

REVISTA MARACANAN

Entrevista

Escrever a crise: Entrevista com Marcos Siscar

Writing the crisis: Interview with Marcos Siscar

Beatriz Vieira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
bea.mvieira65@gmail.com

Eduardo Ferraz Felipe

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
ffeduerj@gmail.com

Thiago Lima Nicodemo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Alexander von Humboldt-Stiftung / Freie Universität Berlin
tnicodemo@gmail.com

Marcos Siscar é Livre-Docente pela UNESP e professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Coordena, desde 1999, o GRECC (Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea). É assessor *ad hoc* das principais instituições de fomento à pesquisa no Brasil. Foi editor da *Revista de Letras* (Unesp) e da revista *Inimigo Rumor*. Fez parte do conselho editorial da coleção *Às de Colete* (Cosac Naify / 7Letras) e, atualmente, é um dos editores da revista *Remate de Males* (Unicamp). Também atua como tradutor, especialmente da língua francesa.

Sua vigorosa produção é amálgama bem sucedido de crítica e criação poética. Ambos os caminhos iniciados na década de 1990, eles se desdobram com destacável presença por mais de vinte anos, tendo sensível impacto no cenário literário nacional. Publicou *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade* (Ed. Unicamp, 2010), *Jacques Derrida: literatura, política e tradução* (Autores Associados, 2013) e *Manual de flutuação para amadores* (7Letras, 2015), entre outros. Vários de seus livros foram finalistas em prêmios nacionais de poesia e crítica literária.

Em seu último livro, *De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea* (7Letras), está interessado em indagar o "fim das vanguardas" menos como um conteúdo de verdade histórica, verificável na segunda metade do século XX, e mais como

uma operação crítica e discursiva – vigente em textos, ensaios e poesias – que gera histórias. Enfatiza uma hipótese de que as variantes da noção de fim, incluindo a crise, oferecem um ponto de partida para aquilo que está em jogo no contemporâneo. Sua contribuição para este dossiê da *Revista Maracanan* gira em torno do “discurso da crise” antes de modo performativo que constativo (como noção da linguística). Em outras palavras, “funciona como modo de criar sentido, de interferir no contemporâneo das relações, de manipulá-las...”, e não como uma simplória descrição. Trata-se de uma contribuição de distinta relevância para o cenário atual.

Entrevistadores: O Conceito de crise é central para a sua experiência como teórico e como poeta. Quais são as relações que você estabelece entre a crise da modernidade e a poesia?

Marcos Siscar: Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que uso a palavra “crise” sempre como uma citação. Desde que comecei a ler o ensaísmo das ciências humanas e, sobretudo, a produção jornalística, me chamou a atenção o apego que a explicação sobre o presente tem pelo anúncio da crise. No início, eu sentia em relação a isso uma espécie de estranhamento, uma vez que os objetos daquilo que se considerava em crise (o teatro, a MPB, a literatura, a poesia, o próprio jornalismo etc.) me pareciam, ao contrário, gozar de certa saúde, de inequívoca vitalidade. Tinha a impressão de que havia aí um problema de pertinência ou de adequação entre discurso e realidade. Com o tempo, passei a perceber que a referência à crise não valia apenas, ou exatamente, por aquilo que constatava. Dei-me conta de que diagnósticos semelhantes de colapso, de decadência – por exemplo, da poesia – não frequentavam apenas textos da nossa época, mas também textos do passado, inclusive de passados distantes, antes mesmo de épocas consideradas como pontos altos do gênero. Essa descoberta deixou claro para mim que o interesse pela crise não se resume ao que pode descrever, mas que denota sobretudo um tipo de atenção histórica; isto é, constitui também uma estratégia de pensamento e de intervenção, uma forma de interferência no debate contemporâneo. Nesse sentido, o que chamo de “discurso da crise” funciona antes de modo performativo do que constativo (para usar noções da Linguística). Isto é, funciona como modo de criar sentido, de interferir no contemporâneo das relações, de manipulá-las, e não exatamente, não principalmente, como descrição “objetiva” daquilo que acontece.

Talvez essa descoberta faça parte do aprendizado mais básico daquilo que deveria ser a *leitura*, ou seja, o exercício de compreensão não apenas do sentido explícito dos discursos, mas de suas entrelinhas, de seus implícitos. É um processo complexo, uma vez que envolve também a cena textual da qual participam: essa textualidade expandida que chamamos, certamente de modo simplista, de “contexto”. Qual é o limite entre o discurso e o contexto? Do ponto de vista do entendimento que temos do mundo, a realidade é também, antes de mais nada, *texto*.

O momento em que esse entendimento da crise passa a ser relevante para meu

trabalho de pesquisa, especificamente para meu trabalho com a teoria e a história da poesia, coincide com a constatação de que poetas e críticos de poesia também lançam mão da ideia de crise, de fim, de declínio, em diferentes épocas, a fim de colocar em primeiro plano determinadas posições históricas. Por mais paradoxal que possa parecer, a ideia de fim acaba por ser um dos principais mecanismos pelos quais o discurso poético ganha tônus e vigor crítico. Se *escrever a crise* é uma forma de colocar-se diante do contemporâneo, a poesia (ou pelo menos a tradição de poesia moderna que manifesta preocupações críticas) é uma escrita da crise. Mais do que falar da crise moderna da linguagem, ou da representação, ou ainda da "crise da modernidade", o que me interessa entender é o modo pelo qual a poesia trabalha com a ideia de crise, mesmo em momentos considerados (*vistos a posteriori*) como seus momentos de maior pujança. Interessa-me entender o modo pelo qual essa escrita da crise se transforma em uma experiência de autocrítica e em uma forma de dramatizar as violências que acompanham os processos históricos e culturais. Quero dizer que a identificação com o espaço de crise é um instrumento crítico fundamental para o discurso poético (presente em poemas, em escritos críticos de poetas, em textos que acompanham e dão consistência a essa manifestação artística ou literária). Embora eu trabalhe especialmente com a produção poética de meados do século XIX para cá, não caracterizaria a crise como um problema exclusivo da modernidade. De todo modo, talvez tenhamos aí uma época que traz a ideia de crise à condição de motivo básico de sua relação com o real.

A crise, como se costuma dizer, é uma "oportunidade", isto é, ela abre brechas que permitem operar transformações que, em outros momentos, estariam interditas. Por isso mesmo, é preciso nunca esquecer que essas transformações são transformações interessadas e que, de modo mais amplo, a tática e o desejo de crise também precisam ser compreendidos. Nesse sentido, acho importante fazer uma distinção provisória entre a abordagem do poeta (que em geral transforma crise em vitalidade crítica, como disse) e a abordagem crítico-jornalística (interessada sobretudo nos processos de substituição cultural). Naturalmente, esses campos não são estanques, não existem em estado puro. Há cruzamentos, situações singulares, complicações que precisam de análise. Não é possível estabelecer uma separação estanque baseada no pertencimento prévio a determinada classe ou gênero. Mas, podemos dizer esquematicamente que, no âmbito da questão literária, são dois fios, dois tipos de abordagem da questão da crise que, embora tenham o mesmo ponto de partida, se entrecruzam levando a consequências bastante diferentes. Como alguém interessado pelo uso que pode ser feito da noção de crise, me parece importante considerar as diferenças históricas, as diferenças de sentido, as diferenças de estratégia que existem nas declarações de "crise da literatura" ou de "crise da poesia".

Por um lado, constata-se um uso muito preocupante desses bordões por parte do jornalismo de variedades, disposto a emplacar uma visão mercadológica da relação com o livro e com a leitura. E deve-se também considerar o uso pedagógico e institucional desse discurso, que estabelece um horizonte de substituição dos objetos culturais no ensino ou em espaços artísticos públicos e privados. Por outro lado, como disse antes, e sem que uma coisa exclua a

outra, é possível descrever a modernidade poética como uma tradição dentro da qual a “crise de poesia”, e mesmo a oposição à poesia, são fatores determinantes de seu interesse. As vanguardas do século XX são movimentos que, com muita frequência, alardeiam a crise e se propõem a eliminar as “velhas” manifestações artísticas, por vezes a própria ideia da arte. A “*crise de vers*” de Mallarmé, no final do século XIX, também é um exemplo relativamente conhecido da tradição da crise, mas em diapasão um pouco diferente: ela traz em si, de modo mais refletivo, a problemática da distinção que fiz acima entre o sentido, digamos, ativo (performativo) e o sentido passivo (constativo) da relação com a crise. Em sua recepção pelo Concretismo brasileiro, traduzida por “crise do verso” e interpretada como fim do “ciclo histórico” do verso, a expressão limita o meio material e ativo da crise (o verso) à condição de suposto objeto, ou paciente, dessa crise.

A transformação é o elemento básico da história. Antes mesmo da pretensão a reafirmar algum tipo de *telos*, penso que é preciso entender as pulsões e os sintomas que a acompanham. Como pesquisadores, precisamos estar atentos aos sentidos desses gestos. Como poeta e como leitor de outros poetas, como alguém que ao longo dos anos vem acompanhando entusiasmos, estratégias, desistências, controvérsias, esquecimentos, emergências – que inclusive os vem sentindo na pele –, eu poderia simplesmente dizer que a ideia do declínio (se declínio supõe uma relação diminuída, amortecida com a poesia) não faz absolutamente nenhum sentido para mim; poderia dizer que os critérios e os modos de vivência se modificam, as formas de reconhecimento e os modos de autojustificação se modificam, os suportes e os espaços onde transita se modificam, e que a poesia vem reinventando-se como lugar de investimento cultural. Descrever sua relação com a ideia de declínio é tanto uma forma de constatar essas metamorfoses quanto, para mim, também uma forma de potencializá-la, de levar adiante essa capacidade de reinvenção.

Como você estabelece os vínculos entre a crise e o cenário das artes na contemporaneidade?

Pelas razões que apresentei, tenho mais interesse pelo discurso da história que pela descrição histórica. Importa-me entender como interpretações se tornam (ou desejam se tornar) “fatos”. Desse ponto de vista, a ideia de crise não corresponde a um conteúdo histórico-social, a ser aplicado à situação contemporânea. Conheço e respeito o trabalho daqueles que se dedicam a esclarecer e a dar visibilidade ao cenário de crise da arte, da literatura, da cultura contemporânea. É o caso de autores como Vladimir Safatle e Alcir Pécora. São trabalhos importantes que apontam para os impasses e as imobilidades causadas por determinados dispositivos culturais. Entretanto, vistos de outro ângulo, não deixam de participar de uma tradição crítica para a qual o contemporâneo (os diversos contemporâneos com os quais cada texto se identifica) é sempre o ponto de chegada, o ápice incontornável de um impasse. A militância que pode (como no caso de Safatle), ou não, decorrer desse

diagnóstico apenas confirma o caráter estratégico da declaração da crise.

Não desconheço o legítimo sentimento de mal-estar relacionado ao estado da literatura e das artes. Sua efetividade é facilmente comprovada tanto pela energia empregada em demonstrá-lo quanto pela polarização que essa discussão geralmente suscita. A distinção entre “otimistas” e “pessimistas” já é antiga. Há alguns anos, um evento realizado no Rio [de Janeiro] convidava justamente dois estudiosos da literatura contemporânea (Alcir Pécora e Beatriz Rezende), escolhidos como representantes exemplares dessas posições. Sem deixar de considerar a atualidade e a singularidade do paradigma, é preciso lembrar que ele se aproxima, de modo ou mais ou menos intuitivo, a outras situações já conhecidas, como a do debate entre “apocalípticos” e “integrados” (segundo os termos de Umberto Eco, nos anos de 1970); e é provável que, entendido em seu aspecto mais funcional, não deixe de ter parentesco com outros e ainda mais velhos embates (entre a “tradição” e a “ruptura”, entre “antigos” e “modernos” etc.). Lembremos que bem antes que Hans Robert Jauss procurasse demonstrar a historicidade do conceito de modernidade na literatura, Baudelaire já afirmava que “houve uma modernidade para cada pintor antigo”, para cada artista, para cada época. Do ponto de vista da sua relação com a história, o que está em jogo no “transitório” artístico é sempre um ponto de vista sobre a transformação.

Naturalmente, constatamos essas transformações, elas estão diante de nossos olhos: a expansão das mídias, das redes, dos arquivos, em suma, das diversas possibilidades advindas do desenvolvimento sem precedentes das técnicas da informação e da comunicação, nas últimas décadas, tem impacto decisivo no modo de vivência das obras de arte. As coisas se alteram, deslocam-se. A discussão sobre as consequências desse processo é necessária. Mas, é preciso não minimizar as dificuldades que acompanham a amplitude de constatações dessa natureza. É preciso não perder de vista suas inevitáveis inconsistências e contradições internas. Cabe lembrar que mesmo aquilo que é efetivamente *novo* no estado contemporâneo da arte, paradoxalmente, também tem uma *história*. Poderíamos, por exemplo, nos perguntar se a fricção entre poesia e jornalismo, entre uma visão exploratória da linguagem e uma ideia de linguagem regrada pela comunicação (“universal reportagem”, dizia Mallarmé), regrada pelo desejo de conexão transparente e massiva, não constituiria um precedente daquilo que é hoje visto como *sem-precedentes*; e, inversamente, apesar de toda sua tendência centralizadora, se aquilo que se afigura a nossos olhos como passado histórico estabelecido, monumental, não poderia ser relido a partir daquilo que entendemos hoje, por exemplo, como um circuito rizomático de sentidos, não necessariamente controlável, característico das redes de transferência e de informação.

Para além dessas questões (por assim dizer) de método, creio que a discussão artística não deveria se restringir à opção entre acompanhar ou não o desenvolvimento das técnicas, entre sucumbir ou não à emergência de outros modos de comunicação. O que me parece mais importante, do ponto de vista contemporâneo, é pensar a necessidade e a possibilidade de a arte e os artistas apresentarem um ponto de vista sobre as coisas. Em que condições a arte lograria ser algo mais do que o prolongamento (ou, contrariamente, a recusa) da novidade

tecnológica ou das emergências históricas (por exemplo, do politicamente correto)? Lembro que questões dessa ordem marcaram a polêmica envolvendo a instalação de Nuno Ramos durante a Bienal de Artes de São Paulo, em 2010. É algo que discuto no texto *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia* (Lumme, 2012).

No momento em que escrevo – quando a arte e os museus no Brasil são confrontados não apenas à *political correctness*, mas à moral hipócrita mais tradicional –, a discussão sobre a relação entre a arte e a opinião pública volta a ocupar o primeiro plano. De modo que, relativamente à ideia de “crise”, é um momento oportuno para que os artistas reflitam sobre os vínculos ou sobre os complexos que cultivam, a fim de reivindicar mais abertamente, mais claramente ainda, uma experiência não subordinada da obra de arte, isto é, a experiência da obra de arte como um modo possível (e impossível) de relação com o mundo.

Como a noção de “Fim” se articula com a poesia? Mais especificamente a poesia brasileira?

A afirmação de crise é uma estratégia do fim, uma tentativa de dar termo. Mas, poderíamos também entender o fim como variante do paradigma da crise, como discurso em ação, como “noção”, operatória portanto, e não apenas como factualidade do término.

Recentemente escrevi sobre o modo como um conhecido poeta brasileiro, também crítico, Haroldo de Campos, falava sobre o fim da época das vanguardas no Brasil. O ensaio em que ele faz referência a isso (“Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”) é um texto muito conhecido para quem se interessa por poesia contemporânea, uma vez que notabilizou o termo de poesia “pós-utópica”. A estratégia e a retórica da afirmação do fim, na obra de Haroldo de modo geral e naquele ensaio especificamente, é extremamente interessante, sobrepondo diversas camadas históricas: o passado distante das diferentes concepções de modernidade (pela via de Jauss), o passado recente (que refere à vanguarda brasileira) e o presente do texto (que pragmaticamente, a meu ver, corresponderia a uma espécie de *manifesto*). Há uma periodização histórica simples, proposta pelo texto, que coloca a seu serviço uma teorização complexa e não linear sobre o estatuto da ideia de renovação e de “modernidade”. O principal resultado dessa reflexão (sobre o fim das vanguardas) coincide com o anúncio de uma situação (supostamente iniciada no passado, no final dos anos de 1960) ali nomeada como presente (“agoridade”). Haroldo de Campos, aliás, é um poeta para quem as imagens do fim, do apocalipse, foram se tornando importantes, sobretudo nos últimos anos de sua produção.

Essas proposições abriram (ou estabeleceram), na tradição brasileira, uma série de questões que venho discutindo no meu trabalho, relacionadas ao entendimento do contemporâneo como época de diversidade e de pluralidade não objetivável, ou à necessidade de manter o “resquício” moderno da atitude crítica.

Se dizer o fim (a morte, por exemplo) é algo que tem um apelo temático bastante forte

em poesia, não espanta que um outro poeta-crítico, intelectual militante em questões de diversa ordem, como o francês Michel Deguy, venha escrevendo mais recentemente sobre o *fim do mundo*, entendido aqui de maneira a mais literal possível. Seus trabalhos sobre a ecologia, nesse ponto, são exemplares, em mais de um sentido: ao mesmo tempo em que colocam em xeque a fragilidade do discurso de gerenciamento praticado pelas ciências naturais, apostam na contribuição que a poética pode dar no pensamento sobre o fim, liberando-o de seus eufemismos, ao considerar as coisas figurativamente de modo *radical*.

Em suma, o fim interessa à poesia. E poderíamos reconhecer essa discussão inclusive em instâncias mais específicas da poética, como a questão do fim do verso, a definição do verso como corte, a necessidade do *enjambement* como elemento da definição do poema. Chegaríamos provavelmente, por essa via, às atuais discussões sobre a ideia da “prosa”, entendida como questão de interesse dos poetas e da poesia.

Pelo fato de trabalhar sempre nas fronteiras entre poesia francesa e brasileira, interessado ao mesmo tempo por outras tradições linguísticas e culturais, não enxergo essas questões como limitadas à esfera do nacional. Prefiro tentar entender como elas transbordam, de um lugar a outro, de uma época a outra, de uma forma a outra – como são traduzidas; flagrar as traduções, designando algo que faz parte de seu modo mais íntimo de existência, é também um modo de *traduzi-las*. Por outro lado, o fato de não demarcarem fronteiras não significa que não haja efeitos de fronteira, que sejam imediatamente *internacionais*. Naturalmente, há ritmos diferentes, enfoques diferentes. Como há também, desejos e reivindicações de diminuir essas diferenças, de colocar as coisas em contato. Este, aliás, é um dos pontos que aproxima a poesia e os poetas brasileiros – com suas revistas, sua atividade de tradução hoje quase instantânea – de outras experiências contemporâneas de poesia. Eis aí mais uma aporia histórica, que diz respeito tanto às novas possibilidades de circulação de textos oferecidas pelos meios de comunicação, quanto à antiga postulação de universalidade ou de atemporalidade da poesia e da arte.

Como você percebe a presença do prosaico em sua produção poética? Qual a relação entre esse prosaico e o cenário da poesia brasileira contemporânea?

No âmbito da tradição poética (da qual não se deve excluir o discurso poético, isto é, igualmente a chamamos teoria, crítica e história da poesia), há uma relação estreita entre a ideia da crise e o paradigma da *prosa*, intimamente relacionada ao do *prosaico*. A obra de Baudelaire, por exemplo, que é conhecida como início e referência da “modernidade” em poesia, vem sendo estudada desde os anos de 1970 como obra que refere na verdade a duas modernidades: a modernidade da poesia (grosso modo) sublime e encantatória de *As flores do mal*, e a modernidade da poesia prosaica e irônica de *Spleen de Paris* (também chamado *Pequenos poemas em prosa*). Se *As flores do mal* são um marco da modernidade poética, a “segunda revolução” dessa modernidade (segundo a americana Barbara Johnson) seria

justamente a revolução do prosaísmo.

Para alguns autores, a importância assumida pelo prosaísmo tem a ver com a emergência do jornalismo e das técnicas de comunicação, e mesmo com o novo estatuto assumido pela prosa narrativa (romance, conto etc.). Embora não haja razões para isolar as duas coisas, pessoalmente, vejo o sentido do prosaísmo mais como um movimento de contraposição poética: aquilo que gosto de chamar de *contrapoesia*. Na tradição de poesia crítica – dentro da qual Baudelaire é um nome importante – o prosaísmo é um gesto não apenas de “autocrítica”, mas um gesto contra a poesia (evocado pela ideia mais corrente de “antipoesia”). Ou seja, contrapor-se, colocar-se em contato e em oposição simultaneamente, estabelecer-se sobre a ideia de sua crise, do próprio fim (como disse anteriormente), me parece um dispositivo importante. Caminhar na direção do “prosaísmo” implica não apenas escrever em prosa, relativizando um dos elementos definidores da poesia (o verso), mas colocar em foco a relação com seus limites – não apenas seus limites como gênero de escrita, mas o modo como se relaciona com o público: a relação com o leitor, com seus hábitos de leitura, as condições de legibilidade da poesia. Isso está muito presente nas ironias e nos sarcasmos de *Spleen de Paris*, que não é apenas um livro escrito *para* o jornal, mas um livro que se coloca *contra* o modo de leitura pressuposto pelo jornal, ironizando-o. Combatendo-o, por assim dizer.

A questão do prosaísmo está ligada com a questão de como se relacionar com o presente, com o mundo imediato, de modo ao mesmo tempo mais sensível e mais rugoso, eventualmente conflitante. Questões como essa *destinação* do texto estão muito presentes no que escrevo como poeta. Ao mesmo tempo em que o interlocutor é um elemento retoricamente estruturante de muitos textos, tenho poemas (e mesmo livros) de poesia escritos em prosa. Por outro lado, também exploro bastante a figura do verso: a particularidade no uso do *enjambement* sempre foi um aspecto muito destacado pelos leitores da minha poesia. São aspectos que se relacionam com a tradição do prosaísmo, mas que não se limitam a reafirmá-lo como *telos*. Tenho, igualmente, um interesse muito vivo pela potencialidade daquilo que está próximo, na ordem do imediato, do insignificante, do cotidiano. Colocar em relação esse imediato, pequeno e prosaico, com alguma coisa radicalmente fantasiosa ou especulativa é um procedimento de escrita que me parece ter uma função crítica e poética, uma vez que evita o peso esterilizante das convenções e ao mesmo tempo permite *ler* a vida de outra forma. Não sou, em suma, um militante do prosaísmo *strito sensu*. É provável inclusive que, para leitores carentes de antinomias que não requerem muito esforço, eu pareça, ao contrário, estar do outro lado do espectro.

Diga-se que, na poesia (e na crítica literária) brasileira, o prosaico é uma noção absolutamente essencial para se entender a tradição modernista. Nos autores da primeira metade do século XX, a pulsão contrapoética está muito ligada à aproximação com o cotidiano, em autores como Bandeira e Drummond, mas também está presente na tradição posterior, nos esforços das vanguardas de meados do século em alcançar (esteticamente) uma certa objetividade composicional e (politicamente) em colocar a poesia “na rua”. Seria preciso

pensar até que ponto os esforços de objetivação (do lirismo) e de objetividade (da linguagem) não são uma extensão dos pressupostos críticos que acompanham a militância do prosaísmo. Poetas como Paulo Henriques Britto apostam bastante nesses pressupostos, seguindo de perto (embora a questione, como muitos da sua geração) a herança de João Cabral.

Como disse, não sou militante do prosaísmo. Essa militância, quando radicalizada, a meu ver se confunde muito facilmente com a abdicação ou o abandono da perspectiva de poesia. A propósito de sua potencialidade crítica, ela cria uma interface muito preocupante com os dispositivos daquilo que supostamente denuncia. A rápida passagem da reflexão sobre prosaísmo (digamos de uma crítica do artifício, da pose institucional ou sentimental da poesia) para a prosa comercial, transformando formas de resistência em formas de convivência, é um exemplo dessa lógica contraditória de consequências conciliatórias.

O que me interessa no prosaísmo, como em outros aspectos e temas de poesia, é a possibilidade de me colocar em contato com pontos sensíveis da tradição, de dar inteligibilidade a essa tradição por meio desses pontos sensíveis, de transformá-los poeticamente por meio da minha escrita, do meu pensamento, da minha atuação. Sinto-me mais próximo, nesse sentido, a dispositivos da poesia da Ana Cristina Cesar, que não está tão preocupada em produzir o ridículo para expurgar o ridículo, mas em recriar as condições de possibilidade (ou de impossibilidade) de determinados impasses, a exemplo do impasse do sujeito.

Pensar sobre o prosaísmo, em suma, é pensar sobre o real. Nesse sentido, mais do que o prosaísmo, me interessaria explorar, como disse, a ideia de *destinação* (a quem e a que se destina a poesia). A ideia de interlocução tem aí uma produtividade poética a ser explorada. Isso está cada vez mais no que escrevo e no que gostaria de escrever.

No texto "Crise como política" você afirma em um dado momento: "Pessoalmente, não acho necessário politizar todas as instâncias da vida: nem tudo é, de imediato, político." Você acredita que essa conceituação da excessiva demanda pela política pode ser entendida como uma marca de um momento que não consegue bem definir suas prioridades de ação?

Sim, acho que é possível colocar as coisas assim. A incapacidade de definir prioridades convive muitas vezes com a máxima priorização de determinados imperativos, tomados como convicções e como formas de ação. Ou seja, do ponto de vista mais amplo, coletivo, a multiplicação de reivindicações pontuais prejudica a capacidade de entender o peso relativo de cada coisa. Como se pode imaginar, o resultado é a generalização dos interesses setorizados. É verdade que essa tendência nasce de um dispositivo crítico, que é a oposição ao raciocínio de "totalidade" (encarada negativamente como processo de "totalização"). Essa justificativa, bem típica do nosso tempo, baseia-se na ideia de que as tentativas mais tradicionais de entender o todo (o marxismo, por exemplo) operam exclusões e violências que permanecem

impensadas. O movimento que aponta essas exclusões evidentemente é legítimo e necessário; por outro lado, na acusação ao raciocínio de totalidade, há também um sério risco para a compreensão da dinâmica de forças que estabelece o jogo social.

Reconheço integralmente a legitimidade da reivindicação do *nome*, ou seja, de traços distintivos encarados como instância diferencial e legítima das relações. Talvez a reivindicação pela poesia e pela poética, afinal de contas, não seja algo muito diferente disso. Mas a prova de fogo dessa reivindicação continua sendo a capacidade de fornecer uma visão mais ampla, íntegra, a partir de situações particulares, levando-se em conta, além disso, os múltiplos efeitos de expatriação e de contaminação, ou seja, as dinâmicas que reconduzem incessantemente posições singulares a lugares já determinados. Em outras palavras, a reivindicação pura e simples da diferença identitária não pode ser o ponto de chegada.

Da perspectiva dos fatos recentes que interessam à vida brasileira, as manifestações de junho de 2013 podem ser enxergadas como consequência desse estado de coisas, mas também um caso típico da dificuldade de interpretá-lo. As manifestações, que se iniciaram por uma reivindicação específica, logo acolheram a absoluta disseminação das causas. Esse processo mostrou como deixaram de estabelecer a pauta política e foram se tornando, rapidamente, *resultado* dessa pauta, fixada não apenas pelas redes sociais, mas pela mídia mais tradicional. Estaríamos diante de uma espantosa lógica política com potencial subversivo? ou de um acelerado processo despolitizante de fragmentação? As manifestações teriam uma força incendiária de insubordinação (a ser eventualmente canalizada para a renovação das práticas políticas)? ou constituiriam uma lógica vazia (sem prioridade e sem finalidade) estimulada pela grande mídia a fim de estabelecer o vazio e restaurar práticas políticas tradicionais? A questão, a meu ver, permanece em aberto. Até porque a ambivalência faz parte do fenômeno.

Essa fragmentação das militâncias é, em todo caso, um predicado da nossa época, na qual vejo um paralelo muito claro com a ideia de "pluralização das poéticas", paradigma histórico-crítico disseminado no campo dos estudos literários. É claro que as coisas mudaram bastante, após o golpe parlamentar de 2016 que derrubou a presidente Dilma Rousseff, o que supostamente deveria gerar uma reconsideração das estratégias. Entretanto, eu diria que o paradigma da pluralidade permanece como um ponto crítico e conflituoso, que permite tanto justificar a afirmação identitária quanto explicar o fortalecimento de instâncias autoritárias e excludentes. Tenho a impressão de que nossa época se acomoda bem à generalização do performativo como modo de relação com o presente e com a esfera pública. (E a "notícia falsa" não é senão a extensão desse problema, em relação direta tanto com as novidades tecnológicas quanto com a natureza ideológica da produção da informação). É um modo de interpretação e um modo de prática da política. Resta reconhecer o desenho com o qual esses processos performativos compõem um campo.

Mas, há outra dimensão da frase citada no enunciado da sua pergunta. Ela poderia também ser explicada de maneira lógica, mais esquemática: para que *alguma coisa* seja particularmente política, é necessário que nem tudo seja político identicamente. Entendida

dessa forma, poderia ser vista como uma reivindicação de irredutibilidade, uma espécie de direito ou de apego àquilo que não é vivido como normativo ou prescritivo (lembre-se da declaração famosa da personagem Bartleby, de Herman Melville: “*I would prefer no to*” [“Preferiria não”]). Especificamente no texto onde aparece, minha frase funciona como uma concessão dentro do raciocínio que estabelece que toda declaração de crise é uma atitude política: se não podemos apenas constatar descritivamente o declínio, como se os fatos não fossem também discurso, por outro lado não se trata de politizar todas as instâncias da vida (pública ou, especialmente, particular). Esse espaço é necessário para não reconduzir tudo a uma mesma determinação geral.

Apenas a credulidade, como dizia naquele texto, ou seja, a abdicação do exercício crítico de *leitura* no contexto da discussão pública, precisa ser efetivamente combatida. Não podemos nos furtar à necessidade de procurar um lugar dentro desse jogo de discursos, para que não sejamos simplesmente carregados por ele. E uma maneira de fazer isso é tratar a declaração de crise não apenas por aquilo que ela constata, na condição de conteúdo sociológico ou histórico-cultural; seria preciso também, ao mesmo tempo, exercer sobre essa constatação um outro olhar, a partir da linguagem e da poética, a fim de descrever retoricamente as estratégias que estão em jogo tanto na compreensão da série literária quanto na relação entre literatura e história. Essa dobra de um ponto de vista sobre o outro é fundamental.

Há aqueles que dizem que é preciso deixar as coisas morrerem – se é que isso depende de uma decisão individual. Da minha parte, me parece igualmente necessário lembrar que o *morrer*, do ponto de vista contemporâneo, é sempre um processo e nunca um estado. Temos sempre a escolha entre lavar as mãos ou denunciar o processo, apontar alternativas, propor outra lógica. Nada depende de nós e, no entanto, não há nada fora da nossa decisão: é a angústia e a maravilha de qualquer pensamento sobre o presente.

Vendo por outro ângulo, mais próximo da questão poética da crise, é verdade que a morte que se dá a si mesmo (por exemplo, o poeta que abdica da poesia, o escritor que abandona a literatura) é o que há de menos politizável. A morte, neste caso, pode ser entendida como uma total e irredutível negação da política. Entretanto, quando essa morte é também um *texto* (uma declaração de abandono, um livro de adeus, um tema ou um mito literário), não há aí apenas a singularidade do fim, a disposição pessoal do fim: há também iteração e disseminação, ou seja, tradição, (re)leitura, interpretação. A morte da poesia pode ser vista como uma das questões centrais da modernidade poética. Então, se nem tudo é politizável (como no caso da morte), a “morte” é o que há de mais necessário politizar. Envolver-se com a chamada “crise da poesia” é uma resposta possível para aquilo que se apresenta como *urgente* do ponto de vista do contemporâneo.

Beatriz de Moraes Vieira: Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente,

realiza estágio pós-doutoral na Cornell University. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF); mestrado em Letras; doutorado em História Social por esta mesma instituição. É pesquisadora associada à COMUM – Comunidade de Estudos de Teoria da História da UERJ. Seus temas de pesquisa voltam-se para: relação entre história e literatura/poesia; história e cultura contemporânea no Brasil e América Latina; experiência histórica dolorosa; memória social traumática.

Eduardo Ferraz Felipe: Professor do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP); mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); graduação em História pela UERJ; além de ter realizado estágio pós-doutoral na USP. Seus interesses de pesquisa estão voltados para a questão da ética e da narrativa histórica, a relação arte-educação e as estratégias discursivas e formas de popularização do passado, com ênfase entre Memória e História das ditaduras, em prosa, em fins do século XX e início do XXI.

Thiago Lima Nicodemo: Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, realiza pesquisa na Freie Universität Berlin como *fellow* da fundação Alexander von Humboldt, categoria pesquisador experiente. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (USP) e em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); mestrado e doutorado em História Social pela USP; além de ter realizado estágio pós-doutoral no Instituto de Estudos Brasileiros desta mesma instituição. É pesquisador associado à COMUM – Comunidade de Estudos de Teoria da História da UERJ. De sua autoria são *Urduidura do Vivido* (EDUSP, 2008) e *Alegoria Moderna* (UNIFESP, 2014), livros concentradas na obra de Sérgio Buarque de Holanda.