição* estética em detrimento de um valor de *uso*, do que decorre o famoso epíteto “finalidade sem fim”. No âmbito da literatura, Esteticismo remete à vertente lírica da poesia moderna, representada pelo Simbolismo francês de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, autores que teriam demarcado (conforme a hipótese crítica mais bem aceita) tanto a amplitude quanto os limites da poesia ocidental do seu tempo.

Com frequência, encontramos panoramas descritivos que buscam reunir as características fundamentais dessa poética. Dentre eles, é comum a idéia de que o conflito da poesia moderna com a sociedade, que eclode a partir do Romantismo, expressa-se fundamentalmente através de um desacordo do tipo esteticista, doravante considerado uma espécie de *condição geral* que subjaz o surgimento de diferentes maneiras de lidar artisticamente com a realidade empírica. O que todas compartilhariam é o engajamento *ruptural*, que leva a poesia a criar o seu próprio mundo<sup>3</sup> – um mundo de palavras, ordenado com base em mecanismos lingüísticos que dão coerência interna e propósito imanentista ao seu discurso.

---

<sup>3</sup> A esse respeito, contudo, é importante nos precavermos contra a tentação das generalizações: o projeto artístico de Baudelaire não é o mesmo que o de Rimbaud, que por sua vez difere do de Mallarmé. Divididos em duas linhagens básicas (CARRASCO, 1986) – uma lírica de formas livres e discurso “alógico”, por um lado, e outra de formas rigorosas e discurso intelectualizado, por outro –, a poética desses três autores é chamada *moderna* devido a sua verve de caráter abertamente exploratório, em que a fratura estrutural sujeito/mundo leva muitos poetas a se refugiarem em universos sensíveis que se tornam progressivamente mais e mais apartados da vivência cotidiana.

Entretanto, os elementos constituintes desses universos sensíveis variam de forma notável entre os escritores, de modo que talvez seja contraproducente tentar apreender o fenômeno a partir do reconhecimento de uma suposta *estrutura* específica, encadeada por um *continuum* estilístico discernível (BERARDINELLI, 2007). Contudo, apesar de a alcunha *poesia moderna* acalentar profundas distinções de caráter formal e temático, sua leitura crítica mais bem-sucedida baseia-se numa hipótese interpretativa de viés totalizante (Idem, 2007): trata-se do trabalho de Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, livro em que o autor privilegia e discute certos atributos que, na sua opinião, definem a especificidade da poesia moderna – doravante identificada como *lírica* –, cuja máxima realização artística teria sido alcançada pela linguagem obscura e autotélica de Mallarmé.

De acordo com essa abordagem, as obras dos poetas modernos coincidiriam quanto ao repúdio à objetividade comunicativa e às formas de representação realista em arte. Isso porque o poema é concebido, a partir de preocupações de ordem metapoética, como expressão formal que se abstém de veicular conteúdos reconhecíveis pelo leitor comum. O hermetismo visceral da linguagem lírica decorre do seu distanciamento ideológico (isto é, *por princípio*) das formas mais comuns de representação da experiência cotidiana, bem como de sua recusa em servir-se das estruturas discursivas associadas à prosa narrativa. A ojeriza à mistura de gêneros que tanto marcou o surgimento do romance também resulta desse esforço depurativo: diferentemente do romance, a poesia não quer narrar, analisar ou representar nada além da sua própria materialidade lingüística (BERARDINELLI, 2007). Sua especificidade enquanto gênero discursivo residiria, portanto, no manejo das potencialidades *sugestivas* da linguagem.

Em virtude desse desejo de evocar o desconhecido e o inefável, a tessitura poética constrói-se, de acordo com Friedrich (1991), a partir de uma tensão indissolúvel entre o significante (explorado sobretudo no seu estrato sonoro) e o significado. Em seu livro, o autor apresenta a leitura de vários poemas desse tipo, notavelmente arredios à interpretação de cunho temático e a processos de referenciação que porventura apontem para um *além* do texto. Para lograr compreendê-los, ensina o crítico, é necessário ter em mente que se

trata de discursos herméticos e estranhos, em que o sentido é propositalmente ambíguo e se impõe *como* tensão.

As miríades desse mecanismo compositivo permitem reconhecer o que Friedrich denomina *caráter dissonante da poesia moderna*. Dissonância, nesse contexto, é a propriedade que certos textos teriam de, simultaneamente, perturbar e atrair o leitor (FRIEDRICH, 1991). A eles são atribuídos qualificativos como feitiço, magia de linguagem e alquimia verbal, aspectos oriundos do caráter exploratório de uma poesia que busca causar um *estranhamento* no receptor, decorrente da ruptura com o real e com as formas tradicionais de sua representação. Esse efeito sugere a constituição discursiva de um mundo poético paradoxal, em que é a irrealidade que se torna sensível, dada a ausência de processos de referenciação externos ao texto – algo que se torna cada vez mais contundente de Rimbaud a Mallarmé, mas que estaria apenas esboçado em Baudelaire, dado o caráter ainda “imperfeito”, embora precursor, de sua obra (BERARDINELLI, 2007).

A dissonância lírica é uma manifestação muito peculiar do descrédito pelas formas tradicionais de representação literária, nas quais o poeta já não encontrava o *timing* ajustado à expressão das novas coordenadas históricas que alteravam radicalmente os conteúdos da sensibilidade europeia no século XIX. Seu efeito mais recorrente, o estranhamento, permitiu a boa parte da poesia moderna desenvolver sua indômita empreitada crítica, uma vez que desautoriza a soberania do senso comum e instaura a percepção de um entorno social desconcertante e em vertiginosa mutação. A partir disso, a lírica esteticista pôde reivindicar a necessidade da criação de espaços sensíveis “desautomatizantes”, contrários a uma ordem social marcada fundamentalmente por um senso utilitário que, esperava-se, deveria acompanhar todo produto do trabalho humano.

Por outro lado, a construção lingüística dissonante, que é portanto uma forma de *representação* específica, nos fala também sobre a existência *empírica* de um sujeito<sup>4</sup>, figura-fetice da literatura moderna, concebido *na* e

---

<sup>4</sup> Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1999), Stuart Hall descreve a construção discursiva de uma idéia de sujeito, desenvolvida durante a Modernidade Clássica, como indivíduo portador de uma identidade integral, estável e sobretudo coerente. O sujeito moderno se ufana de sua capacidade racional, que lhe permite conhecer tudo, inclusive seu próprio mundo humano (incluindo aí a interioridade), a partir do saber produzido pela ciência em

*pela* sua relação complicada com a palavra. Em decorrência disso, o estranhamento dá a medida do liame conflituoso entre os conteúdos do texto literário e tudo o mais que está fora dele (sua contrapartida “real”). De fato, a predominância de construções de linguagem hermética na poesia lírica responde ao imperativo extra-literário de representar de modo indireto as formas de alienação introduzidas pelo advento da moderna sociedade industrial, as quais ocasionaram a despersonalização do próprio falante lírico, que doravante passa a identificar a si mesmo como *inteligência que poetiza*<sup>5</sup>.

No texto *Lírica e sociedade* (1983), Theodor Adorno também caracteriza o primado da imanência na lírica moderna como elaboração discursiva que reage a uma conjuntura histórica marcada por uma nova espécie de fratura sujeito-mundo. Segundo o autor, trata-se de um cenário europeu em que a burguesia, classe outrora revolucionária e promotora dos ideais de democratização social (vide o lema da Revolução Francesa), uma vez instalada no poder, transforma-se em algoz que amesquinha toda e qualquer iniciativa de ordem crítica que se oponha à consolidação dos seus valores – sejam eles morais, políticos ou estéticos. Os influxos dessa coordenada histórica não podem ser superados esteticamente pelo poeta, uma vez que impõem restrições ao pleno exercício da sensibilidade individual – e, portanto, também ao aprimoramento da sensibilidade coletiva, pois para Adorno, toda lírica individual se comunica com o que há de mais denso e problemático na experiência do seu próprio tempo (ADORNO, 1983, p. 198):

---

diversas áreas (o Positivismo é um bom exemplo desse tipo de transferência). Com base nessa fé empedernida, ele desenvolve e aprimora o domínio de si e da natureza, num ambiente estruturado pela racionalidade construtiva da precisão, da técnica e dos padrões. Entretanto, no que diz respeito à arte, a percepção sensível da identidade como algo essencialmente fragmentário, aberto e circunstancial é o próprio veio de toda a produção estética moderna, representação do conflito decorrente da ruptura sujeito-mundo, em ambas as dimensões subjetiva e social.

<sup>5</sup> A despeito da radical sublevação contra a sociedade burguesa, que levou à despersonalização do sujeito poético e ao conseqüente rompimento com a instância da recepção, o Esteticismo conserva em seu bojo a crença na centralidade do sujeito. O sujeito do discurso, demiurgo portador de uma sensibilidade privilegiada, ainda é capaz de dotar de importância e propósito o mundo humano presente na representação poética. Nesse sentido, essa inteligência que poetiza restaura a confiança na imprescindibilidade do artista e de sua palavra.

(...) a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual, pois nela se revolvem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem: forças, portanto, de uma constituição de conjunto, não meramente da individualidade hirta, que se opõe cegamente à sociedade.

Compreendidas desse modo, construções discursivas como a dissonância e o estranhamento não podem ser reduzidas a contorcionismos sintáticos auto-promocionais e opacidades semânticas exibicionistas. Também não se trata, por outro lado, de resgatar o princípio do *belo*, isto é, o prazer da contemplação descontextualizada e não-pragmática, que basta a si mesma. Na verdade, essas categorias exploram (na sociedade em que surgem e a que irremediavelmente se referem) os condicionantes ideológicos que já domesticavam o sujeito moderno, impondo-lhe padrões cada vez mais exíguos de percepção tanto sensorial quanto crítica. Logo, o que a poesia lírica perde em comunicabilidade e ganha em capacidade evocativa diz respeito às próprias condições de sua existência nesse contexto; daí que a dissonância lingüística e o estranhamento não sejam recursos compositivos neutros, nem sua capacidade de sugestão, totalmente desinteressada ou desprovida do rigor da denúncia indireta.

A despeito do caráter insurgente da poesia lírica, seu ensimesmamento não-conciliatório acabou por desencadear uma ruptura irrevogável com o leitor comum. No seu conjunto, a totalidade dessa poesia moderna de influxo esteticista é, conforme Friedrich (1991), uma produção altamente sofisticada que situa seu receptor numa espécie de sociedade secreta, de cujo pertencimento só podem gozar pouquíssimos eleitos – fundamentalmente, outros poetas e leitores simpatizantes iniciados. Portanto, ao se apartar do seu entorno para fazer-lhe a crítica, a lírica desconsiderou as idiossincrasias da vida corriqueira, alijando paulatinamente as formas de linguagem mais comunicativas do cotidiano da esfera do que passou então a ser definido como o altissonante *poético moderno*.

## 1.2) Por uma experiência de linguagem “desautomatizante”: o Formalismo Russo e a concepção essencialista do discurso poético

Sabemos que nem todos os estudiosos da poesia concordam com a existência de vínculos entre ela e o seu entorno; século XX adentro, as contendas críticas em torno desse assunto se tornaram cada vez mais renhidas. O fato é que, no meio acadêmico, ainda encontramos muitos “senhores da lei” que seguem caracterizando a poesia moderna com base em preceitos de “pureza” e que tais, malgrado a advertência que o texto de Adorno nos dirige ao tratar do gênero lírico (1983, p. 195):

(...) Os senhores sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo visceralmente individual. Sua sensibilidade faz questão de que continue sendo assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, conjure a imagem de uma vida que seja livre da coerção da prática dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o processo contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica. (...) Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim.

Embora nem sempre a poesia tenha se amotinado contra a sociedade, em alguns períodos da Modernidade Clássica essa relação se tornou notavelmente complicada. No caso do Esteticismo, o pensamento teórico teve que elaborar conceitos novos para explicar o rechaço programático de parte significativa da linguagem poética então em vigor contra as formas mais recorrentes da comunicação comum. Um desses conceitos é o de *estranhamento*, o qual, surgido como princípio de organização textual (conforme vimos anteriormente), foi apropriado pela nascente Teoria da Literatura, no início do século XX, no intuito de caracterizar o que diferenciaria, afinal, o gênero poético dos demais gêneros do discurso verbal. Na esteira dessas duas acepções – a artística e a teórica, que se nutre da primeira –, o

termo acabou se impondo como concepção dominante do texto poético, e desse modo perdura até hoje. Entretanto, como construção do pensamento, ele possui uma trajetória, que precisa ser conhecida para podermos discutir sua popularização como sinônimo geral de poesia moderna. Retrocedamos a ela, para melhor seguir adiante.

Na escola e na universidade, costumamos ouvir com certa freqüência que a poesia é um gênero do discurso caracterizado por formas muito particulares da linguagem verbal. Essa concepção não se baseia em uma única matriz teórica, transitando por distintas linhagens do pensamento sobre a literatura. O que há de recorrente é a idéia incontestada de que, dentre a miríade de recursos expressivos que compõem qualquer código lingüístico, a poesia explora, sempre e de maneira singular, imagens, sonoridades, nuances semânticas e símbolos, ordenados a partir de uma consciência formal aguda que não existiria, de modo tão intenso e desconcertante, em nenhuma outra espécie de discurso.

Nesse sentido, a poesia seria a forma de linguagem mais prolífica e mais perfeita, dada sua capacidade inigualável de fazer despontar, ao mesmo tempo e em várias direções, todos os estratos do significante, na totalidade de sentidos que é cada poema. Esse tipo de percepção corresponde a uma teoria estética cujo resgate pode nos ajudar a pensar um mecanismo de funcionamento abrangente de grande parte daquilo que se convencionou chamar *poesia moderna*. Não obstante, entendo que os limites dessa abordagem também são valiosos, pois deixam entrever a quantidade de poesia que teima em escapar a esse modo, aparentemente tão eficaz e bastante disseminado, de compreender os intrincados e promíscuos itinerários do poético moderno.

A corrente teórica a que me refiro é o Formalismo Russo. Seu advento, no início do século XX, marca a insurreição da moderna Teoria da Literatura contra duas fortes tendências que norteavam a crítica do final do século XIX (SOUZA, 1986). Uma delas, o *historicismo*, procurava explicar o conteúdo da obra literária a partir de coordenadas externas a ela (como sua filiação a um determinado contexto ou a partir da biografia do seu autor), que forneceriam conhecimento tido como indispensável para se desvendar seu sentido. A outra vertente, conhecida como *impressionismo crítico*, opunha-se à aplicação de

qualquer traço de cientificidade aos processos de análise e interpretação literária, uma vez que isso interessaria apenas aos acadêmicos e, portanto, afastava da discussão o público não-especializado. O impressionismo crítico pregava a subjetividade dos julgamentos, veiculados em linguagem comum (isto é, não-técnica) e dirigidos a um público variado e numeroso via imprensa (jornais e revistas). Trata-se de uma linhagem de cunho abertamente pessoal, que procurava emitir juízos de valor sem pretensões teóricas ou científicas.

Insurgindo-se contra esse panorama de abordagens que procuravam explicar a obra literária a partir de coordenadas supostamente causais situadas fora dela, o Formalismo Russo centrou sua atenção na materialidade do texto, doravante concebido não como veículo de idéias, mas como *fato* de linguagem, produto concreto que existe por si só no mundo e assim deve ser considerado. Com base na lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure, o texto literário foi interpretado como um arranjo de linguagem que pode ser compreendido na sua imanência, isto é, segundo seus mecanismos de coerência interna, e não a partir de referenciais históricos ou psicológico-biográficos. Nesse sentido, a crítica formalista almejava “dissociar arte e mistério” (EAGLETON, 2006, p. 4), mostrando o modo como os textos funcionam – ou seja, evidenciando os mecanismos estruturais que, agindo de maneira conjunta e sistemática, causam determinados efeitos de percepção sensível.

Portanto, o objeto de estudo que o Formalismo circunscreve não é a literatura, mas a *literariedade*, atributo que torna um texto *literário*: trata-se de uma organização particular de linguagem que, tendo como marco a poesia lírica do Esteticismo (notadamente a de Mallarmé), procura atrair a atenção para sua existência material. A partir disso, segundo os formalistas, todos os elementos reunidos num texto definido como literário se coadunam para criar um efeito peculiar doravante denominado *estranhamento*, o qual permitiria à obra desautomatizar a percepção do leitor, obscurecida pelas formas rasas da interlocução cotidiana<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ao tratar dessa questão, não devemos esquecer que termos como “linguagem comum” ou “fala cotidiana” são abstrações, uma vez que toda forma discursiva se altera conforme situações de uso e gênero. Em decorrência disso, a oposição norma-desvio, necessária para se compreender a perspectiva do estranhamento, deve ser sempre analisada em relação a um contexto de enunciação específico. Logo, o mecanismo apropriado para se pensar a questão da literariedade é o *contraste*, recurso que permite à teoria formalista não negligenciar o pertencimento situacional de toda interação de linguagem. Apesar de sua ênfase imanentista, o

Um exemplo crítico desse tipo de abordagem é a teoria semiótica desenvolvida pelo russo Yuri Lotman (EAGLETON, 2007). Esse autor defende a superioridade da poesia enquanto gênero discursivo em função de ela possuir um caráter poli-sistêmico: no texto poético, cada palavra pertence, ao mesmo tempo, a vários sistemas (por exemplo, ao sistema morfológico, ao sistema simbólico, ao rítmico e ao imagético), os quais se relacionam num jogo de semelhanças (originando recorrências de sentidos), mas também de fricções (originando rupturas de sentidos). Esse mecanismo de criação em múltiplas direções, coincidentes e dissonantes, é o que tornaria a poesia radicalmente diversa dos outros discursos verbais, dada sua infinita capacidade de gerar associações que desestabilizam os padrões de sensibilidade do leitor.

A consequência disso seria uma experiência de linguagem mais intensa, pois reticente à mera decodificação referencial, que reavivaria a noção da existência de diferentes conteúdos e dimensões de realidade possíveis. Sob esse viés, a dinâmica do estranhamento do tipo formalista é fundamental para se compreender *grande parte da poesia moderna* (não toda, porém), uma vez que expressa, via palavra, tanto no nível da composição formal quanto no da tessitura semântica, a fratura sujeito/mundo, explorada ao máximo pelo Esteticismo.

Em função disso, o estranhamento se impôs como expressão limítrofe da discrepância da poesia com o seu entorno. Essa relação tensa se manteve em parte da produção lírica do século XX, já que a ameaça constante de cerceamento do espaço vital da poesia se tornou cada vez mais aguda, num ambiente enfim dominado pela alienação do trabalho e pelos meios de comunicação de massa. Isso explicaria por que motivo a dinâmica do estranhamento permanece atuante em diferentes formas poéticas pós-Esteticismo: dada a sua capacidade para a sugestão do *novo*, princípio moderno por excelência, ele consegue representar esteticamente as contradições oriundas das novas coordenadas sensíveis, dessa forma mantendo sua feição iconoclasta enquanto arauto da vertigem e da mudança.

---

Formalismo Russo adverte que a linguagem verbal não é neutra, e sim um construto ideológico socialmente situado (ainda que a análise das forças que agem sobre a emissão dos sentidos não seja considerada atribuição do crítico). Portanto, o caráter literário também não é algo imutável, que irrompe em certos textos e assegura a sua perenidade, pois o que é estranho ou desviante em um determinado momento e lugar pode não sê-lo em outro (EAGLETON, 2006).

Sob essa perspectiva, acredito que uma abordagem crítica calcada no estranhamento como mecanismo compositivo, por um lado, e como representação ideológica da realidade, por outro, permita aproximar as diferentes concepções do poético surgidas na modernidade.

No entanto, essa proposição talvez soe lhe problemática, solícito leitor; afinal, como poderia a vasta e multiforme poesia moderna ser enfeixada por um postulado teórico que propõe deslindar seu modo de funcionamento como um *todo*? Creio que essa pergunta enseja uma outra consideração, cuja pertinência me interessa averiguar aqui: caso o estranhamento possa servir como recurso interpretativo da poesia moderna na sua relação conflitante com o entorno social, é lícito supor que ele, tal como essa poesia mutante, tenha se alterado ao longo do tempo. Transformando-se e, assim, permanecendo, é possível que o estranhamento tenha algo a nos dizer não apenas sobre a lírica esteticista, na esteira da qual ele surge como conceito, mas também sobre o que se seguiu a ela – o que foi criado sob seu influxo ou a partir da ojeriza fundamental aos seus preceitos de obscuridade, hermetismo e primazia do significante sobre o significado (o que configuraria, nesse caso, um mecanismo interessantíssimo de estranhamento do próprio *código* poético, considerado na sua feição eminentemente canônica).

O estranhamento esteticista nos fala, portanto, da historicidade da poesia, já que ela nem sempre foi estranha, avessa à comunicação ou encerrada sobre seu próprio código. Nesse sentido, esse conceito ilumina o caráter convencional de parte da produção poética moderna que, num determinado momento de sua história, passou a se definir a partir de uma repulsa pelas formas mais comuns presentes na interlocução cotidiana.

A influência dessa produção estética, tanto quanto as diversas leituras críticas realizadas a seu respeito, criaram *padrões de sensibilidade*<sup>7</sup> tão

---

<sup>7</sup> Em seu livro *Da poesia à prosa* (2007), o crítico italiano Alfonso Berardinelli discorre longamente sobre o trabalho desenvolvido por Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, obra que teria legado para a posteridade um *modo* de ler a poesia moderna bastante disseminado ainda hoje nos meios acadêmicos. Trata-se, na opinião de Berardinelli, de uma abordagem de caráter esotérico/místico que desprende a poesia esteticista das questões candentes do seu tempo histórico, reduzindo sua compreensão a um inventário de recorrências estilísticas. A imanência desse tipo de leitura também tem sido criticada por Tzvetan Todorov que, em publicação recentemente traduzida para o português (2009), destaca o impacto negativo da crítica implementada pelos formalistas russos e seus herdeiros, os estruturalistas dos anos 60 (epíteto que se aplica ao próprio Todorov), sobre a recepção da literatura pelos jovens estudantes franceses de hoje: "(...) a obra literária é representada como um objeto de

poderosos que passaram a nortear a própria recepção literária. Concebida a partir do seu manejo especialíssimo de linguagem, que origina a dissonância e o hermetismo, a poesia regida pelo estranhamento do tipo formalista é geralmente considerada, tanto por leigos quanto por muitos estudiosos da literatura, *sinônimo de tudo que se entende por poesia moderna*.

Em nosso meio acadêmico, o “poético” ainda é comumente identificado como o registro que busca apartar-se da linguagem comum, rumo à pureza da materialidade do significante e à rarefação do significado. A totalidade da poesia moderna segue sendo entendida, sob essa perspectiva, a partir de um rechaço ontológico, de uma ojeriza essencial pelas formas associadas à fala cotidiana e à prosa narrativa.

---

linguagem fechado, auto-suficiente, absoluto. Em 2006, na universidade francesa, essas generalizações abusivas ainda são apresentadas como postulados sagrados. Sem qualquer surpresa, os alunos do ensino médio aprendem o dogma segundo o qual a literatura não tem relação com o restante do mundo, estudando apenas as relações dos elementos da obra entre si. O que, não se duvida, contribui para o desinteresse crescente que esses alunos demonstram pela *filière littéraire*. (...) Por que estudar literatura se ela não é senão a ilustração dos meios necessários à sua análise?” (p. 38-39).

### 1.3) Contracorrentes do pensamento poético moderno: autores, poéticas e vertentes críticas do desacordo

De fato, a discussão esboçada acima faz jus a uma extensa porção do que entendemos por poesia moderna, notadamente à lírica de filiação simbolista. Porém, a despeito da contribuição iniludível do pensamento formalista para a constituição da moderna Teoria da Literatura, em seu embate com as vertentes da crítica histórico-biográfica e impressionista, ela não dá conta de *tudo*<sup>8</sup> a que chamamos poesia (EAGLETON, 2007, p.42):

Poetry is often characterized as language which draws attention to itself, or which is focused upon itself, or (...) language in which the signifier predominates over the signified. (...) The only problem with this theory is that quite a lot of what we call poetry seems not to behave this way<sup>9</sup>.

A história da modernidade poética é também a história de seus dissidentes, isto é, de poéticas não contempladas pelo enfoque panorâmico de Hugo Friedrich. Essas ausências deram ensejo, ao longo do século XX, a contracorrentes críticas ainda pouco exploradas na academia brasileira. Um dos representantes contemporâneos dessas linhagens discordantes é o italiano Alfonso Berardinelli, cujo livro *Da poesia à prosa* foi traduzido em 2007 para o português.

---

<sup>8</sup> No intuito de impedir o engessamento do conceito de literatura pelo discutível critério do preciosismo lingüístico, Eagleton recorre a um estratagema tão funcional quanto singelo: apela para a experiência de qualquer leitor de romances e contos, que certamente reconhecerá como verdadeiro o fato de que há uma parcela significativa de prosa que maneja, sem pudor ou reverência subserviente, os mesmos recursos que muitos pensam estarem circunscritos à dimensão transcendente do “poético”: “(...) Prose may use internal rhymes, and quite commonly raids the resources of rhythm, imagery, symbolism, word-music, figures of speech, heightened language and the like” (EAGLETON, 2007, p. 25). “(...) A prosa pode utilizar rimas internas e com bastante frequência emprega como recursos o ritmo, a imagem, o simbolismo, a música das palavras, figuras de linguagem, linguagem elevada e que tais”. Tradução minha.

<sup>9</sup> “A poesia é freqüentemente caracterizada como a linguagem que atrai a atenção sobre si mesma, ou que se concentra sobre si mesma, ou (...) linguagem em que o significante predomina sobre o significado. (...) O único problema com essa teoria é que muito do que chamamos de poesia parece não se comportar dessa maneira”. Tradução minha.

Uma das afirmações mais contumazes de Berardinelli é a de que *poesia moderna não é igual a poesia lírica*. Isso pode nos soar mais ou menos evidente; no entanto, a tendência é não nos darmos conta da parcialidade intrínseca ao modelo interpretativo elaborado por Friedrich, que difundiu com extraordinário êxito a concepção de que as margens da poesia moderna se diluem nas margens da poesia lírica, a tal ponto que esta seria sua representante “natural”. Com base nessa premissa, o crítico logrou fornecer explicação racional para o inusitado e o misterioso, “decifrando” um discurso aparentemente inextricável por meio de um sistema explicativo que o tornou coerente e apreensível enquanto totalidade de sentido.

Desse notável esforço de sistematização decorre, segundo Berardinelli (2007), a duradoura reputação acadêmica de *Estrutura da Lírica Moderna*, portento analítico baseado fundamentalmente no mapeamento de recorrências estilísticas que pairariam incólumes sobre seu contexto histórico de origem e inserção. Eis aí o que Berardinelli caracteriza como a *redução formalista e estetizante*, de caráter ideológico, da lírica moderna, doravante concebida sob uma perspectiva que neutralizaria o arroubo de percepção causado por mecanismos discursivos como o estranhamento e a dissonância ao registrá-los como mera inovação formal, isto é, negligenciando seu *efeito* estético e se fixando apenas no *estilo* da composição textual. Uma conseqüência nefasta desse mecanismo teria sido a difusão de padrões cada vez mais exíguos de recepção literária, responsáveis pela consolidação de um novo público leitor “que aceita a obscuridade, (...) adestrado não só a não interpretar aquilo que lê, (...) mas também (...) adestrado, em certo sentido, a não ler, e sim a contemplar o objeto-linguagem, o texto obscuro” (Idem, p. 142).

O fato é que, inequivocamente concebida a partir da centralidade da obra de Mallarmé, a leitura de Friedrich desconsidera a existência e o teor moderno de muita poesia<sup>10</sup> que não pode ser convenientemente apreendida a partir de conceitos como obscurantismo de linguagem, fantasia ditatorial e eufonia: “há uma vasta zona de sombra, ocupada por muitos poetas e muita poesia que só foram vislumbrados, mais do que lidos, pelos críticos do século

---

<sup>10</sup> Algumas das ausências mais relevantes citadas por Berardinelli (2007, p. 20) são: Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerald M. Hopkins, W. B. Yeats, Rainer Maria Rilke, Vladimir Maiakóvski, Ossip Mandelstam, Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams, Konstantinos Kavafis, Bertolt Brecht, W. H. Auden e César Vallejo.

XX, justamente porque fora do alcance da luz irradiada pelas teses da poesia moderna como lírica” (AMOROSO, 2007, p. 8). Não obstante sua parcialidade constitutiva, esse modelo fez escola entre gerações de críticos literários e se mantém atuante ainda hoje<sup>11</sup>.

Para Berardinelli (2007), a ênfase na caracterização algo esotérica e mística da poesia moderna como *lírica* é acompanhada, paradoxalmente, por uma abordagem crítica que identifica no discurso poético um comportamento programático, gélido e racional, de ascese triunfante no que diz respeito ao seu contexto de enunciação. Em decorrência disso, Mallarmé é erigido como paradigma por ser o autor que conseguiu obter o máximo de depuração da linguagem poética – o que significa a ruptura mais bem-sucedida dessa linguagem autotélica com o seu ambiente circundante. E nisso residiria a sua verve crítica: quanto mais distante do real, menos a poesia estaria sujeita a ser maculada por ele – e, portanto, mais apta a desvelar e subverter seus ardis e maquinações<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Em 2008, quando fiz seleção para o curso de Mestrado em Letras, o livro de Hugo Friedrich foi o único indicado na bibliografia obrigatória sobre poesia moderna. Isso se deve ao fato de que, no contexto acadêmico, ele ainda hoje é considerado obra de referência, espécie de “manual” a que se recorre antes de qualquer outro quando se almeja sustentar uma discussão sobre poesia moderna. Seu caráter de palavra final sobre o assunto muito provavelmente derive da especificidade de sua construção como *panorama*. Não obstante, é preciso lembrar que um panorama é uma vista privilegiada de conjunto só apreensível a *posteriori*, e que tende a diluir especificidades (embora seja uma construção muito eficiente enquanto sistema ordenado de pensamento). Essa advertência é atualizada por Berardinelli de maneira irônica e algo dramática: “(...) hoje, (...) temos diante de nós uma paisagem bem delineada. A modernidade é há tempos uma idéia compacta e articulada (...). A crítica literária ligada ao ensino e à pesquisa universitária trabalhou bem. Terrenos pantanosos foram beneficiados. Bosques foram atravessados por avenidas panorâmicas. Pradarias acidentadas agora se apresentam como campos de terra batida, munidos de pracinhas, grades de proteção e banquinhos. Onde os poetas naufragaram e se afogaram como outros derrelitos comuns, foi construído um esplêndido e confortável hotel com vista para o mar” (2007, p. 66-67).

<sup>12</sup> Sob esse aspecto, Hugo Friedrich e Theodor Adorno estão de fato bastante próximos. Segundo Adorno (1983), a poesia lírica significa um mergulho radical na individuação que almeja trazer para a coletividade aquilo que ainda não foi contaminado pela socialização, isto é, um conteúdo não reificado da vida social. Logo, o sujeito lírico é aquele que se purifica, que se *e/leva*, escapando aos esquemas de socialização condenados a não produzir nada além de estereótipos, preconceitos e senso comum – ou seja, bizarrices de toda sorte. A esse respeito, ver os seguintes poemas de Baudelaire: “Bênção”, “O albatroz” e, especialmente, “Elevação”, em que o eu lírico se sobrepõe ao seu entorno não apenas em função do seu desejo particular de subtrair-se às constrições da vida comezinha, mas sobretudo por ser portador de uma sensibilidade especial, que lhe permite realizar com felicidade o seu intento: “Depois do tédio e dos desgostos e das penas/ Que gravam com seu peso a vida dolorosa,/ Feliz daquele a quem uma asa vigorosa/ Pode lançar às várzeas claras e serenas;/ Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,/ De manhã rumo aos céus liberto se distende,/ Que paira sobre a vida e sem esforço entende/ A linguagem da flor e das coisas sem voz”.

Essa proposta de sistematização crítica ostensivamente imanentista, que não se compromete em discutir os liames sensíveis que a poesia tece com o seu entorno, funda-se na recorrência de uma suposta “essência” estética, compartilhada por todos os poetas estudados, que se alternam sem que nada de individual se sobressaia à austeridade do esquema interpretativo (BERARDINELLI, 2007). *Não há nada de fundamentalmente novo na poesia lírica do século XX*, Friedrich adverte o seu leitor nos anos 50. O estilo da modernidade poética já está traçado na metade do século XIX e como tal tende a se perpetuar. Essa impressão se solidifica à medida que as obras dos autores são vistas apenas como ilustração de uma estrutura que se lhes sobrepõe, perdurando como um *modo* peculiar e discernível de produzir poesia moderna (leia-se, poesia lírica) que não sofre reveses nem com a sucessão dos diferentes autores no tempo. Em função disso, Berardinelli satiriza a poesia do início do século XX como o “triunfo dos epígonos”, a ser aceita a proposição unificadora (“estrutural”) de Hugo Friedrich.

Paulatinamente, a consolidação dessa abordagem homogeneizante teria criado um *jargão crítico* do que seria a modernidade poética: trata-se de um discurso que atribui à lírica vezos identitários que a circunscrevem ao território do *mito*, ou seja, a algo que se retroalimenta num tempo-espço indefinido, uma vez que não possui caráter circunstancial. Nesse sentido, estaríamos diante de um verdadeiro *prêt-à-porter* de “uma modernidade não cansada de si mesma, isenta de autocrítica e ainda inteiramente confiante no progresso ininterrupto da inovação” (BERARDINELLI, 2007, p. 140).

Em oposição a esse modo desmaterializado de conduzir a discussão referente à poesia moderna, a vereda crítica escolhida por Berardinelli é a de priorizar autores que teriam criado uma linguagem poética que logrou escapar à própria conversão em jargão pela crítica especializada. O que esses autores teriam em comum? Todos ficaram (porque assim o desejaram) “presos ao chão”, isto é, presos ao *real* e às formas de linguagem mais comunicativas que revivificam esse real na obra de arte. Daí que, ao serem cotejados pelos preceitos que alicerçam o panorama “estrutural” de Friedrich, esses autores freqüentemente não vingam – ou seja, não contribuem para o enriquecimento da tradição literária, não obstante muitos deles tenham sido representativos da

modernidade poética tanto do seu tempo quanto da do tempo dos outros, via autores que deles receberam influência estética profunda.

#### 1.4) Do real proscrito ao real (progressivamente) reabilitado

Do que vimos até agora, parece-me claro que o vínculo entre o Esteticismo, a crítica de orientação formalista e a hipótese ordenadora de Hugo Friedrich baseia-se na rejeição ideológica, por princípio, do *real*<sup>13</sup> – ou seja, de tudo que remeta a experiência empírica, representação mimética, leitor real, recepção, comunicação cotidiana, formas prosaicas (estas, proscritas devido a sua associação com o romance, gênero narrativo privilegiado pela crítica como o mais representativo da modernidade devido ao seu interesse em representar e discutir esteticamente as transformações do contexto sócio-histórico em que surge e se corporifica).

Em virtude do seu suposto anseio de “purificação”, Berardinelli (2007) define a poesia lírica como o “gênero do radicalismo e da utopia literária moderna”, no que concorda com Friedrich e Adorno, que também a conceberam como o espaço privilegiado para o vicejar da crítica da modernidade. No entanto, esse espaço sensível, tão defendido por inúmeros estudiosos, se edifica às custas do homem comum: a sua existência não é

---

<sup>13</sup> A ojeriza de parte da poesia pelos conteúdos e formas discursivas associados ao real cotidiano, partilhado por todos, é uma condição fundamentalmente moderna que originou, no mundo europeu do século XIX, uma espécie de *esperanto lírico* (BERARDINELLI, 2007). Na Antigüidade, a relação entre as obras de arte com seus contextos de produção estava alicerçada socialmente: na *Poética*, a discussão aristotélica sobre o conceito de mimesis como imitação descreve de que maneira o vínculo com o real deveria ser construído na poesia; em Horácio, a poesia adquire a dupla função de agradar e instruir o leitor. Ela o faz porque permite o reconhecimento do mundo exterior por intermédio de um universo de palavras ordenado e significativo que a ele remete, desse modo agindo sobre a vida *prática* de seu receptor. Trata-se, portanto, de uma concepção da *ars* poética como discurso preocupado com a instância de sua recepção. Na modernidade, o desprestígio da religião trouxe no seu encaixo a sacralização da arte. Em função disso, o artista sacralizou a sua obra, tornando-se demiurgo de mundos auto-suficientes e fechados em si mesmos (TODOROV, 2009).

levada em conta e, ao mesmo tempo, ele não tem acesso (pois não maneja os *códigos discursivos*) a essa poesia que, paradoxalmente, desvelaria as contradições da sua realidade cotidiana, oferecendo-lhe outras formas de percepção sensível. Pois bem, se o leitor real não é representado, a quem se dirige a conscientização empreendida pela lírica, isto é, quem será capaz de se tornar consciente do que ela denuncia? Dizendo de outro modo: quem poderá ser libertado por ela e gozar seus mundos sensíveis não conspurcados pelo pragmatismo burguês, escapando assim à reificação que desumaniza a sua vida cotidiana?

No início do século XX, o “ensimesmamento” visceral da lírica esteticista passou a ser considerado potencialmente autofágico, uma vez que, ao selecionar seus interlocutores em um âmbito social muito restrito, essa poesia estaria condenando a si própria ao ostracismo. Sob novas circunstâncias extraliterárias, surgiu a necessidade de repensar a “(...) *inútil poesia* – expressão que deveria significar, num primeiro momento, a busca de um vigor não-servil para o fenômeno poético, irreduzível às forças mercantilistas que se apoderam da atividade humana (está aí talvez o caso de um tiro que pode ter saído pela culatra)” (MEIRA, 2009, p. 9).

Em função disso, até mesmo autores notavelmente eruditos e elitistas passaram a retrabalhar a penetração do real em seus textos, ainda que sob o receio de um possível desbotamento de sua arte. De qualquer modo, o real ressurgiu como um fantasma que, malgrado todos os esforços, não pôde ser exorcizado de todo: o poema é implacavelmente tentado (pelo contexto, pela prosa, pela oralidade) no deserto da solidão da palavra poética – eis o que ocorre com o excerto abaixo de “Burnt Norton”<sup>14</sup>, de T. S. Eliot, selecionado por Berardinelli (2007):

---

<sup>14</sup> “(...) As palavras se distendem,/ estalam e muitas vezes se quebram, sob a carga,/ sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem,/ apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se no lugar,/ não querem quedar-se quietas. Vozes ríspidas,/ irritadas, zombeteiras ou apenas tagarelas/ sem cessar as criticam. A Palavra no deserto/ é mais atacada pelas vozes da tentação (...)”. Trad. Ivan Junqueira, in **Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 204.

(...) words strain,  
 Crack and sometimes break, under the burden,  
 Under the tension, slip, slide, perish,  
 Decay with imprecision, will not stay in place,  
 Will not stay still. Shrieking voices  
 Scolding, mocking, or merely chattering,  
 Always assail them. The word in the desert  
 Is most attacked by voices of temptation  
 (...)

No século XX, mais e mais autores foram tentados a abandonar a sensação de perfectibilidade proporcionada pelo domínio do esperanto lírico como “língua” oficial da poesia moderna. Em função dessa abertura, evidenciava-se em grande parte da poesia produzida nesse período um retorno a diversas formas de realismo, doravante compreendido como indagação estética a respeito do lugar ocupado pelo homem real no mundo real (BERARDINELLI, 2007).

Norteadas por essa perspectiva, surgiram novas correntes poéticas que se voltaram para a exploração das formas mais presentes na comunicação cotidiana como recurso expressivo fundamental, capaz de romper com o tenaz preceito de uma arte quintessenciada que almejava transcender o real por meio de uma linguagem que vislumbra seus limites no nada, vazio de sentido que reverbera sobre si mesmo.

À crença elitista que julgava necessário resguardar a sensibilidade especialíssima do artista do contato deletério com as contingências da vida diária, essas novas correntes opuseram uma espécie de “rebaixamento” (quando comparadas à estética anterior) da arte moderna que responde fundamentalmente a duas novas circunstâncias histórico-sociais: primeiro, uma vontade marcadamente política de reaproximar a arte da vida das pessoas comuns, requisito indispensável para que ela pudesse continuar existindo em um mundo cada vez menos interessado nas coisas do espírito; segundo, a urgência de criticar as contradições do eferescente desenvolvimento capitalista que, embora tenha gerado uma vasta corrente de esperança e otimismo, não conseguiu escamotear sua faceta potencialmente destrutiva, que acabou por levar a Europa imperialista a duas guerras mundiais ainda na primeira metade do século.

Em função desse reordenamento cultural, as chamadas *tendências antipoéticas*, preocupadas com o afastamento da poesia da experiência cotidiana do homem moderno, voltaram-se para a utilização de formas de linguagem despojadas e propositalmente mais objetivas, em que o estranhamento não decorre de um desajuste entre a forma e a expressão de conteúdos pouco reconhecíveis pelo leitor.

Desde então, o descenso do poeta e da poesia tem representado um entrave para o sucesso das abordagens críticas tradicionais. Isso porque há autores cujas obras, “por excesso de clareza, (...) têm posto em xeque os instrumentos analíticos e interpretativos da crítica mais hábil. (...) Quando os procedimentos estilísticos não se afastam do repertório tradicional já exaustivamente inventariado, os analistas da inovação não têm muito a descobrir e, por isso, ficam decepcionados” (BERARDINELLI, 2007, p. 88).

Essas derivações da poesia moderna ilustram a existência de uma fricção entre dois modos poéticos particulares (um experimental de tipo hermético e um experimental de tipo comunicativo), em que as limitações do próprio código poético (compreendido na sua historicidade moderna como algo convencional e, portanto, potencialmente dinâmico) suscitam a pesquisa na direção de outras formas, consideradas pelos poetas como mais ajustadas à expressão em uma dada circunstância temporal. Nesse embate, toma corpo um tipo de fazer que atualiza a empreitada vanguardista rumo a uma poesia mais comunicativa, em que a dicotomia significante-significado tende a se resolver na direção do segundo, uma vez que a dimensão do conteúdo apreensível por um público mais amplo volta a ser prioritária.

No entanto, é importante esclarecer que o despojamento também é fruto de um trabalho experimental com a linguagem, sobretudo se comparado com a norma anterior que pregava o obscurecimento do discurso. Nesse caso, trata-se de um efeito de estranhamento muito peculiar, que se dá em relação ao próprio *código poético* vigente (leia-se *canônico*), e está no cerne de uma rica linhagem de poesia moderna que envereda pela trilha do rebaixamento (já esboçado pelas Vanguardas em termos de uma proposta que coadunasse arte e vida cotidiana), tanto no tocante à forma não-hermética quanto no que diz respeito ao conteúdo. Aos poucos, esse modo histórico-sensível específico de conceber e criar a partir de elementos tradicionalmente expulsos da dimensão

do “poético” moderno irá se impor como uma nova tendência do trabalho de inúmeros autores, pertencentes a tradições literárias nacionais distintas, adquirindo notável relevância no quadro literário da segunda metade do século XX.

## 2) As tendências antipoéticas

### 2.1) Considerações a respeito de *poesia pública*

Não por acaso, o crítico literário Michael Hamburger (1991) denominou “Um período sem tom nem som” o capítulo que introduz sua discussão a respeito das tendências ao rebaixamento da poesia moderna, que ele reúne sob uma denominação geral: *antipoesia*. O período que compreende as décadas de 20 e 30 do século passado é melhor caracterizado, segundo o autor, pela ausência de uma direção estética aparente, o que explicaria a diversidade de concepções poéticas convivendo em polaridades, antagonismos e, não raro, fusões criativas. Nesse ambiente histórico-cultural específico, coexistiriam duas tendências de vigor: a que explora uma “poesia pública”, abertamente vinculada às idéias de revolução política de seu tempo, e a que lhe faz oposição, circunscrevendo-se aos domínios consagrados da subjetividade individual e do hermetismo, em conformidade com o cânone da lírica moderna. Posteriormente, veremos como essa dicotomia estética dará ensejo ao fortalecimento, a partir da segunda metade do século, da poesia concebida conforme a primeira orientação.

A vertente poética intitulada pública representaria, de acordo com Hamburger (1991), um “retrocesso” no que se refere, sobretudo, às conquistas do experimentalismo vanguardista<sup>15</sup>. Contudo, tal epíteto não tem teor negativo

---

<sup>15</sup> O mundo moderno europeu do final do século XIX e primeiro quarto do XX foi marcado pela euforia do progresso, pela velocidade que passou a dar o tom às formas do trabalho e da comunicação e pela aplicação de novas tecnologias ao cotidiano das pessoas. A necessidade de interpretar a vertigem provocada pela mudança social é um aspecto que permite aproximar os movimentos de Vanguarda que proliferaram nesse período, considerado paradigmático para se compreender os desdobramentos posteriores da arte moderna. Cada um a sua maneira, todos enfrentaram a crise das formas tradicionais de representação artística, que se tornaram ineficazes diante do imperativo de comunicar a experiência da instabilidade e da contradição em um mundo que se alterava radicalmente. Diante disso, as Vanguardas dedicaram-se a criar novas formas de representação do real em que prevalece a independência dos elementos formais, a despeito da possibilidade de eles veicularem ou não algum conteúdo: nesse sentido, o quadro, tanto quanto o texto, é o meio através do qual o artista experimenta o efeito desautomatizante de certas formas sobre a sensibilidade do receptor, e não um mero suporte material para a expressão de idéias ou valores.

nesse contexto: significa tão somente um movimento deliberado a um estado *anterior* àquele a que a poesia moderna havia chegado com as Vanguardas (consensualmente, até 1917). Com essa acepção, a palavra remete a processos de clareza e explicitação de linguagem, o que a situa também em oposição ao Esteticismo, voltado para o hermetismo das formas e arauto do poema como veículo da magia lingüística e da transcendência da linguagem poética em relação ao seu contexto de produção.

Em virtude dessa ruptura, cada vez mais surgem poemas que submetem o ritmo, o som e as imagens ao conteúdo semântico do seu discurso, num rechaço às diretrizes formalistas que, conforme vimos anteriormente, definiam a poesia como produto fugidio da exploração maciça de significantes, desse modo escamoteando a propensão da linguagem a apontar sempre para alguma coisa que está além da materialidade do signo. Nesse sentido, o seguinte poema de Bertolt Brecht (HAMBURGER, 1991, p. 195) é um bom exemplo de como a poesia pública retrabalha a questão – sempre suspeita para as linhagens conservadoras da crítica literária – da comunicação mais ampla com o leitor do seu tempo, através do emprego de formas prosaicas, sintaxe predominantemente direta e tom ostensivamente narrativo:

#### **La solución**

Después del levantamiento del 17 de junio  
 el secretario del Sindicato de Autores  
 repartió volantes en la avenida Stalin  
 que decían que el pueblo  
 había traicionado la confianza del gobierno  
 y sólo podía recuperarla  
 con trabajos redoblados. ¿No hubiera  
 sido más sencillo en ese caso que el gobierno  
 disolviera el pueblo  
 y eligiera a otro?

Entretanto, Hamburger nos alerta contra a tentadora possibilidade de se reduzir a compreensão da poesia desse período aos dogmatismos de ordem política e às correspondentes polarizações ideológicas que, embora tenham existido, não representam o que há de mais atraente e duradouro em termos estéticos. Isso significa dizer que as duas grandes tendências mencionadas

acima – a *pública* e a *hermética* – dialogam e não raro se interpenetram, no trabalho dos grandes autores, de acordo com o que o poema – e somente ele – exige para se concretizar (HAMBURGER, 1991, p. 191):

A pesar de lo interesados que pudieran estar en sus funciones morales y sociales, los mejores poetas del periodo entre las dos guerras alcanzaron un equilibrio entre la expresión personal y la pública, entre la exploración y la referencia, la libertad del poema para “ser” solamente y la ineludible tendencia de las palabras a comunicar o insinuar un significado.

Num tempo de estímulo a toda sorte de combinações e disputas, deparamo-nos fundamentalmente com uma questão de grau (HAMBURGER, 1991): alguns poetas manejam ambas as possibilidades, como o italiano Eugenio Montale, que, de acordo com Hamburger, adere à poesia pública sem abrir mão das lições do experimentalismo vanguardista e sem abandonar as sendas da interioridade lírica. Esse equilíbrio delicado também se constrói com maestria no excerto abaixo, em que Brecht amalgama o viés explicitamente político que perpassa grande parte do seu trabalho poético a uma linguagem comunicável que é também introspectiva, preñe de imagens e sugestões líricas (Idem, p.193):

6. Éste es el verano. Los vientos escarlatas agitan la llanura, los olores de fines de junio se vuelven infinitos. Visiones monstruosas de hombres desnudos que rechinan los dientes viajan hacia el sur en las grandes alturas...

7. En las cabañas, la luz nocturna es como el salmón. La resurrección de la carne es celebrada.

Processo semelhante ocorre com o americano Robert Frost (Idem, 1991), cujo trabalho em torno da poesia pública manifesta preocupação com o que Hamburger denomina “efeito de surpresa”: o leitor deve ser capaz de reconhecer no texto o que não sabia que sabia, ao mesmo tempo em que sofre o inesperado, que é o mecanismo próprio do estranhamento. Note-se que *surpresa* pressupõe estranhamento e diferença, ao passo que *reconhecimento*

remete à comunicação de conteúdos que o poeta crê serem familiares ao seu leitor. Novamente, instaura-se, no poema, a relação dialética de tipo formal (abertura/fechamento) já mencionada.

Para Terry Eagleton (2007), o que Hamburger identifica como uma variação de grau constitui o próprio mecanismo de funcionamento da poesia moderna. Segundo o autor, poetas e períodos literários se alternam em torno de dois princípios básicos: o ideal de clareza comunicativa e o ideal da obscuridade do signo. As tendências do segundo tipo são, como vimos, as que se voltam para a exploração ampla da materialidade do significante, em que a sugestão eufônica é priorizada em relação ao significado semântico.

No entanto, essa sistematização que seduz pelo seu didatismo não deve obscurecer o fato de que o desenvolvimento mais intenso de uma tendência em detrimento de outra(s) possui causas sociais e históricas. Em se tratando do mundo ocidental do início do século XX, a fé moderna na capacidade da linguagem de ordenar e atribuir um propósito à vida humana começou a sofrer reveses que, daí até os anos 50, só iriam se intensificar. As repercussões da I Guerra Mundial abalaram as noções de racionalidade da vida social e de auto-determinação dos sujeitos, bem como a tenaz idéia de progresso e aprimoramento contínuo resultantes do desenvolvimento científico. Nesse contexto problemático e instável, a poesia pública encontrou o espaço ideal para vicejar, configurando uma alternativa em relação às formas canônicas consagradas que – diversos poetas sentiram e muitos se apressaram em advertir – não logravam expressar os eventos traumáticos que alteravam radicalmente os conteúdos de sensibilidade da vida social.

## 2.2) Poesia pública e revolução

No prefácio à edição de 1991 de seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich observa que algo substancial havia se modificado na lírica europeia do século XX, algo que não era objetivo do crítico investigar naquela ocasião. Apesar disso, Friedrich faz um breve comentário que se revelaria muito fértil para o entendimento do que começou a se configurar como uma inequívoca orientação do trabalho poético já no início do século passado: o fato de que, em relação à grande lírica moderna, a poesia apresentava sinais de um retorno a formas de linguagem mais *simples* (leia-se, mais *comunicativas*) (FRIEDRICH, 1991, p. 14):

(...) eu não saberia dizer quem a ultrapassou [a lírica europeia], definitivamente, e de forma válida para o futuro (...). Observam-se, antes, distensões, aqui e ali, sensível retorno à lírica tornada mais humana, pessoal, mais simples ao expressar o sofrimento e a alegria.

Entretanto, a influência de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé permanece intensa em boa parte da poesia escrita durante a primeira metade do século XX. Podemos localizá-la em autores de diferentes tradições nacionais, como Ezra Pound, T. S. Eliot, Federico García Lorca, Eugenio Montale e Rainer Maria Rilke, por exemplo. Logo, as “perspectivas de futuro” a que Friedrich se refere só serão concretizadas fundamentalmente mais adiante, em torno do segundo pós-guerra.

Nesse ínterim, a poesia identificada como pública, que vinha sendo gestada durante as décadas de 20 e 30 (e cuja expansão deve muito, na Europa, à obra de Bertolt Brecht), dará origem a tendências que se poderia chamar de *antipoéticas*, dado seu trabalho com elementos tradicionalmente esconjurados pela vertente lírica da poesia moderna. Num percurso que contém muito de diálogo e tanto mais de ruptura (o que, aliás, caracteriza o mecanismo de toda a tradição literária na modernidade), o adjetivo “pública”

passa a remeter peremptoriamente a “comunicável”, característica que não se pode atribuir sem ressalvas à poesia pública dos anos 20 e 30 – haja vista a produção de vários autores estar ainda bastante empenhada na utilização de técnicas oriundas do experimentalismo vanguardista, o qual, por sua vez, resgata os princípios esteticistas de obscuridade do signo e auto-suficiência da obra de arte em relação ao seu entorno.

Em poucos anos, essa ênfase sobre a comunicabilidade deu origem a um modo particular de conceber a poesia produzida no II pós-guerra (e é na relação com esse contexto que podemos apreender sua originalidade): trata-se nada menos do que uma *anti-lírica moderna*, que questiona o lugar dessa prática no mundo contemporâneo e alerta sobre a necessidade imperativa de se ampliar o número de leitores para que a poesia continue existindo. Em virtude dessa inquietação, as tendências antipoéticas discutem e redefinem o caráter do trabalho do autor, sujeito cuja sensibilidade especial foi desmistificada, bem como as novas incumbências do receptor em termos do manejo de discursos muitas vezes híbridos. Todos esses aspectos têm raízes no rompimento mais ou menos radical da poesia pública com as Vanguardas e com o Esteticismo, a partir das preocupações políticas seminais que nortearam grande parte do trabalho artístico do início do século XX.

Na esteira do diálogo com os assuntos candentes do seu tempo histórico, muitos poetas pós-45 exploraram o potencial sempre comunicativo da linguagem de modo a tornar a poesia acessível não apenas à elite cultural, o que significou um ato político de notável envergadura, cujo correspondente prático foi minimizar o emprego dos recursos tradicionais que, na modernidade clássica, a associavam ao gosto e à sensibilidade burgueses. Essa idéia expandiu-se extraordinariamente, até culminar na crença radical de que a contemplação, as sonoridades, a sugestão lingüística, as imagens metafóricas e o auto-centramento da linguagem, aspectos fartamente desenvolvidos desde o Romantismo, deveriam ser banidos de toda poesia que se pretendesse verdadeiramente comprometida com a revolução social. Levadas a esse extremo, aliás perfeitamente compreensível do ponto de vista da contingência histórica, as tendências antipoéticas se defrontaram com seus limites.

Na América Latina, encontramos manifestações contundentes dessa busca em parte do trabalho de Pablo Neruda, que refletiu da seguinte maneira

a respeito de sua adesão ao que denominou “poesia impura”, purgada de “efeitos burgueses”: “Para mi constituyó un gran esfuerzo sacrificar la oscuridad por la claridad, pues la oscuridad de la lengua se ha convertido en el privilegio de la casta ilustrada de nuestro país” (HAMBURGER, 1991, p. 228). Com o passar do tempo, entretanto, Neruda viria a reconhecer publicamente as restrições que talvez sejam inerentes a essa postura, cujos riscos mantiveram-se sempre à espreita dos autores que a adotaram de maneira dogmática.

Nesse contexto histórico-literário particular, as noções de austeridade, simplicidade e rebaixamento representam, portanto, uma vontade sistemática de abdicar do tipo de nuances sugestivas decorrentes do emprego profuso de figuras de linguagem altamente elaboradas (notadamente, a metáfora, tropo amiúde considerado típico do discurso poético). Porém, Hamburger faz coro com Neruda ao prevenir contra uma peculiaridade assaz deletéria desse modo de compreender a poesia que, no limite, pode levá-la a exaurir a si mesma: “Si el compromiso con una ideología no dejaba espacio para una sensibilidad y la imaginación de los poetas, algo estaba mal, no sólo en los poetas, sino en la ideología” (Ibid., p. 235).

Porém, claro está que essa “vontade de filiação” nos fala de um tempo muito particular, e em função disso, ela não é somente expressão voluntariosa do desejo pessoal dos autores. No segundo pós-guerra, ocorreu uma proliferação de formas de linguagem que lograram dotar de clareza enunciativa grande parte do discurso poético produzido no período, minimizando desse modo a ênfase na subjetividade lírica e no hermetismo. A origem dessa postura comum em diferentes autores deve ser procurada na restrição do espaço vital da poesia no mundo ocidental contemporâneo, bem como nas novas condições sensíveis e tecnológicas – ela é, pois, essencialmente política<sup>16</sup>. No entanto,

---

<sup>16</sup> As condições políticas a que me refiro interferem sobre a realidade concreta do mundo material. No entanto, o que me interessa destacar nesse momento é sua influência sobre a dinâmica das formas de representação estética da linguagem verbal. É em virtude desse recorte que apresento, a seguir, o conceito de política como interação discursiva, que subjaz minha abordagem: política é “(...) a distribuição de ‘bens sociais’ na interação, tais como poder e status, ou qualquer outra coisa considerada um ‘bem social’ pelos participantes em termos de seus modelos culturais e discursos, por exemplo, beleza, inteligência, esperteza, força, posses, raça, gênero, orientação sexual, etc” (GEE, 2002). Tradução minha. No original (p. 83): “[politics is] (...) the distribution of ‘social goods’ in the interaction, such as power, status, and anything else deemed a ‘social good’ by the participants in terms of their cultural models and Discourses, e.g. beauty, intelligence, ‘street smarts’, strength, possessions, race, gender, sexual orientation, etc”.

veremos a seguir como muitos autores exploraram as vertentes antipoéticas sem estarem diretamente vinculados a partidos ou a causas objetivamente nomeáveis; afinal, se a poesia sempre é subversiva, ela certamente o é de muitas maneiras.

### 2.3) Nuances do termo *antipoesia*: diálogos críticos

*Una poesía impura como un traje, como un cuerpo,  
manchada con comida, una poesía que conoce la vergüenza, la  
desgracia, los sueños, las observaciones, las arrugas, las  
noches de insomnio, los presentimientos; los estallidos de odio  
y de amor; los animales, los idilios, los choques; las  
negociaciones, las ideologías, las afirmaciones, las dudas, los  
impuestos...*

*Pablo Neruda*

Em entrevista à televisão portuguesa por ocasião do lançamento de *O arquipélago da insônia*, António Lobo Antunes resumiu da seguinte maneira o propósito de seu trabalho como romancista: retirar a *gordura* das palavras, de modo que reste apenas a *pedra* de que somos feitos. A poesia moderna é comumente associada a essa gordura, ou seja, a um alto grau metafórico, donde a ambigüidade e, não raro, um nível elevado de obscuridade que resiste tenazmente à decodificação. No século XX, muitos poetas compartilharam a opinião de Lobo Antunes, o que os levou a criar e a desenvolver propostas de “rebaixamento” no intuito de tornar o texto poético mais austero, isto é, mais econômico enquanto forma discursiva propositalmente desidratada das circunvoluções líricas de cunho esteticista.

O impacto dessa mudança na percepção do que a poesia é – ou melhor, do que ela deve *se tornar* à medida que avança no seu percurso histórico – deriva, sobretudo, do fato de que as tendências antipoéticas se inserem na tradição de uma poesia lírica moderna que se concebe gorda, opípara – isto é, plurissignificativa e auto-suficiente na sua abundância de sentidos. Entretanto,

elas correspondem à emergência de formas estéticas que passam a caracterizar, após 1945, a expressão dos novos conteúdos da sensibilidade ocidental, que se alterava drasticamente – ainda que esse diálogo entre realidade e texto ocorra de maneiras bastante peculiares, se considerarmos cada tradição literária nacional de maneira isolada.

Essa proposta de leitura difere da elaborada pelo crítico cubano Roberto Fernández Retamar, que em um ensaio de grande circulação na América Latina (“Antipoesía y poesía conversacional em Hispanoamérica: dos cosas”, de 1975), discute o conceito de antipoesia de forma que deixa entrever uma semelhança com o que Octavio Paz (1993) define como a “tradição da ruptura”, característica subjacente ao próprio movimento da arte moderna que, no seu afã de romper com a tradição literária precedente, busca sempre instaurar o “novo”. Nesse sentido, é possível reconhecer o caráter abrangente da significação do termo *antipoesia* para Retamar: trata-se de uma condição particular da poesia moderna como um *todo*, não vinculada, portanto, a uma produção poética específica.

Nesse sentido, compreende-se a história da poesia moderna como uma sucessão intercalada de períodos predominantemente poéticos e períodos em que a tendência antipoética se impõe como contestação à norma vigente. Os últimos possuem em comum, segundo Retamar (1975), três características emblemáticas: a primeira remete à noção mais geral do termo, conforme mencionado acima, e vincula a antipoesia à prática ruptural, empenhada em destruir as cristalizações estéticas oriundas do triunfo da revolução artística anterior; a segunda diz respeito à materialidade lingüística da obra, em que se percebe a adoção profusa de formas prosaicas que veiculam, através de um tom coloquial, temas do cotidiano de um sujeito ordinário. A terceira característica proposta por Retamar para o deslindamento do fenômeno antipoético na sua totalidade é a mais problemática: ela postula que a antipoesia, por definir-se negativamente, representaria um caminho fechado para a poesia, uma vez que a circunscreve aos limites daquilo que nega. Segundo o autor, isso comprometeria, em longo prazo, sua eficácia e inclusive sua pertinência estética.

De acordo com Retamar, o arrefecimento inevitável que se segue ao êxito da antipoesia pode ser melhor apreendido se acompanharmos as

transformações de qualquer corrente antipoética vinculada a um grande movimento literário da modernidade. Para ilustrar como esse processo ocorre, o autor cita o exemplo das tendências antipoéticas do Romantismo e do Modernismo, as quais “(...) quedaron presas de esos instantes creadores de los que al cabo, para decirlo en términos matemáticos, eran funciones: eran funciones de los movimientos a los que se oponían” (Ibid., p. 121).

Acredito que a teorização negativa desse fenômeno (isto é, a partir de seu repúdio a formas associadas a um determinado fazer em vigor) acaba, curiosamente, destacando um aspecto vital de sua potência contestatória. Nesse sentido, parece-me que o que ocorre de fato é a extrapolação da simples negação, de modo que a antipoesia logra ampliar as margens daquilo que nega, inclusive incorporando facetas do movimento a que se opõe com o propósito de criar significados inéditos, não previstos ou contemplados anteriormente. É por esse motivo que, em virtude de sua amplitude significativa, ela não se subordinaria à própria negação, pois é capaz de transcendê-la, não se esgotando com o esgotamento (histórico, sensível – previsível) do tipo de fazer que contesta.

Outro estudioso que desenvolve uma investigação apurada em torno da problemática da antipoesia é o já mencionado Michael Hamburger. Em dois capítulos<sup>17</sup> de seu livro *La verdad de la poesía* (1991), o autor discorre sobre a *nova austeridade*, tendência que ele identifica como predominante na poesia ocidental do período posterior à Segunda Guerra (Idem, p. 225):

La nueva antipoesía (...) surgió de una aguda desconfianza hacia todos los recursos con que la poesía lírica había mantenido su autonomía. Para los nuevos antipoetas no era suficiente que la poesía estuviera tan bien escrita como la prosa; debía además permitir una comunicación tan directa como la prosa, sin recurrir a un lenguaje especial que se distinguiera sobre todo por su alto carácter metafórico.

Hamburger não chega, como Retamar e Eagleton (ainda que com outros termos, conforme vimos anteriormente), a propor a alternância entre períodos poéticos e antipoéticos como modelo interpretativo para se tecer uma história

<sup>17</sup> Ver “Un periodo sin ton ni son” e “La nueva austeridad”.

da poesia moderna. Limitando-se a contrapor e discutir a produção de obras relativas aos dois marcos históricos fundamentais do século XX, o autor desenvolve um panorama do trabalho de vários escritores, em diferentes línguas, em que reconhece um *Zeitgeist* comum.

A investigação em torno da materialização desse sentimento de época tem o intuito de demonstrar como as coordenadas de tempo, espaço e condição histórica originam alterações profundas nas formas de expressão da sensibilidade estética, não raro contribuindo (como é o caso aqui) para a configuração de verdadeiras tendências. Disso não se deve depreender, no entanto, uma idéia de uniformidade de fazeres e pensamentos (este, o risco inerente ao termo *Zeitgeist*): no caso da arte e, notadamente, no da poesia, o surgimento de tendências não elimina a busca por soluções individuais, embora as semelhanças de procedimentos sugiram a percepção de problemas em comum.

Com claro intuito metodológico de traçar a evolução e o adensamento da problemática da antipoesia, Hamburger volta seu olhar para os precursores europeus dessa tendência ao “rebaixamento” (em comparação com a lírica moderna) de temas e formas. Um dos mais representativos foi certamente Bertold Brecht, cuja *ars* poética advertia seus contemporâneos, já nos anos 30, sobre o perigo de se incorrer, por meio das petrificações estéticas, na petrificação da própria vida. Para evitar isso, o poeta deveria trabalhar de modo contínuo, constante e sempre avaliativo em torno da necessidade de criar novas formas (BRECHT In HAMBURGER, 1991, p. 193-194):

Sólo los contenidos nuevos permiten formas nuevas. En realidad las exigen. Porque si los contenidos nuevos se expresan en formas viejas, de inmediato se repite esa desastrosa división entre el contenido y la forma, pues la forma que es vieja se separa del contenido que es nuevo. La vida, que por todas partes adopta nuevas formas en nuestra sociedad, y cuyos cimientos están cambiando, no puede ser expresada ni verse influida por una literatura con formas viejas.

Dado o exposto, o texto de Hamburger é uma fonte que congrega, em um abrangente painel, autores aproximados pelo compartilhamento de uma

perspectiva artística bem situada historicamente. Em função da metodologia adotada, esse trabalho permite ao leitor compreender de forma mais atilada o fato de que um conceito crítico como o de antipoesia jamais poderá ser tomado como denominador comum subitamente capaz de abarcar, por si só, a complexa multiplicidade de formas e processos postos em funcionamento em um sistema multifacetado e contraditório como a poesia moderna. Em face dessa restrição, ele é empregado no texto de Hamburger como *tendência geral* que, obviamente, não pretende diluir especificidades e se impor como único critério possível de interpretação. Isso se deve à feição *situada* desse conceito: se essa poesia é *anti*, o é em relação a quê? Situar o conceito implica detectar, para cada autor e obra, o lugar (estético, cultural, social, histórico) a partir de que fala, a tradição a que pertence, sua posição em relação a ela e sobretudo para quem fala – a que tipo de leitor direciona sua artilharia poética (HAMBURGER, 1991, p. 269):

Lo que, a falta de mejor palabra, he llamado la nueva “antipoesía” es una forma exagerada de “bajo mimetismo”, austeramente dedicado a expresar “las cosas tal como son” en el lenguaje de la gente tal como lo habla. Esta clase de verso es antipoética si nuestra norma es la de la poesía romántico-simbolista y su aspiración “a la condición de la música”. Sin embargo, nuestra comprensión de la poesía moderna será incompleta e inadecuada si olvidamos que todo movimiento hacia el arte puro, autotélico, absoluto o hermético, surge de un desacuerdo con las cosas “tal como son”, de una tensión polar, como la de Baudelaire, entre el mundo del *spleen* y el “ideal”. (...) de Baudelaire en adelante, la poesía moderna ha dudado entre participar en el *Zeitgeist* y desafiarlo. Participar significa “baja mimesis” e ironía (...).

## 2.4) Antipoesia latino-americana: a especificidade da obra de Nicanor Parra

Em sua vasta e pormenorizada discussão, Hamburger menciona de maneira fugaz, em uma nota de rodapé<sup>18</sup>, a existência de um escritor chileno muito aclamado na América Hispânica: Nicanor Parra, que em 1954 publicou uma obra paradigmática no âmbito da investigação de nosso tema – *Poemas y Antipoemas*. Ainda que, como estudiosos, possamos nos mover em torno da análise de Hamburger e louvar a eficácia de sua abordagem dialógica, é necessário destacar a parcialidade oriunda da ausência de considerações sobre o trabalho do autor chileno. Isso se deve ao fato de que foi Nicanor Parra quem sistematizou, num projeto multifacetado e de grande reverberação, a antipoesia como prática específica de questionamento da própria literatura moderna – aquela que havia triunfado, na sua feição eminentemente canônica, na primeira metade do século XX. Como visionário e observador atento da paisagem circundante, Parra anteviu a necessidade de vergar a portentosa tradição literária de seu país para erigir uma concepção radicalmente distinta do que seja a poesia e o poeta, bem como suas possíveis atribuições e limites no cenário contemporâneo.

Entretanto, é curioso notar que, assim como Hamburger não explora a antipoesia de Nicanor Parra, também os trabalhos de críticos que pude consultar não a associam ao contexto mais amplo da antipoesia ocidental do II pós-guerra, circunscrevendo sua emergência e impacto tão somente aos domínios da lírica chilena (sobretudo em relação à tríade formada por Gabriela Mistral, Pablo Neruda e Vicente Huidobro) e hispano-americana. Esse aspecto denota a visão compartilhada pelos estudiosos: a especificidade da obra de Parra, tanto no que se refere à poesia contemporânea quanto no que diz respeito ao nosso meio latino-americano.

---

<sup>18</sup> Transcrevo o excerto mencionado da nota de Hamburger a seguir (1991, p. 227): “(...) El término ‘antipoemas’ fue empleado por el poeta chileno Nicanor Parra, con el mismo sentido que yo le di, en su libro *Poemas y Antipoemas*, escrito de 1938 a 1953 y publicado en 1956. A diferencia de los antipoemas de los dadaístas y los surrealistas, los poemas de Nicanor Parra se distinguen por el cultivo y la penetración de lo ordinario, por una expresión deliberadamente cotidiana (...)”.

Conforme vimos anteriormente, há o sentido *genérico* de antipoesia, desenvolvido por Hamburger como oposição às tendências de linguagem hermética e/ou transcendente. No entanto, esse epíteto também abriga uma acepção muito particular. De fato, no contexto literário latino-americano, *antipoesia* nos remete primeiramente à obra de Parra, motivo pelo qual seu emprego como tendência ocidental geral não encontra muita ressonância entre os críticos. Em virtude disso, tenho utilizado, ao longo deste texto, a expressão *tendências antipoéticas* para me referir ao mesmo tipo de poesia contemporânea de que Hamburger trata em sua investigação. Desse modo, deixo clara minha pertença a um espaço de enunciação bem marcado, uma vez que toda abordagem literária é ideológica: quando falo em *antipoesia*, remeto-me apenas a *Poemas y Antipoemas* e à sua recepção na América Latina.

No intuito de compreender o furor causado por essa obra, é preciso lembrar que a figura dominante, por ocasião do surgimento do antipoeta, era Pablo Neruda. Poeta demiurgo, antena da raça, indivíduo portador de uma sensibilidade especial capaz de captar e dar forma estética ao que o sujeito comum estaria muito longe de intuir, Neruda encarna a figura do “monstro” a que Parra se refere. Sua poesia está ligada à natureza, à terra, ao projeto de comunhão americana e à política de esquerda, como representações altissonantes da experiência humana no mundo moderno.

Contudo, até mesmo esse poeta “vaca sagrada” percebeu (como antena bem sintonizada) a emergência de novos conteúdos de sensibilidade social. Como Brecht já havia prognosticado, a necessidade de expressar o que é mutante, instável ou fugidio exige dos autores a criação de outras formas discursivas, supostamente mais ajustadas a essa ingente tarefa: a de reter sem, contudo, paralisar. No caso de Neruda, a vontade de atualização daria origem, ainda em 1935, à “poesia impura”: caracterizada como “el tufo de lo humano”, é a poesia rebaixada de modo a incluir o sórdido, o banal, o escatológico; maculada pelo mau gosto, provoca um desconforto dissonante (mistura de “orines y azucenas”) e lembra das obrigações (“los impuestos”) típicas da vida em sociedade.

O fruto dessa percepção é o livro *Odas elementales*, também de 1954. Nessa obra, o eu lírico se manifesta por meio de formas simples e diretas,

oriundas da interlocução cotidiana. Há uma mudança notável de tom; contudo, Neruda segue sendo o arauto profético, de discurso laudatório ou denunciativo. O poeta ainda é o porta-voz da coletividade, ser superior habilitado a exercer essa função especialíssima. É proveitoso observar como essa questão se manifesta nos textos: ao escolher temas, situações e objetos mezinhos, Neruda os eleva, burilando-os até torná-los sublimes por meio da transfiguração discursiva que neles opera (CABAÑAS, 2003). Nesse sentido, é pela mão condescendente do poeta que o dia-a-dia de um sujeito comum adquire estatuto e pertinência estética. A esse respeito, leiamos a seguir alguns excertos do longo poema em que o eu lírico nerudiano se empenha em dar a conhecer as ressonâncias poéticas presentes no alimento humano mais trivial e disseminado: o pão (NERUDA, 1977, p. 191-195):

#### **Oda al pan**

PAN,  
con harina,  
agua,  
y fuego  
te levantas.  
Espeso y leve,  
recostado y redondo,  
repites  
el vientre  
de la madre,  
equinoccial  
germinación  
terrestre.  
Pan,  
qué fácil  
y qué profundo eres:  
(...)  
creces, creces  
de pronto  
como  
cintura, boca, senos,  
colinas de la tierra  
(...)  
Ahora,  
intacto,  
eres  
acción del hombre,  
milagro repetido,  
voluntad de vida.

Mais adiante no texto, compreendemos que o trabalho moderno de ressignificação poética converte um alimento de constituição muito simples, misto de farinha e água, em um símbolo político, elemento fundamentalmente democrático que se dirige “(...) no para un hombre sino/ para todos,/ (...) para todos los pueblos/ y con él lo que tiene/ forma y sabor de pan/ repartiremos:/ la tierra,/ la belleza,/ el amor,/ todo eso/ tiene sabor de pan (...)/ todo/ nació para ser compartido,/ para ser entregado,/ para multiplicarse” (Idem, p. 193).

Em se tratando da paradigmática *Poemas y Antipoemas*, o efeito da utilização de vocábulos e assuntos de origem “impura” é diametralmente oposto ao efeito produzido pela presença do cotidiano nas *Odas Elementales*. Embora a intervenção do antipoeta sobre o real também seja de cunho transfigurativo, sua ênfase sobre formas de linguagem coloquial socialmente situadas desbarata a expectativa em torno dos preceitos modernos de transcendência e universalidade, corolários tanto da poesia de influxo esteticista quanto da poesia de vanguarda. A conseqüência disso é que a antipoesia “reivindica” sua pertença a um determinado contexto de enunciação, agora compreendido sob uma perspectiva marcadamente niilista de pasteurização sensível e homogeneização perceptiva.

Imerso em uma coordenada histórica particular, o antipoema desvenda os mecanismos que promoveriam o aniquilamento da experiência vital de um sujeito urbano *multifacetado*, doravante portador de uma identidade circunstancial e descentrada. Desse modo, não encontramos em Parra uma elevação do “tufo de lo humano”, uma vez que a antipoesia preocupa-se em iluminar e escancarar – e não em tornar palatável – o que há de insípido e deletério nas condições da existência tardo-moderna.

## **2.5) Para sublevações antipoéticas, recursos metapoéticos**

A história da tradição literária pode ser narrada em termos da alternância de concepções e fazeres que oscilam, em graus variados, entre a primazia do

significante e o império do significado – eis a didática lição de Eagleton. Entretanto, sabemos que essas distinções não costumam ser estanques, e que a poesia tende para o trabalho dialético com as polaridades. Além disso, as formas literárias, embora tenham uma história própria, não são “puras” ou independentes, pelo contrário: fazem parte do *Zeitgeist* de cada época e lhe definem a natureza, num processo ora de identificação, ora de repulsa. Em virtude do caráter fundante desse vínculo, toda mudança formal significativa remete a um estado de coisas situado para além do texto (EAGLETON, 2007, p. 8):

(...) A major crisis of artistic form – let’s say, the shift from realism to modernism in the late nineteenth and early twentieth centuries – is almost always bound up with an historical upheaval. In this case, the upheaval in question was the period of political and economic turmoil which culminated in the First World War<sup>19</sup>.

Em face da conjuntura de crise paradigmática em que emergem, era de se esperar que as tendências antipoéticas introduzissem formas discursivas inéditas, desse modo satisfazendo a expectativa da novidade gerada em torno de cada proposta que adentra o ambiente moderno. No entanto, elas tornam vulnerável essa idéia de singularidade que, espera-se, diferencie e particularize o discurso poético em relação aos demais. Não há nada de surpreendente no que encontramos na forma e na dicção de muitos poemas criados sob essa perspectiva, presumivelmente porque não deva ser assim, afinal... O excerto abaixo, do polonês Tadeusz Różewicz (1921-), é notavelmente ilustrativo dessa atitude antipoética que, por meio de um discurso *metapoético*, desbarata, de modo extraordinariamente conciso e objetivo, um conjunto de elementos que, reunidos, fariam “brotar” a poesia tradicional, partindo do pressuposto irônico de que o leitor os esteja procurando no texto (HAMBURGER, 1991, p. 250-251):

---

<sup>19</sup> “(...) Uma grande crise da forma artística – digamos, a mudança do Realismo para o Modernismo no final do século XIX e início do XX – é quase sempre ligada a uma convulsão histórica. Nesse caso, trata-se do período de agitação política e econômica que culminou na Primeira Guerra Mundial”. Tradução minha.

**My poetry**<sup>20</sup>

translates nothing  
 explains nothing  
 expresses nothing  
 embraces no totality  
 fulfills no hope

(...)  
 if it is not esoteric  
 if it is not original  
 if it does not astonish  
 then that's how it must be presumably

Chamo a atenção para o último verso, que encerra o tripúdio dessa lista contendo modos e crenças tenazmente associados ao trabalho poético na modernidade – o advérbio *presumably* (presumivelmente) dota todo o excerto de um caráter jocosamente irônico. Nos versos anteriores, são veiculadas, por meio dos adjetivos *esoteric* e *original*, duas qualidades imprescindíveis à compreensão crítica tradicional no julgamento do que a poesia deva ser (*esoteric*, nesse contexto, é um adjetivo cínico). Em *astonish* aparece o princípio do elemento surpresa, o estranhamento decorrente da experimentação de linguagem que também se convencionou atribuir à poesia enquanto gênero especialíssimo do discurso. Aqui, o eu poético elege todos os atributos consagrados pela tradição lírica moderna (tanto no que se refere ao fazer estético quanto à sua compreensão e avaliação, isto é, ao trabalho crítico) e, com evidente interesse metapoético, os lança fora, *presumably* porque a sua poesia seja outra coisa... Nos versos que seguem as estrofes anteriormente citadas, esse tipo de poesia reivindica o direito a sua especificidade, a sua *diferença* – que é, aliás, reconhecida dialeticamente como potência e constrição (*possibilities and limitations*):

---

<sup>20</sup> “Mi poesía

nada traduce/ nada explica/ nada expresa/ no abarca ninguna totalidad/ no llena ninguna esperanza (...) si no es esotérica/ si no es original/ si no asombra/ entonces supuestamente así debe ser”. Tradução de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro (HAMBURGER, 1991).

it [my poetry] obeys its own necessity  
 its own possibilities  
 and limitations  
 is overruled by itself<sup>21</sup>

O emprego do metapoético como recurso compositivo deixa entrever a necessidade de explicitar, na tessitura do próprio poema, os novos ordenamentos discursivos que passam a caracterizar as tendências antipoéticas. No poema de Różewicz, que discorre sobre as implicações de sua constituição formal, a insistência numa tentativa de definição negativa resulta desconcertante para o receptor formado no embate da decifração lírica moderna: de tão simples e diretos, os versos corporificam uma enunciação rebaixada, em que chama atenção a desfaçatez de se dizer o que se diz de uma maneira tão pouco agraciada pelas musas... Desse modo, o mecanismo do estranhamento, curiosamente, se mantém atuante, agora voltado contra os próprios padrões da lírica esteticista que lhe deram origem. Vejamos a seguir como esse processo de dessacralização do cânone através da verve metapoética ocorre em um dos textos mais conhecidos de Parra (1976, p. 83-85):

#### **Advertencia al lector**

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:  
 Aunque le pese  
 El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.  
 (...)  
 Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
 La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,  
 Menos aun la palabra dolor,  
 La palabra torcuato.  
 Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
 ¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!  
 Lo que me llena de orgullo  
 Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.  
 (...)  
 Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:  
 “¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores  
 “Sus lágrimas, ¡artificiales!”  
 “En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”  
 “Se patalea como un niño de pecho”  
 “El autor se da a entender a estornudos”  
 Conforme: os invito a quemar vuestras naves,  
 Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.  
 (...)

<sup>21</sup> “[mi poesía] obedece a sus propias necesidades/ a sus propias posibilidades/ y limitaciones/ es superada por sí misma”. (Idem, *Ibid*, p. 251).

O contraste entre os autores supracitados permite notar que Parra “fala”, no Chile, tal como Różewicz “fala” na Polônia: trata-se do estabelecimento de um verdadeiro parentesco formal, corporificado por uma linguagem prosaica, coloquial, de conteúdo bastante objetivo e não-hermético. A partir disso, compreende-se o alcance estético-político da construção discursiva metapoética, uma vez que ela permitiu às tendências do rebaixamento debruçarem-se sobre o código poético vigente para propor, enfim, um “alfabeto próprio”. Não se trata, contudo, de um novo esperanto lírico, pois a abertura comunicativa ensejada por esses modos de dizer (que, aliás, não possuem parâmetros de comparação com o cânone moderno) baseia-se numa dicção “reles” e desidratada, simultaneamente desestabilizadora e contundente.

No Brasil, procedimento muito semelhante foi desenvolvido pelo poeta Nicolas Behr no contexto da poesia marginal, o que sugere a existência de um prolífico diálogo entre as diversas manifestações antipoéticas que irromperam no cenário ocidental pós-45 e a poesia brasileira contemporânea, notadamente aquela produzida nos anos 70. Em 1977, Behr também elaborava com veneno metapoético uma *ars* fundamentalmente negativa (BEHR, 2005, p. 3-4):

(...) não acredito que a poesia seja necessária. (...) não tenho tema preferido. (...) não canto a esperança. (...) não vejo poesia em tudo. não faço parte do grupo noigrandes. (...) não sofri influência de bilac. (...) minha poesia não é corajosa. (...) não me responsabilizo pelos poemas que assino. não sou irônico. não considero drummond o maior poeta da língua portuguesa. (...) não sei em que ano aconteceu a semana de 22. (...) nunca me elogiaram. nunca me acusaram de plágio. (...) minha poesia nunca veiculou nada. (...) não sou lírico. (...) não escrevi isto que vocês estão lendo.

Encontramos ainda uma ressonância dessa postura eminentemente negativa no poema de Leila Miccolis, cujo excerto abaixo *conta* (isto é, não *canta*...) as vicissitudes de uma autora estreante até ser notada por um eminente crítico literário, bem como o descrédito em relação às inúmeras regras que pretendem nortear seu trabalho; o descontentamento é expressado de maneira particularmente eficaz, pois pretensamente ingênua, e a verve metapoética está implícita (MICCOLIS *Apud* CABAÑAS, 2009):

(...)

E quando me consideraram menina prodígio,  
consegui que um crítico de prestígio  
analisasse minha papelada.  
Ele deu uma boa folheada,  
pensou, pesou e sentenciou:  
“ – Incrível... não tem nível...”  
Juro que fiquei com muita mágoa  
porque, afinal, quem precisa de nível  
é caixa d’água...

Portanto, ao conjunto de definições que vêm sendo apresentadas ao longo deste capítulo na tentativa de abarcar o fenômeno das tendências antipoéticas, esse esquivo proteu, é necessário acrescentar o seu caráter metapoético, fundamental numa prática que reflete esteticamente, via discurso literário, sobre suas urgências, preocupações e possibilidades: “we don’t care how they/ write the poem/ but we insist that there are/ other voices/ other ways of creating”<sup>22</sup> (Charles Bukowski, *Rape of the Holy Mother*). Grande parte dessa poesia auto-reflexiva expõe e discute seus mecanismos, processos, fantasmas e obsessões, constituindo uma atualização contemporânea da herança metadiscursiva que acompanha toda a tradição da poesia moderna. Certamente há, nesse resgate que não é apenas de ordem estética mas fundamentalmente política, uma preocupação didática do poeta em refletir com seu leitor sobre as sendas e implicações abertas pela proposta de comunicabilidade. Nesse sentido, o metapoético erige-se como sintoma da política do estético no mundo contemporâneo: ao se configurar como recurso discursivo que permite às tendências antipoéticas expressarem aquilo que *não* querem ser, desconstrói os modelos herdados da tradição no intuito de recuperar o sentido dos vínculos da poesia com seu entorno social, atualizando assim a perspicaz lição brechtiana.

---

<sup>22</sup> “não nos importa como eles/ escrevem o poema/ mas insistimos que há/ outras vozes/ outros modos de criar” (Charles Bukowski, *O estupro da Mãe Sagrada*). Tradução minha.

## 2.6) De autores e leitores: os novos termos da relação

As tendências antipoéticas correspondem, portanto, ao advento de novas formas de representação estética que manejam, com base em construções lingüísticas que proliferam na interação oral corriqueira, conteúdos sensíveis de uma coordenada histórica ocidental específica. Num contexto caracterizado fundamentalmente pelo rebaixamento, sua empreitada rumo à comunicação mais direta refere-se à sobrevivência possível da poesia nas condições da vida tardo-moderna. As maneiras de concretizar essa inquietude fundamental são variadíssimas; não obstante, é possível pensá-las com o auxílio de sistematizações de cunho descritivo. Com esse propósito, algumas delas serão expostas a seguir<sup>23</sup>.

Começemos por *Poemas y Antipoemas*. Nessa obra, proliferam as construções de linguagem que objetivam atrair o leitor, seduzindo-o por meio da sensação de familiaridade que sugerem – afinal, tendemos a apreciar o que pensamos (re)conhecer. Trata-se, no entanto, de um artifício, um astuto canto de sereia: uma vez aliciado pela articulação discursiva que promove a identificação emocional e intelectual, o leitor é surpreendido por seqüências de choques aos quais não pode mais se furtar. Vê-se, então, enredado numa não raro agressiva trama verbal que o desconcerta ao desnudar implacavelmente o seu mundo, ainda há pouco tão familiar.

Essa estratégia deixa entrever a concepção implícita do tipo de leitor construído pela antipoesia: trata-se de um sujeito urbano confuso, distraído, de contato restrito com a literatura – alguém que desafia o poeta a se tornar um caçador atento e infatigável e que provavelmente se sentiria bem representado pelo título que o alemão Hans Magnus Enzensberger (1929-) deu a uma de suas obras – *Poemas para personas que no leen poesía*, citada por Hamburger como expressão da “paradoja de la antipoesía em su forma más exagerada” (1991, p. 227).

---

<sup>23</sup> Essas caracterizações descritivas provêm fundamentalmente dos estudos realizados acerca da antipoesia, baseados na obra *Poemas y Antipoemas*, de Nicanor Parra. Não obstante sua circunscrição a esse objeto específico, elas iluminam aspectos importantes das tendências antipoéticas ocidentais de modo amplo, e é por esse motivo que as emprego no texto.

No entanto, a familiaridade inicial traz em seu bojo o desconforto, o estranhamento derivado de um sofisticado arranjo discursivo em que múltiplas vozes irrompem, aos gritos, espirros e vitupérios, embora a voz do antipoeta seja uma só – a que comanda o fluxo dialógico torrencial. Dada a pretensa objetividade do código (que logra desmascarar o mal-entendido que constitui a base da crença generalizada na transparência do signo), tudo flui normalmente – tanto pior (ou melhor) para nós, leitores, submetidos a iluminações vertiginosas e implacáveis com luvas de pelica...

Em face desse intrincado mosaico discursivo, é necessário nos determos um pouco mais sobre a instância da recepção. Os estudos sobre a antipoesia de Parra investigam demoradamente a construção discursiva de um leitor que seja capaz de realizar associações inter e extratextuais, uma vez que o artista maneja os mais diferentes gêneros e recursos disponíveis, combinando-os de modo a criar algo inédito que parte do que já existe e o transpassa (CARRASCO, 1988, p. 45):

(...) el antipoema incorpora, en el acto de lectura que le es propio, las diversas posibilidades del extratexto, tanto en sus dimensiones textuales como no textuales. En este sentido, (...) se trata de un texto que no sólo reescribe otros textos, sino también diversos géneros de escritura y de discurso, artísticos y referenciales, estereotipos ideológicos y culturales, situaciones de la vida cotidiana, personas, hechos y lugares históricos, espacios geográficos; en otras palabras, no sólo la literatura, sino también la vida.

De receptor dócil e expectante, o leitor é convocado a assumir a responsabilidade de produtor dos significados do antipoema que, por ser discurso híbrido, contém estratos sobrepostos ou justapostos de sentido que dialogam sem cessar, num entretecido lingüístico preñado de rupturas, reiteraões e dissonâncias de toda sorte. Transitando por esse emaranhado, o receptor construirá o sentido com base no que sua sensibilidade lhe permitir manusear, combinando experiências literárias e não-literárias no intuito de vivificar a potencialidade do não-dito (PARRA, 1976, p. 202-203):

### Test

(...)  
 Qué es la antipoesía:  
 Un temporal en una taza de té?  
 (...)  
 Un espejo que dice la verdad?  
 Un bofetón al rostro  
 Del Presidente de la Sociedad de Escritores?  
 (Dios lo tenga en su santo reino)  
 Una advertencia a los poetas jóvenes?  
 (...)  
 Marque con una cruz  
 La definición que considere correcta.

O poema acima roga ao leitor que *faça*<sup>24</sup> alguma coisa com o texto (nesse caso, um teste de múltipla escolha...). Seu caráter exortativo atualiza o apreço da antipoesia pelos textos abertos, em que o sentido é fundamentalmente *ação*, ou seja, produto para sempre inacabado da intervenção criativa de um sujeito sobre a materialidade lingüística, em graus variados de complexidade, a partir sobretudo da sua experiência *como* leitor. A descrição desse processo deixa entrever o que é, de acordo com René Costa (1988, p. 26), a finalidade do trabalho do antipoeta parriano (e também daqueles que recebem seu influxo): “(...) crear una complicidad con el lector. De esta manera, el texto literario, que tradicionalmente se presentaba como algo por encima del destinatario, llega a ser visto como parte de nuestra experiencia cotidiana, en que todo no es hermosura y bellas palabras”.

Norteadas por essa perspectiva idiossincrática, as tendências antipoéticas destroem a essencialidade moderna do conceito de poesia, a qual passa a ser reconhecida como algo fundamentalmente elástico, pois manipulável pelo receptor. Em decorrência disso, é possível “escolher” o que é o antipoema, dentre as opções disponíveis. Nesse sentido, o que a antipoesia parece celebrar ironicamente é o fato de não haver mais certezas a respeito do que seja a poesia no mundo contemporâneo: doravante, ela só existe

---

<sup>24</sup> A esse respeito, vejamos outro exemplo notavelmente criativo e instigante: o poema de um autor chileno neovanguardista em que a influência parriana é clara: “Construya el mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que: YO=TU e que TODO es POSIBLE (HAGA UM DIBUJO). (pequeña cosmogonía práctica)”. Juan Luis Martínez, *La nueva novela*.

*realizando-se* – ou seja, expandindo continuamente seus limites enquanto gênero. A esse respeito, vejamos como a interpretação de Berardinelli se comunica com a instabilidade conceitual instaurada pela *ars* antipoética, estabelecendo um bem-sucedido diálogo crítico (BERARDINELLI, 2007, p. 175):

Não estou convencido se sei o que podemos entender essencialmente por poesia. Mesmo porque definir “essencialmente” algo requer uma fé nas “essências” que eu não tenho. Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários. (...) As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários.

O engessamento advindo da aplicação correcional e, com freqüência, punitiva de noções e conceitos claramente modernos a obras que exploram a vertigem do *agora*, naquilo que ele tem de fugidio e perecível, possivelmente decorra da resistência contumaz de parte da crítica em tentar compreender e explicar os mecanismos postos em funcionamento pelas expressões antipoéticas. Essa atitude evidencia o massacre institucionalizado daquilo que dá aos conceitos que procuram destrinçar o fenômeno literário uma razão de ser: sua historicidade. A esse respeito, vejamos o comentário lapidar de Enrique Lihn (1963), poeta, dramaturgo e romancista chileno: “(...) Y, aunque parezca raro, hay quienes opinan por boca de la Belleza, ese ganso atravesado, durante siglos, en el camino de la comprensión histórico-artística”.

De fato, a participação da palavra poética na vida cotidiana atualiza uma série de questões a respeito da função do poeta e da poesia nas novas coordenadas impostas pelas sociedades de consumo. Nesse contexto, um dos aspectos mais proeminentes da antipoesia (tanto como tendência do cenário ocidental do pós-guerra, segundo Hamburger, quanto como projeto literário concebido e desenvolvido por Nicanor Parra, no Chile) é sua verve problematizadora, que indaga, radicalmente e com base em perspectivas inéditas, a pertinência e as implicações atuais de uma série de conceitos



Para lograr esse efeito, os poetas se dedicaram com afinco a desnudar progressivamente o seu discurso, aproximando-o das formas comumente atribuídas à prosa, o que implicou no enxugamento das figuras de linguagem (a “gordura” de que fala Lobo Antunes). Essa base comum em torno do improferível de um tipo de experiência humana limite ajuda a compreender um pouco mais as implicações do rebaixamento, além de situá-lo em um contexto histórico particular, profundamente dilacerado por duas guerras mundiais e totalitarismos de esquerda e de direita.

Em um cenário de despersonalização asfixiante, a proposta de comunicabilidade antipoética também incorpora a contradição de exprimir a *incomunicabilidade*, curiosa vivência de linguagem compartilhada por sujeitos atabalhados. Nesse contexto, a experiência inescapável do silêncio, que o altivo postulado da razão moderna empenhou-se em escamotear, ressurge para ser finalmente confrontada.

De modo geral, o silêncio se refere àquilo que sempre resta de toda interação de linguagem, malgrado nossos desejos edênicos de comunicação total e entendimento inequívoco. No entanto, ele se tornou a própria encarnação do trágico contemporâneo: para vislumbrar, epifanicamente, a extensão do dilaceramento causado pela insuficiência de linguagem (bem como seu desconcertante potencial sugestivo), é o caso de ler a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que estreou em 1953.

A entidade textual que veicula o discurso antipoético é a representação vindicativa de uma personagem maculada na sua dignidade: o sujeito moderno. De indivíduo racional predestinado a usufruir as benesses da vida tecnologicamente programada, ele foi degradado para a atual condição de estilhaço entre estilhaços anônimos que pululam na cidade superpovoada sem, contudo, conseguir resguardar-se na fé alentadora da unidade outrora possível. Nesse contexto histórico bem marcado, as tendências antipoéticas exploram formal e tematicamente o silêncio proveniente de uma condição sensível particular. Além disso, desenvolvem suas inflexões metapoéticas no intuito de abordar também essa espécie de silêncio humano fundante, que está na origem de toda criação literária que pretende dizer mais por meio de poucos recursos.

Os mecanismos de criação de sentido descritos acima entrecruzam-se visceralmente no eu antipoético parriano, o qual, imerso num burburinho de silêncios que reverberam sobre si mesmos, não se sente suficientemente apto a comunicar nenhuma experiência<sup>25</sup>, e portanto capitula no solilóquio de um indivíduo que conta, não canta, a sua desdita (que é a de toda a “civilização” ocidental, na sua jornada progressiva rumo à aniquilação anunciada) (PARRA, 1976, p. 115-119):

#### **Soliloquio del Individuo**

(...)  
 Yo soy el Individuo.  
 Bien.  
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
 A esa roca que me sirvió de hogar,  
 Y empiece a grabar de nuevo,  
 De atrás para adelante grabar  
 El mundo al revés.  
 Pero no: la vida no tiene sentido.

Portanto, esse desamparo de linguagem que tanto melindra a sensibilidade do sujeito contemporâneo é um dos aspectos privilegiados por Hamburger para interpretar a irrupção bem-sucedida da nova austeridade como tendência: “Gran parte de la antipoesía escrita después de 1945 es seca, lacónica y austera (...) porque la imaginación misma ha tropezado con barreras de una especie sin precedentes” (1991, p. 241-242). Essa citação evoca um certo tipo de entendimento da evolução literária como processo histórico-ideológico em aberto, perspectiva que também norteia os comentários de um poeta nacional: João Cabral de Melo Neto, que registrou suas idéias sobre a situação da poesia brasileira produzida na virada da segunda metade do século XX.

---

<sup>25</sup> Em “O narrador”, Walter Benjamin (1985) estabelece distinções entre o narrador épico e o moderno com base na diferenciação entre “experiência” e “vivência”. O narrador épico é aquele capaz de transmitir apropriadamente a *experiencia* acumulada de uma sociedade por meio de sua arte. O narrador moderno, por sua vez, só possui *vivências* que, devido ao seu caráter pessoal e intransferível, não são capazes de configurar uma experiência dotada de sentidos que transcendam o âmbito individual. É com base nessas acepções que o termo “experiência” é empregado quando ressaltado a insuficiência comunicativa sentida pelo eu antipoético.

## 2.8) Por uma aproximação entre as tendências antipoéticas e a poesia marginal brasileira

Segundo Melo Neto (1998), a dinâmica e o sentido das crises que periodicamente estremecem as formas consagradas de representação poética podem ser melhor apreciados a partir de uma sondagem retrospectiva, que leve em conta a estrutura de pensamento e organização do mundo ocidental pré-moderno. Nesse contexto, a literatura possuía um lugar demarcado, com funções específicas. Não há dúvida de que a mais importante era a de instituir, por meio de estruturas reconhecíveis que veiculassem a experiência socialmente acumulada, a comunicação entre o artista e seu público. Para isso, o poeta deveria ater-se às formas estéticas existentes *a priori*, uma vez que elas possibilitavam essa interação de cunho didático tão especial e necessária (MELO NETO, 1998, p. 69):

Houve épocas, e creio que ninguém duvida disso, em que o entendimento foi possível. (...) Como o importante é comunicar-se o autor usa os temas da vida dos homens, os temas comuns aos homens, que ele escreve na linguagem comum. (...) Nessas épocas, a espontaneidade ganha novo sentido. (...) É o sinal de uma enorme identificação com a realidade. (...) Nessa espécie de espontaneidade o que se valoriza é o coletivo que se revela através daquela voz individual.

No âmbito da poesia brasileira, João Cabral investigou com profundidade e lucidez angustiada os efeitos da carência de diretrizes comunicativas na produção de seus contemporâneos. O resultado foi a conferência denominada “Da função moderna da poesia”, proferida em 1954, em que a atenção do autor se detém sobre um ente de feições historicamente imprecisas: o leitor. Na arena espetacularizada da vida comum, recai sobre o poeta a responsabilidade pelo distanciamento do seu público, uma vez que a poesia está comodamente alijada do cotidiano e exige resguardos monásticos: “O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos

normais que pratica durante sua vida diária. Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação, de monge ou de ocioso” (Idem, *Ibid.*, p. 99).

Parece-me que esse viés de abordagem irmana a discussão cabralina daquela extensamente desenvolvida pela antipoesia, que também se preocupa em situar o leitor nas coordenadas da sua (im)possível vivência poética. Em decorrência disso, a problemática da comunicabilidade adquire contornos mais discerníveis. Delineando-se como ponto de contato, permite alicerçar uma proposta de leitura crítica de parte da poesia brasileira contemporânea que considere as duas matrizes antipoéticas fundamentais, tal como figuram na metade do século passado: o amplo e variado contexto ocidental do pós-guerra e a tradição chilena contra a qual Nicanor Parra se insurge.

No texto de João Cabral, o desejo de restabelecer uma espécie de vínculo comunicativo essencial entre o poeta e seu leitor decorre da necessidade de enfrentar as agruras da vida literária brasileira do período considerado. Dentre elas, destaca-se a ameaça de esgotamento do gênero poético em virtude da proliferação de novas realidades sensíveis esquivas às formas na época consolidadas de representação. Esse é, como vimos, o movimento intermitente que impele toda criação artística afinada com as urgências do seu tempo histórico, uma vez que a defasagem forma-conteúdo tende a originar a petrificação sensível da vida e a alienação do trabalho do artista, grande perigo sobre o qual Brecht se pronunciava já nos anos 30. Curiosamente, a admoestação brechtiana, que está no cerne da sublevação antipoética, também encontra esteio no Brasil do frenesi desenvolvimentista, em que vicejou o empenho de atualização dos bens da cultura – notadamente, os artísticos.

Nesse sentido, acredito ser possível cotejar a discussão de Melo Neto sobre os descompassos da poesia brasileira dos 50 com os aspectos mais abrangentes das tendências antipoéticas, ainda que o poeta não faça uso desse termo. A justificativa para essa aproximação se baseia no fato de que o antipoema também ostenta, na sua empreitada comunicativa, preocupação com a continuidade possível da poesia nas condições da vida tardo-moderna. Nesse sentido, suas inflexões metapoéticas, que incluem referências

constantes ao leitor, ressoam nas inquietações abundantes no texto de Melo Neto.

Entretanto, os liames da atualização da poesia brasileira com seu tempo histórico já podem ser reconhecidos na poesia concreta. A ela, a geração seguinte deve a reconquista da visualidade como recurso poético vigoroso, embora não inédito<sup>26</sup>. Na esteira desse processo, a emergência da chamada poesia marginal, nos anos 70, trouxe perspectivas originais para o fazer poético nacional. Tendo como antecedentes, num sentido amplo, as tendências antipoéticas e o Modernismo de 22, essa corrente reavivou uma experiência de comunicabilidade que almejava, dentre outras coisas, ampliar o público leitor, doravante concebido como “(...) um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia” (HOLLANDA, 1998, p. 9). Dando continuidade à tradição metapoética, a poesia marginal censurou a aplicação subserviente dos recursos sedimentados pela lírica moderna, desse modo explicitando uma série de transformações paradigmáticas na sensibilidade dos sujeitos contemporâneos.

Em termos estruturais, sua proposta de comunicabilidade caracteriza-se, de acordo com Hollanda (Ibid., p. 10), pela “presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida (...)”, que tem como consequência política “a desierarquização do espaço nobre da poesia – tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso” (Ibid., p. 10). Além disso, a comunicabilidade promove, ainda conforme a autora (Ibid., p. 11), “a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico”, assimilado criticamente de modo a traduzir “um dramático sentimento do mundo” (Ibid., p. 11).

Portanto, as preocupações relativas ao leitor, às contingências da recepção e à dinâmica dos novos conteúdos de sensibilidade, que avultam nos textos antipoéticos, são ressignificadas pela poesia marginal, adquirindo

---

<sup>26</sup> Em Mallamé, a linguagem verbal compõe o poema junto com os arredores da própria página. Mais adiante, o experimentalismo vanguardista legará o conhecimento das possibilidades de coadunar palavra e a imagem, desenho e até mesmo fotografia, expandindo o conceito de texto literário ao compô-lo como objeto intersemiótico propositalmente complexo, cujo desvendamento demanda um esforço de caráter associativo/relacional por parte do receptor.

ressonâncias especiais na voragem do seu próprio tempo e lugar de enunciação. A ser esse o caso, a existência de relações de contigüidade é corroborada ainda pelo eco das proposições críticas de João Cabral de Melo Neto.

No entanto, a investigação da antipoesia, diferentemente do que acontece em diversos países da América Hispânica, é ainda muito restrita no Brasil. Apesar disso, penso que sua abordagem seja relevante em dois sentidos fundamentais: primeiro, porque instaura um espaço de interlocução com o pensamento crítico de estudiosos de outros contextos; em segundo lugar, porque o conhecimento advindo desse processo de intercâmbio intelectual pode, dependendo do objeto de investigação, configurar-se como alternativa para a pesquisa em torno das problemáticas da poesia brasileira contemporânea, notadamente em relação à poesia marginal dos anos 70.

### 3) Votos ao estranhamento antipoético

Ao investigar a obra *Ás de Colete*, de Zuca Sardan, em relação ao amplo espectro das tendências que adotam a perspectiva do rebaixamento poético, notei que o mecanismo do estranhamento parecia se insinuar como princípio ordenador do seu discurso. Essa constatação sensível foi adquirindo contornos argumentativos ao longo do tempo, tornando-se mais clara para mim à medida que os dois primeiros capítulos deste trabalho iam sendo redigidos (uma vez que a vontade de seguir criando efeitos de estranhamento destoantes daqueles produzidos pela vertente lírica na modernidade é, de fato, uma característica que permite aproximar manifestações antipoéticas particulares). Desse processo analítico-descritivo, extraí a convicção teórica de que tal conceito – tomado doravante na sua acepção *antipoética* – permitiria focalizar meu objeto de estudo em relação aos desdobramentos de parte significativa da poesia contemporânea, e em função disso o reverencio como estratégia de leitura que acabou por ensejar o percurso de minha abordagem crítica como um todo.

Creio que o estranhamento, enquanto mecanismo de composição discursiva, por um lado, e como representação específica de certas cercanias poéticas de nosso tempo, por outro, pode nos ajudar a compreender os possíveis sentidos da constituição antipoética da obra de Sardan. Neste penúltimo capítulo, ele assume a posição de elemento central de minha análise, pois permite organizar, em seu entorno ideológico-formal, os elementos que dão especificidade ao texto de *Ás de Colete*.

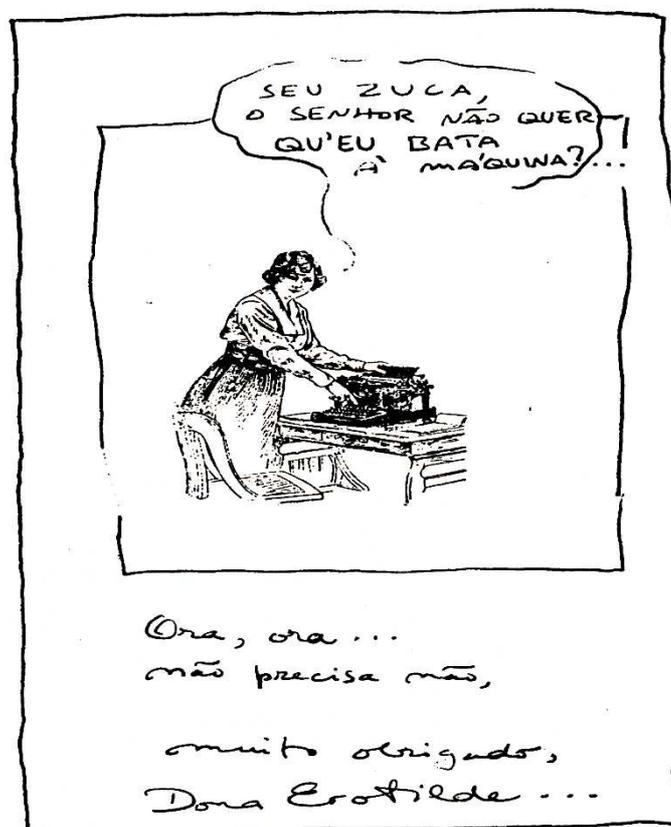
### 3.1) Estranhamento e visualidade em *Ás de Colete*

Em nosso contexto latino-americano, historicamente vilipendiado por um tenaz analfabetismo de caráter estrutural, é sintomático que o predomínio da cultura escrita sobre a visual tenha sido estimulado pelas elites, que dessa forma lograram reservar para si o acesso e o uso distintivo dos bens simbólicos e culturais (CANCLINI, 2008). Uma vez que, sob a perspectiva ideológica das classes dominantes, “ser culto implica reprimir a dimensão visual em nossa relação perceptiva com o mundo e inscrever sua elaboração simbólica em um registro escrito” (Idem, p. 143), chama a atenção o fato de que diversas tentativas contemporâneas de atualização da poesia nacional tenham como característica marcante e polêmica não só a visualidade, em sentido amplo, mas também o *figurativismo* – veemente rechaço ao primado construtivista da poesia concreta, cujo abstracionismo gerou dissidências tanto no meio acadêmico quanto no artístico.

No caso de *Ás de Colete*, deparamo-nos com uma composição discursiva híbrida que mescla texto lingüístico e texto imagético (tanto o desenho figurativo quanto a escrita manual), cujo objetivo é causar um efeito de estranhamento de percepção que desautomatize as expectativas e experiências prévias de leitura do receptor. Estamos diante, novamente, do antipoético como estratégia política do estético, tendo em vista que o cânone tradicional costuma proscrever o trânsito de discursos e formas de expressão de procedência popular e/ou massiva no âmbito da poesia – como é o caso da imagem, comumente associada à esfera midiática.

O que intriga de imediato nessa obra é sua feição manuscrita, ou seja, a confecção manual, minuciosa e rica em detalhes, dos textos. Trata-se da curiosa revitalização de uma técnica característica de um mundo pré-moderno que se opõe ao que havia de mais avançado, em termos de produção, na época em que o livro foi escrito: a máquina de escrever. Tal predileção pelo arcaísmo como recurso compositivo (observa-se, por exemplo, que as bordas de muitos poemas aparentam estar comidas por traças) é reivindicada desde o início: basta atentarmos para o que o poeta responde à solícita dona Erotilde,

numa espécie de “introdução” que fornece uma chave preciosa de leitura para o que virá mais adiante:



A peculiaridade artesanal pressupõe o desligamento – e o afrontamento – das formas de reprodução técnica da imagem editorial e midiática em grande escala. É notável que essa opção seja assumida por Sardan logo no início do livro, à guisa de apresentação do tipo de trabalho que se oferece ao público. O feito a mão é o feito a mão do artista, que se personifica no seu fazer e lhe imprime, desse modo, uma indelével configuração individual. A caligrafia desenhada mostra preocupação com a dimensão de beleza contida na escritura, veiculando a idéia de tipografia com valor estético. Nesse sentido, a forma manuscrita – que também é *imagem* – insinua um outro viés possível de leitura, baseado no rompimento com um formato gráfico consagrado que não causa mais nenhum estremecimento perceptivo.

Dessa urdidura cuidadosa decorre a humanização do próprio fazer, o qual se diferencia, assim, da reprodução impessoal ou da fria ilustração. Portanto, a experimentação formal com a imagem em *Ás de colete* torna o livro um objeto estético que reage aos imperativos da pasteurização sensível estimulada pela publicidade, almejando, dentre outras coisas, nos causar *prazer*. Sardan desconstrói o papel do ilustrador e do técnico na sociedade de consumo ao trabalhar a imagem como recriação ativa do discurso verbal, fazer sincrético e iconoclasta que atualiza uma percepção vanguardista fundamental: a de que a arte não existe em formas compartimentadas e a literatura deve ser permeável às conquistas e possibilidades dos demais campos estéticos e comunicacionais.

Essa experimentação poética formal é cara às coordenadas de um tempo contemporâneo em que a proliferação de imagens tornou-se um dado trivial da vida cotidiana, inclusive levando a um embotamento da própria capacidade de sua percepção mais detida. Nesse contexto, o poema instiga a refletir sobre os sentidos, alcances e *potencialidades comunicativas* do famigerado espetáculo visual que nos cerca. Para fazer isso a contento, talvez seja necessário nos deslocarmos brevemente da materialidade do texto para o seu entorno extra-literário, no intuito de resgatar alguns aspectos que nos ajudem a compreender como se deu o longo processo de expansão da imagem na cultura ocidental, dividido em três etapas básicas de massificação (MOLES, 1990) que compartilham um propósito comum: ampliar sua penetração na vida social facilitando o acesso a ela.

Da primeira etapa, caracterizada pela forma única, artesanal e reprodutora da realidade, a imagem passa a multiplicar-se, ainda que timidamente, a partir do Renascimento. Isso se torna técnica e economicamente viável em virtude das novas ferramentas de reprodução. Porém, a representação pictórica ainda ocupa um patamar superior: é venerável por sua raridade e por seu caráter distintivo enquanto objeto de contemplação, além de inacessível para a maioria das pessoas.

A invenção da fotografia marca a segunda fase, em que surge a pressão exercida pela imprensa, fato que levará, devido à superabundância, ao que Moles (1990) chama lucidamente de “inflação da imagem”. Desse processo advém a perda progressiva de valor da reprodução icônica, associada ao seu

esvaziamento como recurso comunicativo privilegiado. Desde então, os veículos midiáticos têm empregado imagens com base em um pressuposto fundamental: elas ajudam, e muito, a vender produtos (e desejos...). Em virtude desse imperativo comercial, cada vez mais sua utilização pauta-se pela necessidade de seduzir e reter o olhar alienado – contraditoriamente – pela sua própria proliferação.

O terceiro momento de massificação é o que vivemos, o da expansão inédita do acesso e produção de imagens – as quais, ao mesmo tempo em que se tornam um “fato” a mais na rotina cotidiana, adquirem a curiosa capacidade de se sobrepor ao real, pois que tudo nos parece cada vez mais simula(do)cro. No caso particular da poesia, cabe perguntar, em face da saturação hodierna de artefatos visuais, qual é o sentido de se explorar a imagem enquanto recurso ainda capaz de suscitar determinados efeitos de percepção sensível.

Primeiramente, é necessário lembrar que não raro a poesia, forma estética tradicionalmente caracterizada pela criação de imagens verbais, adotou a iconicidade como recurso expressivo. Em um artigo denominado “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millan”, Laura López Fernández nos adverte que a poesia visual não é, como se costuma pensar, algo novo<sup>27</sup>. Essa observação é importante porque freqüentemente associamos o surgimento da visualidade na poesia às conquistas das Vanguardas do final do século XIX e início do XX, momento em que a literatura buscou aproximar-se de outras artes (notadamente, da pintura). Entretanto, a poesia visual “es tan vieja como la poesía escrita, aunque obedece a distintos fines de acuerdo a la época en la que se ha producido” (s/d, p. 1).

De fato, se compararmos a potencialidade expressiva da imagem icônica com a da imagem construída verbalmente, iremos perceber que um dos grandes trunfos da forma visual é a possibilidade (variável, conforme o caso)

---

<sup>27</sup> Segundo a autora, foi o francês Appolinaire quem teria feito o resgate da visualidade com intuítos líricos, retirando-a do ostracismo. Contudo, em Appolinaire verifica-se a continuidade de sentidos entre as esferas lingüística e icônica, numa espécie de redundância discursiva (o discurso textual reproduz o discurso da imagem e vice-versa) que objetiva reforçar, enfatizar o que é expresso verbalmente. Posteriormente, tanto Appolinaire quanto Mallarmé passaram a desenvolver uma interação discursiva mais sofisticada, que Fernández denomina “caligramas metonímicos”, em que “no hay semejanzas sino contigüidad entre el contenido y la imagen” (MOSHER *apud* FERNÁNDEZ, p. 2).

de apreendê-la de uma só vez, em totalidade, algo que requer do espectador relativamente pouca energia ao passo que, em contrapartida, surte um grande efeito, atingindo com veemência a sua sensibilidade. A partir do momento em que a velocidade passou a tyrannizar a vida moderna, as imagens se impuseram como a forma mais eficiente de transmissão de informações e sugestão de desejos de toda sorte. Sua abundância e penetração na vida diária nos falam dos modos como nos vemos – e por isso o trabalho estético com elas pode criar outras formas de nos vermos. No âmbito das tendências antipoéticas, a escritura com imagens remete ao imperativo de se pesquisar formas mais ajustadas à representação literária da experiência contemporânea – atividade imprescindível que particulariza o fazer do poeta, sujeito a quem cabe “inventar escrituras que no sean repertorios de pretendidos conocimientos. Los poetas deben inventar los medios con que crear el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce” (LIAÑO *apud* FERNÁNDEZ, p. 4). Se somos capturados pela imagem, se ela arrebatada e fascina a nossa percepção, é bastante provável que alguns autores pressintam nela um vigor quicá irresistível tanto para o leitor comum quanto para o leitor “culto”, ensinado a apreciar e reconhecer apenas formas poéticas canonizadas e/ou tradicionais.

Em *Ás de colete*, o intenso apelo visual concentra-se em sobrepujar a ilustração publicitária associada à imagem midiática, de modo a estimular leituras de caráter relacional/associativo que transitem por esferas hierarquicamente distintas da comunicação verbal e visual. Tal procedimento instaura uma variedade notável de efeitos, ordenados a partir do estranhamento como mecanismo comum. No intuito de identificar alguns deles e propor uma possível interpretação, apresento a seguir a análise de “O soberano” (SARDAN, 1994, p. 4), primeiro poema do livro. Antes disso, porém, gostaria de esclarecer o percurso da abordagem: como os poemas de Sardan caracterizam-se por seu teor híbrido, é preciso considerá-los em cada um dos seus estratos de composição. Todavia, o significado global será dado pela relação que o leitor lograr estabelece entre eles. Em virtude disso, a ordem de análise parece-me irrelevante, uma vez que o que realmente importa é desvelar o diálogo que emerge do contato entre duas instâncias discursivas, no intuito de se perscrutar os sentidos dos poemas nos interstícios, nos intervalos, que é onde toda comunicação literária acontece.

## 3.1.1) Um soberano entre nós



“O soberano” é um poema que apresenta um tom narrativo bem marcado. Na primeira estrofe, há uma descrição no presente de algo que está acontecendo agora (indicada pelo gerúndio em “vem chegando”). Na segunda estrofe, encontramos versos no presente do indicativo, cujo emprego costuma remeter a duas possibilidades básicas: 1ª) identificar uma dada situação que se passa num momento presente mas para a qual a referência temporal não é importante; 2ª) expressar uma lei geral ou uma propriedade comprovada empiricamente.

Sabemos que o uso do tempo presente está relacionado à elaboração de definições, verdades universais e à descrição dos fenômenos da natureza. Além disso, é o tempo das máximas e dos ditos populares. Nesse poema, os dois últimos versos constroem uma assertiva que lembra muito uma máxima, no que contém de lucidez e síntese perceptiva: “O soberano perfeito/deve suspeitar de tudo”. Trata-se de uma sentença moral, espécie de advertência de teor generalizante.

Sabemos também que o tempo é uma das categorias fundamentais do gênero narrativo. Sua presença em “O soberano” leva a indagar quais são os efeitos do seu emprego no poema, bem como o que significar estruturar um discurso que se quer poético com base em um dispositivo comumente associado à prosa. Isso se torna mais intrigante se lembrarmos que a poesia moderna é geralmente identificada com estruturas de cunho descritivo/sugestivo, ou seja, não-narrativas. Sugerir, insinuar e descrever: *cantar* e não *contar*.

Uma vez que o emprego do presente origina na verdade uma indeterminação temporal, é necessário investigar qual seria, afinal, o tempo do poema. Nesse contexto de enunciação, a que momento histórico, passado ou contemporâneo, poderíamos associar a cena narrada nos primeiros versos? A julgar pela menção a uma figura datada historicamente, se trataria de um passado remoto. Porém, a construção discursiva fundada no presente impede essa vinculação direta, uma vez que a referência temporal permanece imprecisa. Em função disso, é possível depreender que os verbos no presente desbaratam a expectativa de leitura do texto em relação a um eixo temporal *passado* – que é o que se esperaria, afinal, de um poema que fala de um soberano, entidade em princípio extinta pela democracia moderna na maioria dos países ocidentais.

A cena representada no desenho também é narrativa. Vemos uma ação acontecendo, em andamento, e portanto no presente (gerúndio). Dos dois personagens enquadrados, um deles é nosso coetâneo: o menino (vide suas roupas e, principalmente, seu boné). Essa simultaneidade de sujeitos aparentemente tão díspares, compartilhando a mesma seqüência narrativa, provoca um estranhamento que já de início surpreende o leitor, capturando-o

pela imagem antes mesmo que ele se volte para a decodificação linear do texto.

Por meio do contato entre os dois sujeitos, o rei, personagem histórico vinculado a uma experiência temporal circunscrita e encerrada – assim fomos ensinados a pensar nas aulas de História oficial –, é transladado para o nosso mundo contemporâneo. Nesse contexto, é possível interpretar o emprego profuso do tempo presente no poema como uma estratégia formal interessada em explicitar uma prática de poder que se repete (daí a importância da máxima) e que é sempre igual a si mesma – fundamentalmente atemporal e, portanto, comprometida apenas com a perpetuação do próprio domínio.

A ser aceita essa hipótese interpretativa, poderíamos ler nos governantes de hoje a mesma empáfia dos soberanos de antanho, numa atitude desde sempre incongruente com a realidade que eles, supostamente, estariam encarregados de representar. Mas, afinal, de que realidade se trata? Para situar um pouco mais essa proposta de leitura, é importante lembrar que o campo semântico de *soberano* admite uma dupla pertença: incorpora tanto a figura dos reis absolutistas (monarcas representantes de um regime político específico) quanto, num sentido mais amplo, qualquer sujeito que exerça um poder supremo, sem restrição.

Além disso, a imagem do menino nos soa incomodamente familiar: ele é o *pretinho*, que segura a capa e corre atrás, assumindo uma posição subalterna pois destituída de peso real no universo das práticas de revezamento do poder. Sua interdição histórica dos processos de decisão política caracteriza uma condição tipicamente brasileira que permanece válida mesmo em tempos de república e democracia. Nesse sentido, o verso “O soberano perfeito/ deve suspeitar de tudo” adquire inegável teor de máxima em nosso meio, pois deixa entrever a atividade política baseada na humilhação do “súdito” e na idéia naturalizada de que o poder se adquire e se mantém pela força.

Logo, a convivência não dialética entre as figuras simbólicas do soberano e do pretinho no poema não é em absoluto incongruente com a realidade nacional, embora esteja incontestavelmente desajustada se tomarmos por base o modelo político da democracia moderna. Sob essa perspectiva, poderíamos concluir que o poema ridiculariza, pela via do grotesco

e do próprio descompasso da representação visual, um tipo particular de poder autoritário e centralizador que se tornou anacrônico com o advento da democracia no mundo moderno. No entanto, hoje sabemos que diferentes sociedades implementaram de modos particulares os pressupostos teóricos do conceito de modernidade, em todos os seus campos (cultural, econômico, social, político). Na América Latina, a apropriação desse ideário pelas elites se caracterizou, mais do que pela supressão radical do passado e de suas estruturas “arcaicas”, pela manutenção de diferentes temporalidades, não por acaso denominadas por Canclini (2008) de “comunicantes”.

No caso do Brasil, tal coordenada segue sendo explicativa da constituição marcadamente híbrida de nossas relações sociais e dos produtos culturais produzidos sob seu influxo. Em se tratando do poema de Sardan, a fricção temporal presente-passado mostra, na própria estrutura do discurso, que muito do nosso passado é sincrônico em relação ao nosso presente: o soberano não é uma figura antiga entre nós, algo como um personagem incômodo que teria sido convenientemente solapado por formas de governos mais “eficientes” porque menos personalistas. Portanto, a relação teatralizada no texto não sugere apenas a crítica a um estado de coisas insustentável por seu anacronismo e infenso ao grau de elaboração conceitual que o pensamento moderno desenvolveu; ela é *constitutiva* da democracia à *brasileira*, crisol em que arcaico e moderno se cruzam sem cessar e sem elaborarem uma síntese interpretativa, em estado de permanente tensão estrutural que, malgrado sua instabilidade, suscita a criação de interstícios de cultura habitados por artistas anfíbios (CANCLINI, 2008) que produzem obras e visões de mundo liminares, prolíficas e multifacetadas.

Contemporaneamente, testemunhamos a disseminação desses discursos e artefatos estéticos caleidoscópicos, que não raro suscitam efeitos de estranhamento de caráter perceptivo e/ou ideológico em seus receptores. Segundo Canclini (2008), essa reorientação sensível é o que ainda permite pensar o campo cultural *como um laboratório onde se joga e se ensaia*, espaço político-simbólico em que se aproximam um sem-número de obras interessadas em explorar a “(...) vertigem que geram os ritos de cultura que perdem suas fronteiras, nesse simulacro perpétuo que é o mundo” (Idem, p. 112). Claro está que a irrupção de estratégias mais comunicativas, que

aproximam estratos culturais e temporais dissímeis de modo menos hierarquizado, mantém relação fraterna com a proposta do rebaixamento antipoético, empenhado em dessacralizar os pressupostos essencialistas de pureza e distinção atribuídos à poesia moderna (Idem, p. 111):

Todos os suportes da arte moderna – a novidade, a celebridade individual, os autógrafos que parecem conferir-lhe autenticidade, o cosmopolitismo e o nacionalismo – são ficções frágeis. (...) Talvez a tarefa do escritor, em um tempo em que o literário se forma na interação de diversas sociedades, distintas classes e tradições, seja refletir sobre essa situação póstuma da modernidade.

### **3.2) Para pensar o humor como recurso de estranhamento antipoético em *Ás de Colete***

Só o Humor vai ao fim do fim. E, no fim do fim, o Palhaço é o Derradeiro Sacerdote.

Zuca Sardan

Qualquer esforço atual de entendimento dos fenômenos do humor e do riso na literatura implica situá-los em um duplo contexto de enunciação e recepção, uma vez que se trata de procedimentos ideológico-discursivos amplamente investigados. Como muitas de suas definições correntes ainda hoje se originaram em outras épocas culturais, penso ser necessário introduzir, *en passant*, um pequeno recorte de uma longa e idiossincrática contenda teórica, no intuito de melhor situar os recursos cômicos que proliferam na poesia de Sardan. Justifico essa digressão por acreditar que o humor e o riso, ferramentas caras a processos desestabilizadores de cunho variadíssimo, têm sido amplamente empregados pelas tendências antipoéticas com o intuito de promover o rebaixamento lírico.

### 3.2.1) Breve introdução histórico-cultural

Eu não imaginava que *rir* me dispensasse de *pensar*, mas que  
*rir* (...) me levaria mais longe do que o pensamento.  
Georges Bataille

Uma das teorizações mais abrangentes sobre o riso o caracteriza como algo que eleva o homem em relação aos animais (uma vez que a consciência cômica é um fenômeno de cultura) ao passo que, simultaneamente, evidencia sua interdição irrevogável dos domínios do sagrado, pois, segundo a Bíblia, Jesus nunca riu. Sob influência da doutrina cristã, “pensar o riso sempre significou posicionar-se, ou posicionar o objeto das próprias reflexões, em um terreno intermediário entre a *razão*, porque o riso é ‘próprio do homem’ e não dos animais, e a *não-razão* (...), porque o riso não é próprio de Deus” (ALBERTI, 2002, p. 8).

De fato, a existência do humor e do riso como componentes específicos da emotividade humana constituiu, durante séculos, um grande problema para o pensamento ocidental. Em virtude disso, muitos autores (notadamente filósofos, mas não só) se dedicaram a investigar a origem desses fenômenos com o intuito de descrever-lhes o funcionamento. Uma vez que não era possível suprimi-los, tornava-se necessário cunhar explicações racionais que, embora não condescendentes, justificassem os arrebatamentos do humor e do riso, degenerescências perigosas do ponto de vista da moral (ALBERTI, 2002, p. 204):

(...) pode-se dizer que o problema ético nas teorias de outrora era *conciliar* o riso com o homem. Ou tentava-se conciliar o riso com o ‘lado mau’ da natureza humana – ele existia apesar do homem (apesar de sua sabedoria, apesar de seus *great designs*) e, por isso, era preciso evitá-lo – ou regulamentá-lo, de modo que ainda sobrasse um riso próprio ao homem (de senso), um riso não incompatível com sua sabedoria, com sua razão – aquele do relaxamento entre duas tarefas sérias (...).

Dentre essas tentativas, uma abordagem epistemológica de teor médico resultou assaz influente ao tratar o humor como fenômeno materialmente motivado, de origem psico-fisiológica, motivo pelo qual seria comum a todos os homens. De acordo com essa teoria – que predominou como principal construto explicativo dos mecanismos da saúde e da doença do século IV a.C. até o XVII –, são quatro os elementos constituintes da natureza: terra, água, ar e fogo. Cada um deles apresenta um conjunto de traços diferenciais que dotam as pessoas de características específicas, baseadas nas seguintes propriedades físicas: terra – fria e seca; água – fria e úmida; ar – quente e úmido; fogo – quente e seco.

No ser humano que, acreditava-se, contém em essência o universo, esses elementos se combinam de distintas maneiras entre si e em proporções variáveis de um indivíduo a outro, de modo a formar os quatro humores conhecidos (ou fluidos corporais): sangue, bÍlis amarela, fleuma e bÍlis negra, associados respectivamente aos seguintes órgãos vitais: coração, fÍgado, rins e baço. A mescla apropriada dos humores no corpo é rara e resulta em virtude, ponderação e equilíbrio, tanto emocional quanto de temperamento.

Por intermédio da teoria humoral, os médicos antigos logravam explicar as intersecções entre os domínios da razão e da emoção, investigando a problemática (sempre atual) das relações entre vontade racional e instintos pré-racionais. Acreditava-se que a preponderância de um dos humores define um caráter típico, em desequilíbrio, cuja aparência física e personalidade recebem os influxos do humor em questão. Por exemplo, a abundância de bÍlis negra origina sujeitos pálidos, cismados, reflexivos e, sobretudo, melancólicos; os tipos fleumáticos tendem a ser indiferentes e apáticos; já os sangüíneos costumam ser rudes, bonachões e negligentes, ao passo que aos coléricos não falta a ira, o desejo intempestivo e a disposição vingativa.

Conforme Aristóteles, todos os homens de exceção padecem de uma sobrecarga de bÍlis negra, muito embora alguns sejam inspirados e outros, abatidos por ela (POLLOCK, 2003). Um personagem literário dominado por esse humor pode ser cômico ou trágico, gozar seu humor ou ser presa dele. Todos serão melancólicos, uma vez que a bÍlis negra é o fluido que contamina o corpo e a mente com essa disposição de espírito peculiar. Com base nessa

associação semântica, Aristóteles desenvolve a idéia de que a faculdade poética está intimamente relacionada à bílis negra.

O Renascimento atribui nova importância ao humor melancólico, e até o século XVI, a palavra humor veiculava o sentido hipocrático de *chumós* (suco, sumo, fluido) (Idem, Ibid.). Um século mais tarde, a língua inglesa dotou-a de uma nova acepção, mais próxima do que, no século XVIII, será reconhecido como *wit*. Esse termo foi definido da seguinte maneira em 1607, com base no grego *euphues*:

De naturaleza alegre, aguda, rápido para comprender, dotado de imaginación, que puede inventar con facilidad planes de acción, caprichos y estratagemas tan ingeniosas que quien no posee un espíritu igualmente sutil sólo puede admirarlo y no pretende rivalizar con él<sup>28</sup>.

Assim sendo, na fala elisabetana, a palavra humor já não possui apenas o sentido de fluido corporal, pois começa a incorporar paulatinamente a noção de “engenho” e de “graça”. Entretanto, conceitualmente essas duas acepções ainda não se diferenciam, ao ponto de estudiosos como Pollock apontarem o período em torno de 1600 como o momento de maior aglutinação entre o sentido consagrado de fluido e o sentido emergente de humor, o de *engenho*. O sentido moderno, composto pelos conceitos de *cômico*, *wit* e *fluido corporal* e caracterizado fundamentalmente pelo engenho (isto é, deliberadamente cultivado), só aparece registrado em dicionários por volta de 1682.

Ao final do século XVII, o público inglês já tem consciência dos desdobramentos que a palavra sofreu, adquirindo as nuances semânticas descritas acima. A elas, alia-se uma outra esfera de sentido, a de humor como dom individual, já sinalizada pelo grego *euphues*, base do *wit* moderno (Idem, Ibid, p. 78): “(...) el humor designa ‘algún hábito, pasión o afectación cuya extravagancia es propia y especial de un individuo y lo distingue del resto de la humanidad por su rareza’”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> WALKINGTON, Thomas. **The Optick Glasse of Humors**, 1607 (Apud: POLLOCK, 2003, p. 28).

<sup>29</sup> DRYDEN, John. **Essai sur la poésie dramatique**, 1668 (Apud POLLOCK, 2003, p. 78).

Contudo, opondo-se à idéia de dom e à conseqüente passividade que ela encerra, emerge a noção de humor como um fazer ativo veiculado por meio de determinadas formas discursivas. Ampliando essa discussão na *Estética*, Hegel adverte que o humor não é tão somente um conjunto de procedimentos técnicos identificáveis, argumento com que muitos de seus detratores tentaram minimizar seu alcance: trata-se, na verdade, de uma visão particular da existência, pautada pela *inadequação* e pela *dissonância*. Essa concepção é compartilhada por Pollock (2003, p. 88), para quem “(...) el humor es la ‘conciencia de la disonancia íntima: al no poder conciliar ya los términos contradictorios, [o humorista] juega con ellos, como en un acceso de jovialidad desesperada, para poder soportar el conflicto”.

É na esteira desse percurso de variação semântica que, no século XVIII, o termo perde de vista sua origem humoral, concentrando-se em torno de sentidos como talento pessoal, visão de mundo e repertório de procedimentos técnicos. Em torno dessas acepções, nos movimentamos ainda hoje, sempre tentando elucidar o fascínio causado por essa conformação notavelmente esquiva.

Em 1803, Jean Paul Richter, escritor alemão, propôs uma definição que ajuda a compreender o caráter idiossincrático do humor, a partir do que ele chamou de “três meios para se chegar a ser mais feliz” (Idem, p. 83):

(...) El primero “consiste en elevarse tan alto por encima de las nubes de la vida que uno pueda ver el conjunto del mundo exterior [...] reducido a las dimensiones de un jardín de infantes” (*el idealismo*). “El segundo consiste en caer precisamente en ese jardín para anidar íntimamente en el pliegue de un surco” (*el humor práctico*). “El tercero finalmente – que considero el más sabio y el más difícil – es el siguiente: servirse alternativamente de los otros dos” (*el humor estético*).

O humor estético é também o mais difícil de ser atingido devido ao seu objetivo: desautomatizar as formas naturalizadas de percepção por meio de um fazer que necessita enveredar com desprendimento tanto pelas dimensões consideradas “elevadas” quanto pelos recantos mais sórdidos ou desmerecidos da experiência humana. Como seu princípio basilar é o reconhecimento da

potencialidade existente nos contrários, o humor estético promoverá o rebaixamento e a elevação alternadamente, por meio da desconstrução do falso sério, da defasagem entre os termos da comparação e da atribuição de uma aura de dignidade ao que logo adiante será dessacralizado.

### **3.2.2) E por falar em humor e representação literária**

Em se tratando de literatura, parto do entendimento do humor como elaboração discursiva que contém uma propensão estética desestabilizadora, isto é, um construto formal não interessado apenas em provocar uma distensão de caráter efêmero no leitor, e sim em surpreendê-lo por meio de um efeito de percepção *impressionista* (POLLOCK, 2003), capaz de iluminar facetas potencialmente contraditórias de um objeto ou situação. Em função disso, devemos buscar apreendê-lo a partir de sua constituição textual antes de lhe atribuir qualquer função de caráter pragmático e/ou instrumental para além do texto. Isso se deve ao fato de que, muito embora o recurso cômico não raro acalente uma dimensão ética, é necessário verificar como essa latência se materializa no discurso, pois em literatura o humor é antes de tudo um fato de linguagem passível de ser analisado formalmente.

No entanto, a imanência desse tipo de abordagem não prescinde da discussão a respeito das repercussões de caráter político e ideológico fomentadas pelo humor como estratégia retórica. No intuito de se compreender de maneira mais atilada como se dá essa intersecção entre humor como fenômeno peculiar de linguagem e humor como visão de mundo, considero importante resgatar uma dada leitura da noção de mimesis, de modo a discernir alguns aspectos que nos remetam à especificidade da representação cômica.

No capítulo III de *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), Antoine Compagnon descreve e discute as transformações sofridas pelo conceito de mimesis a partir do surgimento da teoria literária, no século XX. A

compreensão aristotélica dessa noção em Auerbach, que abrange de Homero a Virginia Woolf, foi desmantelada pela teoria, que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade e se opôs particularmente às explicações historicistas ou impressionistas correntes no século XIX, restringindo a interpretação literária à materialidade do texto.

Contemporaneamente, a noção de mimesis foi reabilitada com base em uma nova interpretação da *Poética* de Aristóteles, a partir da qual se compreende mimesis como procedimento ativo que possibilita a construção de um conhecimento pelo leitor (COMPAGNON, 2001). É nesse sentido que Compagnon recorre a Northrop Frye, para quem a finalidade da mimesis é “(...) desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas” (Ibid., p. 128). Além disso, a noção de reconhecimento (visão prospectiva que o leitor ou espectador adquire da trama), presente em Aristóteles (*anagnôrisis*), permite a Frye proclamar o efeito da mimesis “fora da ficção, isto é, no mundo” (Ibid., p. 128).

A percepção de que o texto literário causa determinados efeitos no seu receptor já aparece de forma clara em Platão, no livro X de *A República*. Embora Sócrates caracterize a mimesis como deletéria para a formação do cidadão ideal, uma vez que ela é a produção de uma ilusão três graus distante da realidade, ele reconhece seu poder de encantamento: “(...) temos perfeita consciência do fascínio que ela [a poesia imitativa e serva do prazer] exerce sobre todos nós (...). E não é um fato, amigo, que tu também te deleitas com a poesia, principalmente quando ela se te apresenta em Homero?” (PLATÃO, 1973, p. 452). Em função disso, Sócrates previne seu discípulo quanto à influência nefasta e inexorável que a mimesis exerce sobre os homens, sobretudo porque, na sua opinião, pouquíssimas pessoas teriam condições de se furtar ao seu alcance: “(...) Muito poucos, quero crer, estão em condições de refletir que as paixões alheias de que participamos atuam necessariamente sobre nós” (Ibid., p. 450).

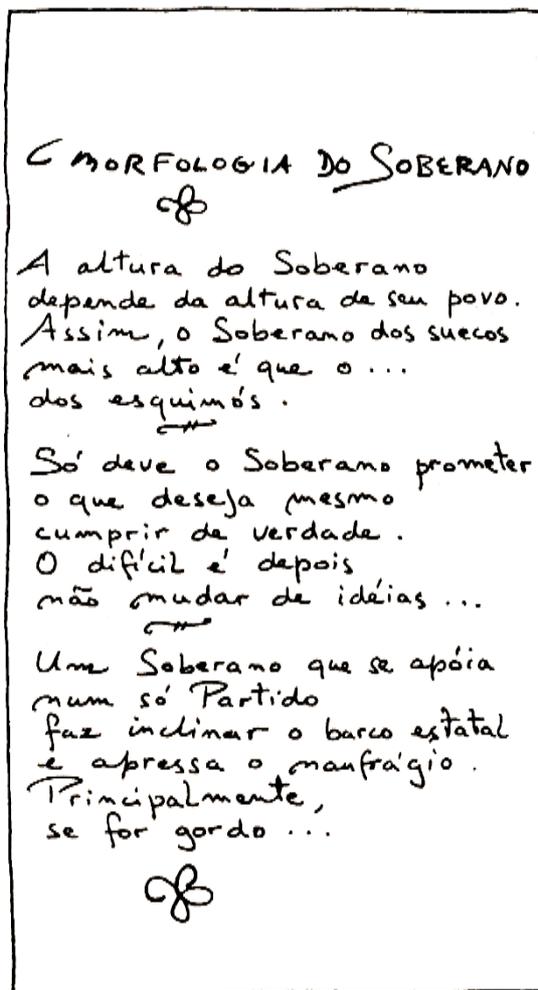
A insistência constante de Sócrates em favor da contenção emocional dos indivíduos pelo racional é um dos fundamentos para a condenação da representação dramática, gênero em que a expressão catártica é estimulada pelo poeta trágico. A esse respeito, importa destacar também o que Sócrates declara acerca da representação cômica (Ibid., p. 450):

E não serão também válidas essas considerações [sobre a poesia trágica] com respeito ao risível? Muita chocarrice que te envergonharias de fazer causa-te singular satisfação quando representada na comédia ou contada numa roda de conhecidos, sem que a rejeites por indecorosa. Há perfeita analogia com o caso das lamentações. Aquele desejo de fazer rir, que reprimias por meio da razão de medo de passares por palhaço, agora vai de rédeas soltas; mas, depois de fortalecido, muitas vezes, sem que o percebas, obrigaste, até mesmo em casa, a fazeres o papel de truão.

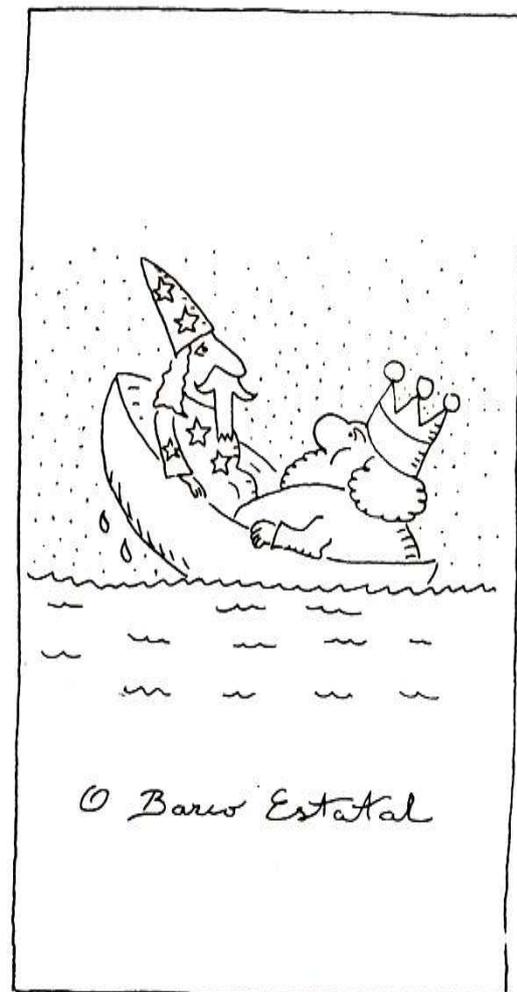
Como se pode depreender, a poesia de caráter cômico, longe de ser considerada ingênua ou descartável, é vista como tão perniciosa quanto a trágica, uma vez que ambas causam perturbações “indesejáveis” (efeitos para além da representação textual) nos sujeitos. Nesse sentido, é pertinente investigar, na obra de Sardan, que efeitos peculiares o humor, entendido como construção ideológico-discursiva, exerce sobre a sensibilidade de um leitor contemporâneo, constituindo visões de mundo – ou representações poéticas – notadamente marcadas pela sublevação e pela crítica às formas do poder instituído – seja ele político, simbólico ou literário. Para isso, apresento a seguir uma leitura de “Morfologia do Soberano”, poema emblemático de *Ás de Colete* no que diz respeito ao emprego do humor, por um lado, e no que se refere à estrutura mais geral do livro, pois nele encontramos reunidos diversos recursos cômicos que, a seu modo, alimentam a iconoclastia das tendências antipoéticas, ao mesmo tempo em que se nutrem dela.

### 3.2.3) Figurações do humor em *Ás de Colete*

(...) el Humor es el hijo del Ingenio y la Alegría y el nieto de la Verdad (...)<sup>30</sup>.



5



6

<sup>30</sup> Richard Addison. *Spectator*. 10 de abril de 1711 (Apud POLLOCK, 2003, p. 78).

“Morfologia do soberano” é um poema composto por três estrofes que se organizam conforme um padrão comum: os primeiros versos veiculam uma assertiva que se assemelha a uma máxima<sup>31</sup>, cujo sentido é problematizado em seguida em decorrência de procedimentos humorísticos. Ao iniciar a leitura do poema, o leitor entra em contato com a organização discursiva que irá caracterizá-lo como um todo: há sempre uma máxima que é rebatida pelo conteúdo expresso nos versos que a seguem, a partir de formulações diversas e com efeitos particulares, ainda que sob a mesma disposição estrutural. Vejamos como isso se dá.

Na primeira estrofe, a palavra “altura”, empregada no sentido de retidão moral, é interpretada como “o tamanho de uma pessoa”. Isso é possível devido à ambigüidade do termo nesse contexto de enunciação, explorada por meio de um procedimento lingüístico denominado *silepse*. Nesse caso, o efeito de humor advém da interpretação literal de algo que deveria ser compreendido metaforicamente<sup>32</sup>. Na estrofe seguinte, os dois últimos versos colocam em suspensão o conteúdo da máxima: o humor é fruto da relativização, por parte de interesses individuais, de um preceito ético de governabilidade – um preceito coletivo, portanto, que teoricamente não deveria ser colocado sob uma ótica pessoal. Na última estrofe, os primeiros versos expressam em tom sério uma verdade acerca das alianças entre o partido que está no poder e os demais partidos políticos. Novamente, o campo semântico relacionado às palavras “barco”, “inclinado” e “navio” é propositalmente ambíguo e sua interpretação literal, sinalizada nos dois versos finais, estimula o riso, que repercute no desenho que completa o poema.

Portanto, os versos finais de cada estrofe parecem brincar com uma dada expectativa semântica do leitor, desbaratando-a de modo malandro por meio de uma organização discursiva que prima pela surpresa e pelo estranhamento, efeitos de percepção sensível característicos de muitas

---

<sup>31</sup> “Máxima (ss), s. f. Axioma; sentença moral; conceito; antiga figura musical, com o valor de oito semibreves”. In: CIVITA, Victor (Ed.). **Pequeno dicionário brasileiro ilustrado da língua portuguesa**. Volume 2. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 1057.

<sup>32</sup> Essa oposição *metafórico x literal* está presente em muitos poemas do livro de Sardan, juntamente com uma estrutura que denominei *máxima/burla* ou *definição (conceito)/burla* (tal como ocorre em “Morfologia do Soberano”). Desse modo de organização textual origina-se a quebra total da expectativa de leitura como decodificação linear de um discurso “coerente”, uma vez que o próprio eu-poético burla de si mesmo e do seu leitor.

manifestações cômicas. Ao promover a subversão das leis do pensamento “sério” (que busca estabelecer conexões lógicas e supostamente inequívocas entre a palavra [conceito] e o seu objeto), o poema consegue problematizar seu próprio significado, doravante percebido como instável e dúctil, uma vez que se trata fundamentalmente de um *jogo de linguagem*. Concebendo a si mesmo como dispositivo lúdico-comunicativo, o poema de Sardan se aproxima de uma linhagem de textos antipoéticos que buscam restaurar, via *humor*, as experiências gratuitas de um *prazer reencontrado*, decorrente, segundo Freud, “(...) da possibilidade de pensar sem as obrigações da educação intelectual, à qual estamos fadados no momento em que a razão e o julgamento crítico declaram a ausência de sentido de nossos jogos de infância” (ALBERTI, 2002, p. 17).

Em decorrência disso, “Morfologia do Soberano” rebaixa peremptoriamente o grau de sisudez de parte da poesia moderna ao abordar preceitos éticos e potestades históricas pela via da derrisão humorística. Em um contexto contemporâneo de desestabilização de valores e desmoronamento de solenidades e hierarquias, é possível que essa espécie de *vontade de burla* evidencie a propalada crise das grandes narrativas, uma vez que os construtos discursivos totalizantes já não servem mais para o sujeito poético pensar um mundo em que os critérios de essencialidade, perenidade e racionalidade são motivo de suspeita, quando não de violento rechaço.

A esse respeito, atentemos para a importância das máximas nesse poema de Sardan. Outrora recursos muito presentes na literatura medieval devido ao seu caráter didático e teor moralizante, eis que ressurgem estrategicamente relativizadas: a partir delas, o eu poético joga com a crença em valores morais e políticos, considerados emblemáticos da racionalidade moderna. Tudo é colocado em dúvida, notadamente os preceitos normativos associados ao poder, à ética pessoal e ao funcionamento das instituições. Isso fica visível na maneira como a máxima aparece, sempre dessacralizada, e por vezes ridicularizada, pelo conteúdo dos versos que vêm depois dela. Diferentemente da lição veiculada pela literatura medieval, aqui o que encontramos é uma lição ao revés, com final desmoralizante, ainda que ocorra o diálogo com o antecedente literário.

No entanto, essa empreitada crítica que se dá por meio do humor é dotada de um caráter concomitantemente indireto e não-dialético (pois, como vimos ao tratar de “O soberano”, não pretende diluir ou apaziguar conflitos e contradições). A esse respeito, vejamos como os primeiros versos do poema “Vademecum” ridicularizam, no nível do simbólico, o que talvez seja proibido (ou perigoso, ou até mesmo contraproducente) ridicularizar no nível do real. No caso da poesia, esse tipo de humor malemolente talvez seja a forma mais insidiosa de solapar, via gozo e brincadeira, os interditos e tabus associados aos pressupostos de seriedade, sublimidade e transcendência que ainda a distinguiriam, conforme o senso-comum-acadêmico, dos demais gêneros discursivos; afinal, “Uma opinião/ apoiada em baionetas/ degenera em bobagem/ se a gente deixar/ a barriga na frente” (SARDAN, 1994, p. 12).

De fato, em *Ás de colete* encontramos o emprego recorrente de construções discursivas humorísticas tradicionalmente expulsas pelo cânone (lírico) moderno, enquanto recursos expressivos por meio dos quais se desenvolve uma possibilidade de experimentação com a linguagem que almeja torná-la mais acessível a um público maior. A esse respeito, vale lembrar que a condição de comunicabilidade foi a grande bandeira das Vanguardas, certas de que os níveis de hermetismo e obscuridade a que a poesia lírica chegou com Mallarmé acabariam por expulsar a própria figura do leitor. Com base nessa premissa, esses movimentos procuraram seduzi-lo de diversas maneiras, sendo que o humor se mostrou uma das mais eficazes, dado seu caráter indireto e plurivalente.

O humor como postura antipoética peculiar encontra ressonância profunda no fazer de Sardan, que o emprega de forma a promover a atração do leitor, bem como no intuito de corromper e desmoralizar, por meio de alterações, rebaixamentos e profanações, todos os níveis de sua experiência – inclusive, e não poderia ser diferente, de sua experiência *como* leitor. Por meio de seu caráter incongruente e fugidio, que justapõe situações, idéias e valores não vivenciados conjuntamente, o humor corrói e embaralha hierarquias estéticas e culturais, motivo pelo qual suscita efeitos de estranhamento e instabilidade semântica.

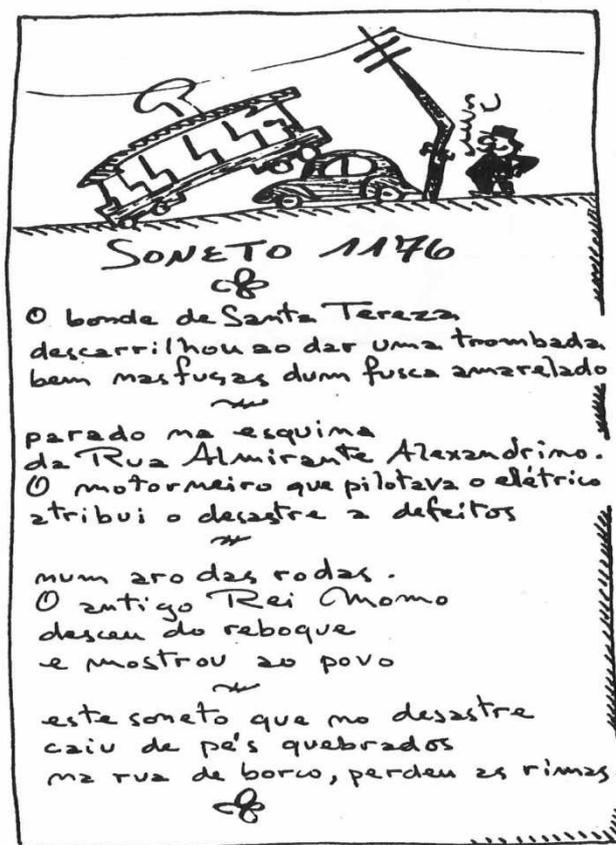
Se, como Bataille conclui algo estupefato, o riso permite ir além do pensamento, talvez ele seja o “espaço” mais privilegiado para a observação e

compreensão de muitas das idéias e valores do nosso tempo: “(...) as *great persons* e os filósofos são aqueles que sabem reconhecer o caráter enganador da ordem estável e que ultrapassam os limites do pensamento sério para lançar novos olhares sobre o universo” (ALBERTI, 2002, p. 204). Do humor assim empregado não escapa ninguém; o humorista é aquele com quem não compartilhamos os códigos de percepção e interpretação do mundo, aquele que nos faz vivenciar, de forma particular, um atrito – a dissonância de que Pollock falava anteriormente, ou uma experiência de curto-circuito, como prefere Lévi-Strauss. E é por isso que, se bem-sucedido, ele é capaz de ampliar nossa capacidade perceptiva, ao mesmo tempo em que nos enreda, nos ludibria e nos desconcerta.

#### 4) Ao fim e ao cabo: *Ás de Colete* ou a verve lúdico-comunicativa

No capítulo anterior, analisei como os procedimentos discursivos associados ao humor e à imagem dotam o texto de Sardan de uma disposição lúdica que conjuga o estranhamento de percepção com a gratuidade da brincadeira. Desse modo, *Ás de Colete* logra instaurar um viés diferenciado de leitura da poesia como a possibilidade de o interlocutor se envolver em um *jogo*, em um diálogo vivo com uma atitude programática extensamente desenvolvida pelas tendências antipoéticas (vide, por exemplo, o poema *Test*, de Nicanor Parra, transcrito no capítulo dois), preocupadas em salvaguardar sua própria existência em contraposição à idéia de poesia como discurso secreto, inefável e, sobretudo, sisudo.

Essa busca por formas mais ajustadas à comunicação poética com o leitor nas condições atuais da vida tardo-moderna se permite manipular toda sorte de recursos temáticos e formais, inclusive aqueles oriundos da tradição literária, incorporando-os sem ficar refém deles. A esse respeito, vejamos como, no poema abaixo, o próprio *soneto* – forma fixa clássica – torna-se personagem de uma seqüência de vicissitudes que culminam em um acidente de trânsito ridículo, ao qual ele sobrevive lesionado – ou melhor, *escangalhado*, uma vez que o desajuste do ritmo, resultado de um irônico *pé quebrado*, acompanha a conflagração da forma fixa: afinal, onde já se viu um soneto três-quatro-quatro-três? De fato, trata-se de uma ocorrência simbólica de grande repercussão, uma vez que ocorre no espaço público, à vista de todos e na presença assaz sugestiva de Momo (SARDAN, 1994, p. 65):



65

Na esteira do que acontece com as estruturas poéticas canônicas, Sardan também submete o antecedente literário nacional a um processo de *dessublimação*, o que dota seu texto de uma atmosfera de intertextualidade “marota”. De tal natureza é o sucedido em “Delíquios termais” (Idem, p. 77), poema em que a conexão explícita com Bandeira corrompe, pela via de um humor lascivo, o tratamento devotado e cerimonioso (*transcendente*) concedido às excelsas damas do sabonete Araxá (BANDEIRA, 2005, p. 43-44).

Para perceber como isso ocorre, basta comparar os tons dos dois textos: no primeiro verso de Bandeira, há uma espécie de enleio sedutor no neologismo “bouleversam” que eleva o poema todo, não obstante a presença desestabilizadora deste *sabonete*, produto de consumo normalmente circunscrito ao discurso publicitário. Além disso, as luxuriosas mulheres-Marias são objeto de um devotamento lírico que contrasta com os desfalecimentos orgiásticos que entrevemos na superpovoada banheira sardanianiana:

### Balada das três mulheres do sabonete Araxá

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me boueversam, me  
hipnotizam.

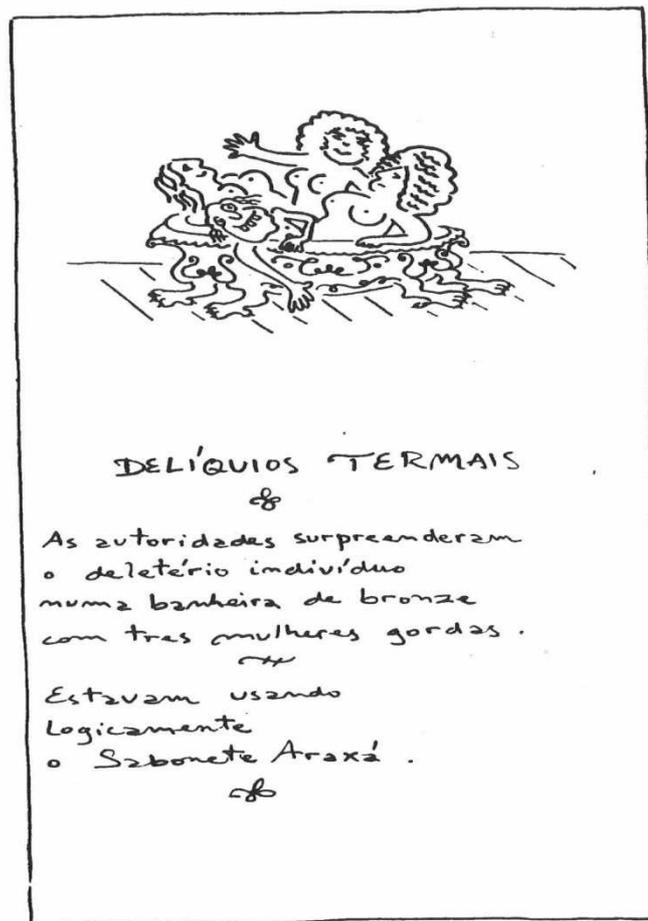
(...)

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?  
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?  
São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

(...)

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!



Em *Ás de Colete*, a urdidura discursiva suscita um efeito peculiar de desbotamento antipoético que opõe *dissipação* e *prazer ao recolhimento íntimo* tradicionalmente associado à fruição da poesia moderna (os “momentos de monge ou ocioso” de que nos falava João Cabral de Melo Neto). Na maior parte dos poemas, a miscelânea de erudição (filosofia, latim, mitologia, história), humor e oralidade superpõe estratos de sentido complementares pelos quais se pode tecer destinos variadíssimos: eis uma estratégia complexa e algo vertiginosa de um “poeta-caçador” que procura atrair inclusive leitores não-especializados, isto é, indivíduos não necessariamente talhados nos códigos da decifração lírica.

Em decorrência disso, é lícito conjecturar que a noção subjacente de *público leitor* não seja homogênea em Sardan. No entanto, se a abertura a mais de um receptor está prevista pelo artifício discursivo, cabe salientar a nítida predileção por uma estirpe preciosa de leitor *relacional*, maleável a ponto de coadunar referências cultas e arcaicas<sup>33</sup> com cultura de massa e jogos de azar (Idem, p. 87):

---

<sup>33</sup> A expressão *Hocus Pocus* (fórmula mágica do século XVII destinada a conjurar o *mistério* e a *prestidigitação*) salienta a retomada sardaniada do arcaísmo (nos seus liames temático, visual e semântico), proposta antipoética que relativiza a pertinência, no mundo contemporâneo, da idéia de tempo progressivo que dominou grande parte da arte moderna. Contudo, sabemos que um recurso atualizado em outra temporalidade histórica passa a propagar um sentido diferente do que possuía em seu contexto – tanto empírico quanto enunciativo – de origem. Em se tratando de *Ás de Colete*, o arcaísmo estimula um efeito prodigioso de renovação crítica que combina, no livro como um todo, o vetusto com o atual. No que diz respeito à imagem, podemos identificar sua influência na folha arrancada e carcomida de vários poemas, o que evidencia um certo descompromisso que pode ser interpretado como ruptura com os princípios construtivistas (bem-sucedidos, como sabemos, entre os poetas concretistas e nas correntes da arquitetura funcional, em que nada é – ou deve ser – sobressalente). Nesse sentido, a forma visual de Sardan, cheia de marcas e detalhes, é contrária a uma produção material que não tolera o “desperdício” e valoriza apenas o emprego de elementos compositivos imprescindíveis.

VOSTRADAMUS  
 ☿

O Astrólogo da Corte  
 abrindo bem a bocarra  
 estirando as barbas brancas  
 e esguichando perdigotos  
 vaticinou:  
 "Hocus Focus"  
 Como única resposta  
 o Rei de Paus fechou a carranca  
 chutou-lhe a bola de cristal  
 e largou o porrete  
 no Valete de Copas  
 que se esparramou na sala  
 a bandeja voou pela janela  
 virando em cacos  
 a garrafa e os copos.

✽

Na confusão  
 o Tocheiro Benedito  
 rachou dois dentes  
 e a vitrola começou  
 a tocar sozinha  
 aquele roque famoso  
 Você viu tua mãe, minha Fofa,  
 sentada na sombra  
 debaixo da mangueira?

☿

87

Neste poema, a estratégia de comunicabilidade calcada na objetividade enunciativa – isto é, em um discurso que procura não reter a atenção sobre si mesmo – tem como contraponto uma intensa ambigüidade, decorrente da intromissão desestabilizadora do humor como ferramenta compositiva, por um lado, e como efeito de iluminação impressionista da realidade (POLLOCK, 2003), por outro. Vejamos como isso se dá.

Em um cenário de corte, um astrólogo vaticina em latim; enquanto isso, um Rei de Paus e um Valete de Copas vêm-se às voltas com uma vitrola que toca um roque famoso. Nada nessa aparente balbúrdia parece predispor o significado em direção ao que encontramos na última estrofe, que destoa

peremptoriamente do que vinha sendo narrado. Eis aí outro procedimento recorrente em Sardan, que atualiza esteticamente uma das principais formulações teóricas votadas a explicar o fenômeno do riso: o *efeito surpresa*, que nada mais é do que uma forma particular de estranhamento sensível edificado, no nível textual, por meio de um manejo específico da linguagem. Nos versos finais de *Nostradamus*, a ênfase em um detalhe que ainda não havia aparecido gera um efeito de *distensão* (economia de energia psíquica e relaxamento corporal) que, uma vez mais, predispõe o leitor para o desprendimento lúdico e para a gratuidade do jogo de palavras.

Em outros “episódios” de *Ás de Colete*, o humor sobressai como subterfúgio que permite ao eu poético refletir com seu leitor sobre as intempéries da vida de além-túmulo de forma “desromantizada”, o que talvez camufle uma estratégia não condescendente para lidar com a inexorabilidade do drama (Idem, p. 29):

Os Dois Caminhos  
 ✪

O caminho do céu  
 e o caminho do inferno  
 são mais parecidos  
 que dois irmãos gêmeos  
 que fossem, os dois, advogados:  
 muito papelório e públicas formas  
 muitos alvarás e habeas-corpus  
 selo, carimbo, estampilha  
 e outros bichos ...  
 esses dois caminhos  
 tortuosos, cheios de nós  
 pelas costas, e curvas  
 arrevesadas ...  
 ✪

Tem jeito não,  
 o cara escapa dum  
 pra cair no outro.

✪

Tal qual o poema anterior, *Os dois caminhos* está carcomido por traças, indício visual que pode sugerir sua permanência como manufatura simbólica portadora de um conhecimento que transcendeu seu entorno originário de enunciação, perpetuando-se em um outro tempo e comunicando algo sobre ele. Nos primeiros versos, somos informados, por meio de uma descrição que pinça seus termos na área jurídica, que o caminho do céu e o caminho do inferno são muito mais semelhantes do que imaginávamos – são, ao fim e ao cabo, os mesmos.

Em virtude dessa estripulia semântica, o poema rebaixa a pressuposição de seriedade e sacralidade normalmente esperadas de um discurso que discorre sobre a morada do divino. Ora, isso se deve ao fato de que, no céu sardaniano, o sujeito não encontra ocasião propícia para sublimidades e que tais; também não terá, por certo, sossego das maquinações burocráticas, uma vez que o paraíso, assim como a sua contrapartida, é uma repartição pública que desnorteia o indivíduo que por ali é forçado a transitar. A única certeza da vida *post mortem* é, portanto, a certeza da burocracia, de fato uma constatação tipicamente brasileira – algo que tem o poder de irmanar o eu poético ao seu leitor, dado se tratar de um aborrecimento deveras familiar a ambos...

Em outros momentos do livro, porém, a sagacidade do eu poético no que toca o infortúnio próprio e alheio enseja o aconchego desencantado do leitor (*Idem*, p. 45):

TEATRO DE PLUTÃO  
 ☽

Sossega aí, compadre  
 melhor você faz  
 agora temperando ...  
 ✕

O Cérbero  
 tá'li mesmo grudado  
 na porta da saída ...  
 Praquê se aborrecer  
 se não vai dar chance  
 pra escapulir ...  
 ✕

Nós aqui agora sentados  
 Nesse teatro de Plutão,  
 ou nessa caverna de Platão?...  
 vendo ao clarão das chamas  
 essa comédia de sombras ...

☽

45

Neste poema, convém observar que o eu poético não representa a si mesmo como sujeito sensível privilegiado, apto a produzir e veicular um tipo especial de conhecimento por meio de uma linguagem hieroglífica, cujo desvendamento é acessível a poucos iniciados. Sintomático dessa atitude dessacralizadora da função social atribuída ao poeta moderno é o fato de que, algumas vezes, o interlocutor é chamado jubilosamente de *compadre*, ou seja, trata-se de alguém que é mais do que amigo ou companheiro, e sim um *quase-parente*.

Em *Ás de Colete*, a originalidade da disposição estrutural enreda discursivamente o leitor em decorrência de um bem-sucedido estranhamento de percepção, o qual se constrói e se sustenta por meio da imagem, do humor e da linguagem prosaica – não por acaso, os mesmíssimos recursos compositivos que, a meu ver, afixam a inserção dessa obra no conjunto das vertentes iconoclastas da comunicabilidade antipoética. Entretanto, a

reordenação de parte significativa da poesia contemporânea em torno do rebaixamento, da ludicidade auto-suficiente – sinónimo de *improdutividade*, conforme apontado por Cabañas (2009) – e da combinação de fontes e estratos culturais hierárquica e temporalmente dissímeis está relacionada, como vimos até aqui, a um entorno sócio-histórico que extrapola as coordenadas do campo literário. É nesse sentido que, parece-me, a proposta comunicável de Sardan também pode ser lida como problematização bastante atual de conceitos e valores caros à visão tradicional de mundo moderna.

A ser aceita essa hipótese interpretativa, podemos compreender por que razão recursos compositivos supostamente “anacrônicos” e “datados” ressurgem para serem reaproveitados em *Ás de Colete*, tal como o arcaísmo, a escrita manual e as máximas que destronam personagens e episódios históricos representativos de um ideário clássico de modernidade. Acredito que a conjugação dessas referências díspares expressa com vigor a problemática de um tipo de interação cada vez mais freqüente no mundo contemporâneo, entre conteúdos e formas que foram privilegiados pela modernidade cultural e aqueles que foram sistematicamente silenciados e banidos, porém não desapareceram (CANCLINI, 2008).

Em decorrência disso, a ludicidade e a vontade manifesta de comunicar a um público mais amplo pela via do rebaixamento fomentam uma atitude desestabilizadora de renovação do código poético, tomada como radicalização das possibilidades de se ver e compreender o que existe. O resultado dessa empreitada – que é simultaneamente estética e política – evidencia que os pressupostos teóricos que atribuiriam representatividade incontestada à vertente lírica da poesia moderna (e suas derivações) são produtos de uma *escolha* ideologicamente orientada e historicamente situada de alguns elementos em detrimento de outros tantos – *ficções frágeis*, conforme Canclini (2008), cuja pretensa essencialidade caberia ao autor contemporâneo discutir e, no limite (como faz Parra), dismantelar.

No caso específico de Sardan, essa atitude desarticuladora também se constrói no texto a partir de um manejo curioso e muito especial do *tempo* como categoria discursiva que abriga uma dimensão ética (conforme defendi na leitura de “O soberano”). O que *Ás de Colete* parece propor é uma

surpreendente dissensão do mundo moderno a partir de um dos seus conceitos fundamentais que surge, paradoxalmente, ainda *dentro* desse mundo.

Para lograr esse efeito, Sardan concentra-se na evocação de múltiplas coordenadas temporais que se conjugam de modo a resgatar possibilidades de fruição sensível normalmente escoraçadas do âmbito cotidiano. Ao reivindicar para a poesia a disponibilidade que requer a participação em um jogo, o autor a associa ao prazer e à gratuidade, requisitos de humanização que situam sua obra entre manifestações artísticas infensas ao predomínio de uma concepção de tempo como produção e competitividade, obsessões deletérias que solapam a experiência e a memória (CANCLINI, 2008, p.113):

A estética contemporânea aprendeu da antropologia e da história que em todas as sociedades houve práticas “gratuitas” e “inefazes”, como pintar o corpo ou realizar festas nas quais uma comunidade gasta o excedente de todo um ano e muito tempo de trabalho para preparar ornamentos que serão destruídos em um dia. Os homens sempre fizeram arte preocupando-se com algo mais que seu valor pragmático; por exemplo, pelo prazer que proporciona, porque seduz ou comunica algo de nós.

Portanto, essa predileção contemporânea por *temporalidades comunicantes*, tanto históricas quanto literárias, permite a diferentes escritores combinar estrategicamente coisas que o cânone moderno proscreveu. Ao fazer isso, Sardan relativiza a concepção de poesia como sempiterna eminência do *novo*, da invenção que prima pelo ineditismo e pela ruptura radical com a tradição – algo que só pode vicejar, de fato, por meio da crença no futuro como o tempo da redenção, epítome de uma cultura progressista que se empenhou em aniquilar as formas “defasadas” do passado. Contemporaneamente, no entanto, a eclosão de outros produtos culturais não raro implica que temporalidades e tradições consideradas incomunicáveis doravante se relacionem sem, contudo, se sintetizar em algo que suprima suas especificidades. A percepção de que o passado é, na verdade, sincrônico em relação ao presente (sua influência não pode, portanto, ser extirpada por um anseio mítico de renovação incessante) orienta a pesquisa formal do artista anfíbio (CANCLINI, 2008) – essa é a idéia, aliás, que subjaz a sobrevivência e

o alcance – estético, sensível e político – do soberano de Sardan em nosso meio.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. et al. Lírica e Sociedade. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AMOROSO, Maria Betânia. Prefácio. In: BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-12.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BEHR, Nicolas. **Restos vitais**. Brasília: edição do autor, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CABAÑAS, Teresa. Nicanor Parra: a ruptura poética da antipoesia. **Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras**, UFSM, Santa Maria, v. 1, nº 1, p.196-202, 2003.

\_\_\_\_\_. **Que poesia é essa?** Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética *desajustada*...! Goiânia: Editora UFG, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Das utopias ao mercado; Artistas, intermediários e públicos: inovar ou democratizar? In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 31-66; 99-157.

CARRASCO, Iván M. Antipoesía y neovanguardia. **Estudios Filológicos**, Valdivia, nº 23, p.35-53, 1988.

\_\_\_\_\_. La antipoesía y la lírica moderna. **Estudios filológicos**, Valdivia, n. 21, p. 69-89, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA, René de. Para una poética de la (anti)poesía. **Revista chilena de literatura**, n. 32, p. 7-29, 1988.

EAGLETON, Terry. **How to read a poem**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1-24.

FERNÁNDEZ, Laura López. **Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millan**, s/d. Disponível em: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)> Acesso em: 10/06/2009.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GEE, James Paul. **An introduction to Discourse Analysis. Theory and Method**. London: Routledge, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAMBURGER, Michael. Un periodo sin ton ni son; La nueva austeridad. In: **La verdad de la poesía**. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 187-224; p. 225-271.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

LIHN, Enrique. **Nicanor Parra**: antipoesía o poesía integral. Santiago, 9 de junho de 1963. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/parra100903.htm>> Acesso em: 29/07/2007.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEIRA, Caio. Apresentação à edição brasileira. In: TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 7-12.

MELO NETO, João Cabral de. Da moderna função da poesia; Poesia e composição. In: **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 97-101; p. 51-70.

MOLES, Abraham A. La imagen como cristalización de lo real. **Revista Criterios**, 25-28, p. 118-150, Enero 1989 – Diciembre 1990.

NERUDA, Pablo. **Odas elementales**. Barcelona: Seix Barral, 1977.

PARRA, Nicanor. Poemas y Antipoemas. In: **Antología (1944-1969)**. Barcelona: Seix Barral, 1976.

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

PLATÃO. Livro X. In: **A República**. São Paulo: Difel, 1973. p. 433-470.

POLLOCK, Jonathan. **Qué es el humor?** Buenos Aires: Paidós, 2003.

RETAMAR, Roberto Fernández. Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica. Dos cosas. In: **Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones**. La Habana: Casa de las Américas, 1975. p. 111-126.

SARDAN, Zuca. **Ás de colete**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.