

Um panorama da crítica de poesia da virada do milênio: contornos e impasses

*An overview of poetry criticism at the turn of the millennium:
contours and impasses*

Daniel José Gonçalves

Universidade de São Paulo (USP)

danieljg@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-7347-6478>

RESUMO

O final dos anos 1990 compeliu a crítica literária a analisar a produção poética do período para buscar um prognóstico sobre o que esperar da poesia no novo milênio. Tais análises revelaram uma poesia que se mostrava plural e heterogênea, embora não houvesse consenso avaliativo sobre seus sentidos e potencialidades. Em paralelo, a produção poética proveniente das periferias deixou patente o caráter excludente do campo literário, o que abriu caminhos à produção do século XXI. Sendo assim, o presente artigo visa oferecer alguns contornos da crítica do período e abordar certos impasses a que se viu submetida.

Palavras-chave: crítica literária; poesia; literatura brasileira.

ABSTRACT

The end of the 1990s compelled literary critics to analyze the poetic production of the period in order to prognosticate what to expect from poetry in the new millennium. This analysis revealed a poetry that was plural and heterogeneous, although there was no evaluative consensus on its meanings and potential. At the same time, poetic production from the peripheries revealed the exclusionary nature of the literary field, which paved the way for production in the 21st century. As such, this article aims to offer some outlines of the criticism of the period and addresses certain impasses to which it was subjected.

Keywords: literary criticism; poetry; Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

Às portas do século XXI, diante do cenário de globalização e do aumento das possibilidades de produção, divulgação e comercialização do texto literário, muitos críticos realizaram um balanço da produção poética dos anos 1990 para pensar acerca de suas principais características e prognosticar, a partir daí, aquilo que se poderia esperar dela no decorrer do século que se iniciava. Antonio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Celia Pedrosa, Flora Süssekind, Italo Moriconi, Heloisa Buarque de Hollanda e Iumna Maria Simon foram alguns desses autores. Entre eles houve inúmeras divergências sobre os sentidos, potencialidades e, digamos assim, deficiências desta literatura, o que colocou em questão não só o trabalho crítico quanto a própria literatura. Dessa forma, o presente artigo visa oferecer alguns contornos da crítica de poesia do período, bem como abordar certos impasses a que se viu submetida.

CONTORNOS: CONSTATAÇÕES, DIVERGÊNCIAS E ALERTAS

A crítica de poemas da virada do milênio encontrou ao menos dois pontos consensuais sobre a poesia do período. O primeiro é que havia crescido a produção poética no decorrer dos anos 1990, havendo uma profusão de novos autores e livros da modalidade, a despeito de não haver necessariamente aumento no número de leitores do gênero e nem fosse possível “[...] definir o que seja, com razoável exatidão, a poesia do fim do milênio [...]” (Junqueira, 2009, p. 133). O segundo ponto Ivan Junqueira colocou desta forma: “por mais que busquemos identificar as matrizes dessa poesia que hoje se produz no Brasil e perscrutemos que poesia poderá ser lida nos primórdios do terceiro milênio, chegamos sempre à conclusão de que nos defrontamos com uma incógnita” (Junqueira, 2009, p. 149). A incógnita de não se saber que poesia era aquela e que poesia sairia daquele ambiente tumultuado, mas de profusão, fez com que a crítica dirigisse um olhar à produção do período que revelava um território de conflito e, não raro, de confronto.

De modo geral, as matrizes da poesia do período eram identificadas pela crítica ora em diálogo com os simbolistas do século XIX, num “resgate da Literatura” (com “L” maiúsculo), por meio do rebuscamento lírico e linguístico, ora com a repetição de técnicas

da terceira fase do modernismo e das vanguardas da década de 1950, ora com a literatura marginal dos anos 1970. O horizonte de referências elencado demonstra a configuração de um cenário, de certa forma, difuso, senão contraditório ou paradoxal. Pensando nos extremos, o rebuscamento lírico, enquanto resgate de uma certa tradição, passo a passo com a repetição do *antiestablishment* da poesia marginal anos 1970 sugere que, no geral, o olhar crítico parecia advertir para a ocorrência de uma crise de referencial e, conseqüentemente, de projeto. Assim, tornou-se comum que heterogeneidade, diversidade e pluralidade fossem alguns dos termos que passaram a representar a produção do período, sem que isso, de fato, propusesse algum consenso de definição.

Abordando alguns exemplos de análise, Celia Pedrosa, em *Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência*, observou que a crítica identificava anacronismo na poesia, “[...] embora adquira em cada um [crítico] conotação diferente e mesmo contraditória [...]” (Pedrosa, 2001, p. 7). Em sua reflexão, ela discorreu sobre os ensaios *A poesia andando*, de Flora Süssekind, acerca do livro de Carlito Azevedo, no qual é destacado o uso da tradição para criação de novas estratégias literárias, *Qualquer coisa fora do tempo e do espaço*, de Italo Moriconi, que alertava para o resgate de certo lirismo que parecia deslocado no tempo, e *Poesia ruim, sociedade pior*, de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, em que o neorromantismo associado a um trabalho formal desqualificado revelava um hedonismo inócuo dos poetas. Dessa forma, a autora concluiu que “a constatação dessas divergências avaliativas evidencia que o tempo presente, o nosso tempo, está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante” (Pedrosa, 2001, p. 10).

Antonio Carlos Secchin, por sua vez, ironizou a aspiração de uma poesia que se erguia contra a noção de gênero poético. Para ele, “[...] examinando de perto, o cadáver talvez ainda respire” (Secchin, 2018, p. 356). Segundo o autor, “[...] a poesia é o espaço de desmandamento, território que desmonta toda previsibilidade, inclusive aquela que se disfarça de antinormativa. Nada mais inócuo: onde se lê ‘a’, leia-se ‘anti-a’; ‘b’, ‘anti-b’. Sim, porque o antinormativo é o imprevisto com hora marcada” (Secchin, 2018, p. 357, grifos do autor). Configurava-se um disfarce, pois, paradoxalmente, o antinormativo da ruptura da noção de gênero poético caracterizava-se como uma espécie de nova normatização para uma (anti) poesia que só se erigiria como tal se cumprisse esse mandamento. Secchin ainda chamava atenção para o fato de que, no movimento de

diluição das fronteiras do gênero, incorria-se no risco de perder não as especificidades do gênero poético, mas a diferenciação da linguagem, chegando a novo paradoxo:

[...] eliminar essa fronteira talvez seja o horizonte extremo de uma linguagem da total indiferenciação, e a literatura pareça cindida entre o desejo de chegar lá (nesse lugar onde inclusive a noção de “lá” perderia sentido, pois não há um “lá” onde não há fronteira) e a sensação de que chegar à plena indiferenciação seria decretar seu próprio suicídio enquanto linguagem portadora de uma diferença (Secchin, 2018, p. 357, grifos do autor).

Essa reflexão se associa à de Ivan Junqueira que denunciava um crescente “amesquinamento” das possibilidades poéticas, já que, segundo ele, havia uma transformação da “[...] dura e severa prática da poesia numa estúpida e efêmera banalização” (Junqueira, 2009, p. 143). Dessa forma, o crítico e poeta alertava para que os novos poetas aprendessem as lições com “o antigo”, que “[...] permanece como fonte, como expressão viva e matricial de uma cultura literária e filosófica que constitui a própria herança do homem ocidental” (Junqueira, 2009, p. 138).

Por outro lado, Italo Moriconi (1998, p. 11-24) chamava a atenção para uma espécie de resgate da técnica, de retorno ao sublime, que parte dos poetas parecia realizar. Segundo o autor, num procedimento ambíguo muito afeito ao próprio tempo, tal resgate se configurava simultaneamente como “progressista” e “retrógrado”, na medida em que ia em direção favorável ao espírito crítico e estabelecido, ao mesmo tempo em que despolitizava as questões da linguagem, da estética, da subjetividade e do corpo. Tratava-se de uma vitória do iluminismo sobre a contracultura. O crítico e poeta, ainda, ao analisar a obra de Carlito Azevedo e Alexei Bueno, reconheceu a inclinação esteticista desses autores e os novos usos da tradição na contramão do coloquial e do verso livre, a despeito de fazer um alerta exatamente a esses aspectos, sugerindo “[...] uma volta culturalizada aos princípios básicos da revolução contracultural” (Moriconi, 1998, p. 24).

Apesar de não ser um procedimento incomum entre os poetas de forma geral, nos livros de poesia desse período são muitas as referências especialmente a poetas do século XIX, modernistas de terceira geração e vanguardistas dos anos 1950. Dentre eles, os estrangeiros Baudelaire, Mallarmé, Vallery, Nicanor Parra e Paul Celan, por exemplo, além dos nacionais João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Haroldo de Campos, entre outros. Além de epígrafes de poemas, dedicatórias ou pastiches, para citar alguns poucos, Marcos Siscar (2003, p. 94) e Carlito Azevedo (1991, p. 32-33) escrevem *Passante para*

Charles Baudelaire e *A uma passante pós-Baudelaيرية*, respectivamente; Fabiano Calixto (2006, p. 69-73) publica *Carlos Drummond de Andrade* e *E-mail a Murilo Mendes*, além de *Três canções e Fotografias*, o primeiro dedicado a Haroldo de Campos e o segundo a Paulo Leminski; Heitor Ferraz (In Hollanda, 2001, p. 165) retoma o tema *Amar-amaro* já proposto por Drummond em *Claro enigma*. Experimentando as fronteiras entre os gêneros textuais e a relação entre poema e ilustração, em *As coisas*, vencedor do prêmio Jabuti de poesia de 1992, Arnaldo Antunes (2015) trouxe à luz textos que orbitam entre o poema-piada da geração mimeógrafo e o projeto verbivocovisual da vanguarda concretista.

Assumindo como possibilidade de metáfora da poética do período, em *Mitológica* Paula Glenadel aborda um estado de deriva, que coloca o “ideal”, o “mundo prometido”, na contramão da luz da verdade:

é mais ou menos assim
só não está bem claro como
você entra na caverna reformada do ideal
busca um oco onde fugir o opaco, o espesso
uma grota onde calar tanta prosa

e em meio às leves, calmas sombras
sonhando um mundo prometido
o melhor dos possíveis

cristalizado em ganga múltipla
vai variando na estranha cena
de uma deriva empedernida
(Glenadel, 2005, p. 25).

A caverna, alusão à *Alegoria de Platão*, é espaço ambíguo de luz e sombra, de busca e realidades empedernidas, ainda que também volúveis, como sonhos e “calmas sombras”. Se em Platão a luz do conhecimento dissipa as sombras, no poema de Glenadel resta a variação da cena, em que o concreto, o cristalizado, é ironicamente a deriva. Sendo assim, do horizonte de referências dado pela mitologia, pelo ideal ou pela tradição, resulta a variação, a deriva, com suas incertezas e desconfiças: “é mais ou menos assim / só não está bem claro como”. A despeito de se buscar refúgio na “caverna reformada”, esta não consegue esconder o estado de deriva latente nem dá indícios de que fora dela há luz suficiente para afastar as sombras – e, menos ainda, que afastar as sombras seja aquilo que se deseja, afinal, o movimento, ao que parece, é entrar na caverna, ou seja, se “proteger” da suposta luz da verdade. Como analogia à poética do período, pode-se inferir

aquilo que Roland Barthes coloca no prefácio de *Mitologias*: “[...] exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade” (Barthes, 2001, p. 8). O trânsito inverso da mitologia, isto é, o refúgio na caverna ao invés da libertação dela, aponta para o paradoxo da “desmitologia”, por assim dizer, a adesão a uma mitologia aberta, cujos referenciais podem ser múltiplos e, por que não, incoerentes: “Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas” (Barthes, 2001, p. 131). Abre-se o horizonte de referências, portanto, em favor de uma deriva que é constatação, não problema. Configura-se, aparentemente, uma adesão e, ao mesmo tempo, uma inevitabilidade, a liberdade de se viver a contradição e criar novos mitos simultaneamente com a falta de compromisso sobre as consequências.

Em crítica incisiva a essa postura, Iumna Maria Simon cunhou à época o conceito de “retradicionização frívola”, o qual ela sustentou nas duas primeiras décadas do século XXI. Identificando seu início a partir de meados dos anos 1980, segundo a autora, o fenômeno

[...] ocorreu depois que o nexo da poesia com a modernização foi rompido. É precisamente esse o momento em que a referência nacional sai de cena e a ideia de tradição moderna, plenamente consolidada, deixa de funcionar como referência ou trunfo. A tradição, que passou a ter o mesmo valor de um artigo de comércio, já não representa uma experiência nacional e popular em curso, ou um fator decisivo para se pensar e combater a dependência. Sem desenvolvimento ou integração nacional à vista, num quadro em que o atraso educacional e mesmo a alfabetização parecem agravados pela entrada maciça da tecnologia no cotidiano, os poetas não deixam de ter motivos plausíveis para mandar às favas a responsabilidade esclarecida e crítica (Simon, 2015a, p. 222).

Para a autora, portanto, a perda do nexo da poesia com a modernização e suas possibilidades de devir, ainda que, conforme defende Marshall Berman (2007, p. 146-157), possibilidades carregadas de uma “estranha intimidade” entre uma incansável e insaciável demanda de crescimento e progresso e um profundo niilismo (entre outros paradoxos), colocava tal poesia como alienada dos desafios do tempo presente. Alienava-se, também, da perspectiva modernista brasileira e sua busca pelo Brasil, seu povo, sua cultura e desenvolvimento. Assim, não por acaso, talvez, seja bastante significativa a recorrência de poemas, citações, versos e palavras em língua estrangeira nas obras do

período, afora a constante afirmação de desvinculação com projetos passados ou futuros. O pensar e o combater a dependência, ou o subdesenvolvimento, conforme trata Antonio Candido (2017) em *Literatura e subdesenvolvimento*, davam lugar, para Simon, ao uso da tradição quase como uma prateleira de supermercado, de onde se retira determinado produto/forma dentre muitos disponíveis. Para traçar um paralelo histórico, Benjamin Abdala Junior, ao discorrer sobre o referido ensaio de Candido e tratar da alienação dos escritores do pós-independência, diz o seguinte: “[...] nossos escritores acabaram por ‘flutuar’ sobre a sociedade, como se constituíssem um grupo à parte” (Abdala Junior, 2012, p. 74, grifo do autor). A análise do crítico faz coro, de certo modo, com a reflexão de Simon, na medida em que, para o autor, a perda do nexos com a modernidade representava uma espécie de retrocesso na atitude intelectual e adesão acrítica ao *mass media* e à ideologia hegemônica neoliberal. Era a responsabilidade crítica e esclarecida “mandada às favas”. Representaria, nesse sentido, a recusa do combate ao subdesenvolvimento e à dependência, assumindo a perspectiva de “desregulamentação e flexibilidade como modelo para a economia, um desenho naturalmente extensivo às práticas sociais e culturais” (Abdala Junior, 2012, p. 67).

Sendo assim,

[o] passado, para o poeta contemporâneo, não é mais uma projeção de nossas expectativas ou o que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, isto é, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. Pode-se dizer que, na cena contemporânea, a tradição já não é o que permite ao passado vigorar e permanecer ativo, confrontando-se com o presente e dando uma forma conflitante e sempre inacabada ao que somos. Não implica, tampouco, autoconsciência crítica ou consciência histórica, nem a necessidade de identificar se existe uma tendência dominante ou, o que seria incontornável para uma sociedade como a brasileira, se as circunstâncias da periferia pós-colonial alteram as práticas literárias, e como (Simon, 2015a, pp. 213-214).

O esgotamento do moderno, nesse sentido, decompunha a modernidade numa espécie de “apoteose pluralista” não inventiva, mas, sim, convencionalista, normalizadora (Simon, 2015a, p. 213). As perspectivas de perda de lastro histórico e, por assim dizer, perda de responsabilidade histórica percebidas pela autora faziam dessa poesia “desculpabilizada e complacente” (Simon, 2015a, p. 214). Para Iumna Maria Simon (2015b, p. 336), “a poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade

criativa.” Ou, nas palavras de Carlito Azevedo em *Bajo programa*, “Pequenas peças, algum lirismo / que a ironia mediatize entretanto / pouco caso com o resto [...]” (Azevedo, 1991, p. 58).

Nos artigos citados, a reflexão de Simon se baseava especialmente em declarações de poetas que já gozavam de certo reconhecimento à época, a saber, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, bem como na análise do poema *Sítio*, de Cláudia Roquette-Pinto. Com ele, a autora se descreveu positivamente surpresa por se deparar com um poema que enfrentava a miséria contemporânea, sem cair numa “poética ancorada na rarefação, na dissolução da referência [...]” (Simon, 2015b, p. 337) nem tampouco numa abordagem espetacular ou piedosa da violência urbana. A realidade, assim, em *Sítio*, seria confrontada a partir da experimentação de “um padrão novo de resposta artística à experiência do presente, a partir de formas de meditação que não se subtraem aos aspectos destrutivos das transformações da vida urbana [...]” (Simon, 2015b, p. 346) – preocupações que, para a autora, haviam sido deixadas de lado.

O horizonte tanto poético quanto crítico que aqui se colocava estava em diálogo com o que Haroldo de Campos (1997) chamou, em artigo de 1984, de poesia “pós-utópica” e “agoridade”, termos que ganharam no seu *Galáxias* (1984) uma das mais importantes representações. Com a perda do nexos entre a modernidade e o “princípio-esperança”, referência à obra de Ernst Bloch, ou seja, com o fim da modernidade como projeto utópico, como operação de devir de caráter universalizante, com o fim do trabalho em equipe, com sua busca de uma nova linguagem comum, e o fim das vanguardas, a poesia entrava numa situação de “agoridade”, termo emprestado de Octavio Paz:

[...] uma poesia do “outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista de futuro (Campos, 1997, p. 269, grifos do autor).

A ancoragem da poesia na *agoridade* sugeria sua abertura a pluralidades: de passado, de presente, de crítica ao futuro e, conseqüentemente, de poéticas possíveis. O

fim do absolutismo do “interpretante final” marcava, portanto, o fim das utopias e do domínio ideológico, seja do futuro, seja o de delimitação de correntes dominantes. Tudo isso, ironicamente, num ensaio que anunciava o fim das vanguardas utilizando, no entanto, uma linguagem entusiástica muito afeita a dos manifestos, afora um certo idealismo na perspectiva de concomitância de pluralidades e sínteses provisórias que, aparentemente, coabitariam satisfeitas. Além disso, a advertência do autor ao ensejo de uma “poética da abdicação”, na visão de Iumna Maria Simon, convertia-se numa espécie de aceitação do presente:

Seu propósito [de Haroldo de Campos], a meu ver, é o de mascarar a falta de saída histórica, cancelando a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias, mas preservando uma noção de rigor de construção do poema, cuja matéria fica esvaziada de atualidade (ou seja, da proximidade de um presente problemático). É ocasião, portanto, para multiplicar as linhas da tradição e incitar a apropriação de uma pluralidade de passados sem o filtro deformador de um programa futuro (Simon, 2015a, p. 318).

Cancelava-se a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias na medida em que se cancelava o nexos da dialética moderna do devir, da utopia. Esvaziar a atualidade, nesse sentido, é optar pelo “flutuar sobre a sociedade”, utilizando um procedimento, no entanto, aparentemente democrático, que consistia na pluralização dos referenciais. Para Ernst Bloch (2005, p. 18),

somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança do mundo, que municia com informação esse desejo de mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento (futuro como espaço de surgimento inconcluso diante de nós) e a um passado que não é feito de encantamento.

Com a apropriação de um “passado encantado” e, consequentemente, com um futuro sem projeto, a pluralidade, para Simon, ao contrário de se apresentar como abertura, convertia-se em esvaziamento, pois “[os poetas] menos normativos, sem a folha corrida de feitos revolucionários, dispensam-se de prestar contas sobre a própria posição e ostentar outra vez algum vanguardismo espectral” (Simon, 2015a, p. 319). É possível afirmar que, para a autora, a pluralidade, nesse sentido, camuflava-se em abertura democrática, mas caracterizava-se, na verdade, como “[...] o paradoxal princípio ‘sem princípios’ da livre troca” (Berman, 2007, p. 137, grifo do autor). Sem princípio-esperança, a tradição e o passado transformavam-se em materiais (a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias) a serem escolhidos na prateleira da cultura e da história, perdendo, assim, seus elos com as “adversidades do presente” e com

algum programa futuro. Em paralelo à leitura de Simon, Benjamin Abdala Junior (2012, p. 77-78) diria tratar-se de recusas à consciência do subdesenvolvimento e à busca por atingir o universal a partir do lugar de onde se fala.

No livro de estreia de Carlito Azevedo encontra-se o seguinte poema:

A SITUAÇÃO ATUAL DA POESIA NO BRASIL

Não é cosa mentale
é cosa nostra
(Azevedo, 1991, p. 37).

A ironia da ambiguidade em “cosa nostra”, nome de uma conhecida facção da máfia italiana, pode se configurar ao mesmo tempo como uma espécie de resposta à reflexão desenvolvida pelos críticos acima citados e concordância jocosa com ela. Se por um lado o poeta admite não se tratar de algo “mentale”, ou seja, algo pensado como um projeto, por outro ele afirma se tratar de algo geracional, “coisa nossa”, uma espécie de irmandade geracional como um tipo de máfia, algo fora da lei, que se abdica de pensar um projeto literário ou mesmo de se filiar a um. Isso denota no mínimo que “a situação atual da poesia no Brasil” não carregava projeto futuro, não oferecendo, portanto, instrumentos para se pensar para onde ela poderia apontar, uma vez que, ao que parece, ela não possuía intencionalidade para além de si mesma. Ou, como coloca Paula Glenadel (2005) na epígrafe de *Quase uma arte*, “Aujourd’hui ou sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art...”, isto é, “hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte...”, na tradução de Augusto de Campos (2013, p. 152) para o trecho retirado do prefácio de *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé. Seria algo como a poesia do “agora mesmo”, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, algo que sequer possui traços estilísticos visíveis e “que não nos oferece, nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura” (Perrone-Moisés, 1998, p. 188).

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 178-179) analisou a produção literária e crítica da virada do século XX, chamando a situação de “dita pós-moderna”. Ela destacou a falta de projeto e de inventividade, na configuração de uma literatura “poeticamente correta”, que basicamente se restringia à repetição das vanguardas históricas ou se limitava ao registro de experiências existenciais. A perda do nexo da modernidade teria colapsado a proposição de projetos, liberando a produção

literária de referenciais estabelecidos, mas, ao mesmo tempo, aprisionando-a numa expressividade inócua. Segundo a autora,

Ocorreu, de fato, uma mutação, e esta não parece favorável à “literatura”, tal como ela se constituiu e firmou, do século XVIII até meados do nosso século: uma literatura que tinha a ambição de conhecer e a coragem de inventar, dentro (embora formalmente à margem) de um projeto amplo para o homem e a sociedade (Perrone-Moisés, 1998, p. 179, grifo da autora).

NOVOS PROTAGONISTAS, NOVAS POLÍTICAS

Reconhecida por sua capacidade de ler cenários em curso, Heloisa Buarque de Hollanda, no prefácio da obra *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, reconheceu: “[...] hoje, perplexos, assistimos ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário, uma inédita reverência em relação ao *establishment* crítico” (Hollanda, 2001, p. 16, grifo da autora). Para a autora, a reverência ao “establishment crítico” denotava uma poesia que buscava a aceitação e, para isso, utilizava-se de técnicas já consolidadas e se eximia da discussão sobre o presente para fugir de rotulações ideológicas: “[...] as palavras de ordem agora são *negociação, articulação*” (Hollanda, 2001, p. 16, grifos da autora). No entanto, Hollanda admitia também potencialidades, não só carências nessa perspectiva ambígua da poética do período: “[...] tudo indica que, enfim, conquistou-se a liberdade de se experimentar fora das plataformas e políticas poéticas, sem traços – pelo menos aparentes – de culpa” (Hollanda, 2001, p. 17). Italo Moriconi (2020b, p. 73-94) também concordava com a noção de um ambiente de negociação que se instaurava na poesia dos anos 1990 e colocou a antologia *Esses poetas* como o melhor exemplo de captação da atmosfera do momento. Citando Carlito Azevedo e Augusto Massi como presenças aglutinadoras, para o autor, tratava-se de uma passagem para a democratização, em que “o problema da pedagogia do poema passou a ser modulado não num ambiente bélico de ruptura e sim num ambiente civil de negociação” (Moriconi, 2020b, p. 75-76). O problema da pedagogia do poema, segundo ele, referia-se ao embate entre a hegemonia do pensamento modernista e o concretismo pós-modernista, um embate que se estendia também ao olhar crítico, mas que começava a perder relevância e presença.

Em *Duas poéticas, dois momentos*, Heloísa Buarque de Hollanda (2003, p. 761-769) comparou as poesias das gerações anos 1970 e anos 1990, pois, segundo a autora,

ambas cresceram no berço de duas diferentes ditaduras: a primeira militar e a segunda de mercado. Se a geração mimeógrafo, frente à censura e à repressão, constituiu-se declaradamente como *antiestablishment*, promovendo todo um questionamento sobre o valor literário, a partir da variedade de estilos, novos campos de experimentação, pluralidade de projetos e posições políticas e culturais no trato poético, a geração de 1990, diante da lógica de mercado e das novas estratégias de produção e de comercialização de produtos, postou-se quase no extremo oposto. Todavia, para a autora, “se à distância, a produção poética contemporânea se mostra pouco original, um pouco amorfa, sem grandes inovações aparentes, ao mesmo tempo, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (Hollanda, 2003, p. 765). Sendo assim, valendo-se das brechas que todo sistema oferece, além da poesia que se voltava a uma espécie de tecnicismo, à valorização de formas consolidadas em direção à “aceitação e negociação”, passavam a participar da pluralidade do campo poético vozes que não haviam conseguido alcançar maior espaço em períodos anteriores e a se consolidar, vozes que se configuravam até então como nichos de resistência, colocando o problema da política do texto literário sob uma perspectiva diferente daquela do combate ao subdesenvolvimento. Holanda (2003, p. 765, grifo da autora) destacou “a presença agressiva e original do *outing gay*” e a afirmação cultural judaica como parte do primeiro grupo. No segundo, ela salientou a presença feminina e negra na poesia, observando uma inédita liberdade experimental, diferentemente da dominância da lírica comprometida de afirmação identitária dos períodos anteriores. Todavia, houve um movimento que recebeu maior destaque pela autora:

Mas, na realidade, a grande surpresa deste final de milênio no panorama poético brasileiro 90 é a presença crescente de poetas provenientes dos bairros de periferia ou subúrbios de baixa renda na literatura ao lado da intensificação do movimento editorial em favelas e comunidades residenciais mais pobres. Ou seja, pela primeira vez, o poeta pobre passa a ter vez e voz com alguma visibilidade (Hollanda, 2003, p. 766).

De fato, ao longo dos anos 1990, emergiu uma cena literária que ficou conhecida como “literatura marginal”. Oriunda dos bairros pobres e realizada sob condições colaborativas bastante peculiares, o conceito de marginal aqui guardava relação especialmente com as chamadas minorias raciais e a segregação socioespacial. Eram poetas das comunidades de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, criando uma cena

artística que enfatizava a experiência de se viver a “cultura da periferia” (Tennina, 2017, p. 13). Inicialmente eram produções que se articulavam em torno de saraus, como o Sarau do Binho e a Cooperifa, livros independentes e outras estratégias de difusão, desde placas espalhadas pela cidade e muros pintados a livros vendidos de mão em mão. Sem características de um movimento homogêneo, mas com vertentes com ligação íntima com o Rap, o Hip-Hop, o grafite e a performance, além de um trato com a linguagem como identidade sociocultural da periferia, devido ao volume e aceitação, passaram, no entanto, a figurar em inúmeras antologias e revistas de maior alcance. A *Revista Caros Amigos* foi uma das responsáveis pela divulgação do movimento, ao oferecer espaço de colunista a Ferréz, um dos fomentadores da cena que cunhou o nome “marginal” e organizou três edições especiais de antologia sobre o tema na revista. Essa visibilidade levou, inclusive, ao longo da primeira década do século XXI, a um debate em torno do termo marginal em favor de, entre outros nomes, periférico, que passou a ser a nomenclatura preferida pela maioria para tratar do assunto (Tennina, 2017, p. 31-34). Sendo assim, o movimento aos poucos conquistou espaço e voz não apenas para as produções que se realizavam sob o nome de “marginal”, mas, também, para a contestação do campo literário. Nesse sentido, numa espécie de resgate dos manifestos, “os marginais periféricos”, em editoriais, poemas e discursos, reclamavam para si um cânone próprio, como Plínio Marcos e João Antônio, dentre outros autores, marginalizado em relação às esferas oficiais de legitimação, o que as colocou também em xeque (Tennina, 2017, p. 29). Já em 2005, em formato de livro que coroava a força do movimento, Ferréz escreveu o seguinte:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.
Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.
[...]
Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.
[...]
(Ferréz, 2005, p. 9-10).

O texto chamado de *Terrorismo literário* aborda diversos aspectos caros à identidade e autenticidade do movimento. As questões latentes de raça e classe, bem como

de legitimidade discursiva, afora os tons de provocação e denúncia, anunciam aquilo que consiste no elemento fundamental do movimento da literatura marginal: “[...] não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto”. A inversão de foco, sob esse aspecto, tem claro apelo político, que busca por meio da apropriação da própria voz e imagem reivindicar “sua parte”. Ou ao menos ser visto e ouvido, como se percebe no poema de Gato Preto, poeta baiano ligado ao Rap, que realiza um contraponto à arte legitimada que, segundo fica sugerido, maquia a verdade:

[...]

A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha terra
Sem inverdades, maquiagens, cenas de novelas
Desculpas pelas rimas pobres, poesia rústica
Mas essa é a Bahia que Gil e Caetano não cantam em suas músicas.
(In Ferréz, 2005, p. 55).

Assim, para Hollanda (2003), a partir da abertura das potencialidades de produção, circulação e comercialização do texto poético, por meio da web, saraus, recitais, performances, CD’s, revistas e editoras especializadas, como a *Inimigo Rumor* e *Azougue*, como a Sette Letras e as inúmeras editoras independentes que nasceram em comunidades pobres, o quadro poético brasileiro passou por um processo de deslocamento, fragmentação e descentralização. Geograficamente a poesia rompeu o eixo cultural brasileiro, colocando em xeque a própria noção de uma cultura brasileira genuína ou una. Descentralizou-se o aferidor do valor literário, fazendo com que a academia deixasse de ser necessariamente o espaço de legitimidade do que era ou não poesia. A cultura, abrindo-se a outros grupos e expressões que não os hegemônicos, deslocou o campo político e ideológico abordado pelo texto poético, trazendo o olhar das periferias e de diferentes espectros de reconhecimento.

IMPASSES: CRISE PARA QUEM?

Dessa forma, não é exagero dizer que pluralidade, heterogeneidade, diversidade e afins se consolidaram como palavras inescapáveis para leitura do quadro poético brasileiro, sem que, contudo, fossem capazes de explicar o que de fato representavam. Entretanto, a despeito de tais palavras terem passado a fazer parte do vocabulário do campo da poesia quase como obrigatórias, gerando debates e reflexões de todo tipo, isso

não significou a abertura do olhar de parte da crítica a tendências poéticas historicamente marginalizadas. Em geral, seja para valorizar ou detrair, alguns tipos específicos de poesia que mantiveram diálogo mais próximo com a tradição parecem ter merecido atenção maior. Tanto as críticas sobre anacronismo, retraditionalização frívola, antipoesia, amesquinamento do literário ou reverência ao *establishment*, quanto a valorização de certo recorte da tradição e remodelação deste apontam para um horizonte literário e crítico já pertencente a um circuito de legitimação, inserido no debate de certa “pedagogia do poema”. O que Hollanda destacava como a real novidade do período, associada à consolidação de vozes tidas como nichos de resistência, caracterizava-se, então, numa espécie de virada do parafuso para a abertura de um novo cenário com novos protagonistas, e foi essa novidade que, de certa forma, tornou-se a responsável pelo deslocamento da configuração do plano poético que se abriu no século que se iniciava. Num certo aspecto, tal processo descortinou uma crise dentro da própria academia enquanto instituição legitimadora e aferidora de valor literário.

De acordo com Italo Moriconi,

Se entre os anos 1970 e 1980 a crítica universitária foi o gênero definidor do perfil de época, na década dos 1990 um novo campo irrompeu, um novo suporte que modificou drasticamente a arena das relações: vimos o surgimento do circuito de produção e circulação do literário na internet, com a chegada e proliferação dos sites e blogs. [...] No lugar da antiga elite letrada, parasitária de uma burguesia de velho estilo, temos agora a massa dos amadores, praticantes por conta própria do literário, massa de trabalhadores-empresendedores, revelada ou escondida sob assinaturas reais e falsas, nomes próprios, pseudônimos, máscaras de todo tipo (Moriconi, 2020a, p. 26).

Dessa maneira, o cenário de abertura do circuito de produção, circulação e comercialização deixou patente certos limites da abordagem crítica e de influência da academia, seja sobre o fazer poético, seja sobre seu papel de legitimadora deste. A sensação parece ser a de que os grandes projetos coletivos davam lugar a inúmeros projetos individuais que não se baseavam, necessariamente, pelas regras do campo institucionalizado de legitimação. Eis que a literatura descia do pedestal. Sendo assim, não foram poucas as tentativas de compreensão, seja do papel da crítica e de sua situação de crise, que se confundia, na perspectiva de muitos, com a crise da própria literatura, seja acerca daquilo que parecia estar levando ao seu próprio fim.

Em *Que fim levou a crítica literária?*, Leyla Perrone-Moisés (2000b, p. 335-344) abordou a questão sob uma perspectiva histórica, indicando seu início com a gênese

mesmo da modernidade. A autora cita a “exquise crise” da literatura identificada e aguçada por Mallarmé, salientando sua inscrição num plano filosófico maior: “[...] crise do sujeito, crise da representação, crise da razão, crise da metafísica, crise dos valores, crise do humanismo, enfim, crise de tudo aquilo em que se esteavam a instituição literária e o exercício da crítica” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 338). Desse modo, para a autora, já nos anos 1950 e 1960 ocorreram numerosos debates acerca da situação e sentido da crítica moderna, bem como do seu método. Todavia, a crise estabelecida relacionava-se a algo mais profundo, com a crise da literatura e do livro. Para ela, numa sociedade identificada com o contexto pós-moderno, “avesso à concentração, ao isolamento e à paciência exigidos pela leitura” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 339), ou seja, em crescente desapego pela palavra escrita, não era de se admirar que a literatura e seus correlatos experimentassem uma crise e, no limite, o fantasma dos seus próprios fins. Perrone-Moisés afirmava ainda que a adoção “alegre” do modo de ser pós-moderno significaria o abandono de uma concepção de literatura que imperou desde o século XVIII e, conseqüentemente, de uma dada concepção de estética e crítica.

Ora, inexistindo na pós-modernidade critérios de julgamento e hierarquia de valores consensuais, a atividade crítica torna-se extremamente problemática. A desconfiança na estética como disciplina idealista e elitista, a proliferação de critérios particulares e o questionamento do ‘grande relato’ que constitui a história literária ocidental solapam as bases de qualquer crítica (Perrone-Moisés, 2000b, p. 340, grifo da autora).

Não por acaso, a discussão teórica que a autora apontava como principal na época (o texto foi originalmente publicado em 1996) era travada em torno do cânone. Sob esse aspecto, a professora e crítica literária, apelando para a responsabilidade, alertava para a necessidade de revisão do trabalho de desconstrução efetuado nas décadas anteriores, salientando que tal procedimento não deveria renegar determinadas conquistas nem voltar atrás, mas avaliar o novo momento e suas exigências (Perrone-Moisés, 2000b, p. 342). Na sequência, conclui com a seguinte pergunta: “será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava Literatura?” (Perrone-Moisés, 2000b, p. 344). Dessa forma, não é surpresa que em *Leituras de poesia*, artigo originalmente publicado no ano seguinte, isto é, em 1997, Leyla Perrone-Moisés (2000a, p. 309-315) comemore o lançamento do

livro homônimo organizado por Alfredo Bosi, sobrelevando seu surgimento em tempos de carência crítica:

[...] numa época de vale-tudo estético, em que a obra literária se destina à degustação rápida e egotista, em que o ensino de literatura parece algo anacrônico, [...] um grupo de oito universitários se debruça sobre poemas da modernidade brasileira, com amor, vagar e competência (Perrone-Moisés, 2000a, p. 309).

De passagem, inserindo uma reflexão muito comum aos tempos atuais, vale a pena uma anotação: na lista de autores não havia sequer uma mulher nem pessoa negra.

Em seu polêmico ensaio sobre jornalismo literário, publicado na revista *Inimigo Rumor*, Marjorie Perloff colocava o seguinte: “[...] pois eu gostaria também de sugerir que o estado abissal da crítica de poesia não afeta, paradoxalmente, a causa da própria poesia, a qual está, em meu entender, de excelente saúde, neste momento” (Perloff, 2002, p. 30). Mais adiante, ela afirma: “a minha percepção da questão [por que não deixar o leitor decidir quais livros valem a pena ler?] é a de que um público classe-média de poesia já não existe, e que a poética é hoje um discurso tão especializado como o discurso sobre a arquitetura [...]” (Perloff, 2002, p. 44). Ignorando um possível preconceito de classe da autora, os elementos centrais aqui estão ligados à distância entre o pensamento crítico e o fazer literário, bem como à diversificação do público de poesia combinada à abertura do campo a poetas de diferentes espectros sociais, culturais e ideológicos. A despeito de a quase denúncia de Perloff não se dirigir especificamente à poesia brasileira, mas a questões mais amplas, como às perdas de sentido histórico e sentido de teoria, “polos gêmeos da crítica ausentes da maior parte do discurso poético nos nossos dias” (Perloff, 2002, p. 37), a reflexão deixa patente um descompasso entre o fazer poético e o aparato crítico utilizado para sua leitura, o qual, para ela, passou a ser baseado em impressões, num esquecimento de qualquer perspectiva de “literariedade”. Todavia, para bem ou para o mal, a poesia, segundo a autora, gozava de “excelente saúde”.

Italo Moriconi colocava a questão sobre a seguinte ótica: a partir do desinteresse predominante de questionamento do signo literário, as novas levas de escritores

se mostraram interessadas em recuperar e praticar o valor positivo do fetiche literário enquanto algo pragmático, buscando seu público não através da mediação da academia (como ocorrera em parte no caso da geração 1970) e sim na relação direta com as clássicas instituições do mercado e da vida extra-acadêmica (Moriconi, 2020a, p. 28).

Para o autor (Moriconi, 2020a, p. 25), a expressão “fetiche literário” está relacionada ao “valor literário” enquanto fetiche do objeto, isto é, o valor de algo que nos afeta e atrai, sem significar, necessariamente, sua disciplinarização, valor institucional ou relação com a tradição. Nesse sentido, a menção do crítico à geração mimeógrafo não é fortuita, uma vez que esta também se baseava em alguma medida numa espécie de circuito de afetividade. Agora, porém, com a amplificação dos modos de circulação e comercialização do texto poético, a mediação institucionalizada tornava-se quase desnecessária e, no limite, indesejada, e o poema podia circular por seu valor enquanto fetiche corpo a corpo com o público. Lado a lado, então, caminhavam, segundo esses autores, a produção plural e abundante com a flexibilização dos preceitos estéticos e das hierarquias de valores sobre o texto literário edificadas pela modernidade e seus projetos. Esse panorama complexo, a que muitos chamaram de pós-moderno, colocou os problemas da autonomia e da responsabilidade literárias em questão, juntamente com a continuidade ou não da modernidade enquanto projeto.

Segundo Leyla Perrone-Moisés,

A modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pelo conceito de “projeto”, que implica a questão da escolha e do valor. Na pós-modernidade, a recusa da unidade, da homogeneidade, da totalidade, da continuidade histórica, das metanarrativas, impede, em princípio, o julgamento estético, e torna a teoria e a crítica improcedentes. Entretanto, o julgamento continua a existir, na medida em que esses contravalores tendem a positivar-se (em oposição aos valores da modernidade) e a servir de base ao estabelecimento de novos cânones (Perrone-Moisés, 1998, p. 16, grifos da autora).

A autonomia e a responsabilidade literárias, dessa maneira, configuravam-se como faces do problema da produção e do julgamento estético, numa espécie de cabo de força entre os preceitos da modernidade e do que se convencionou chamar de pós-modernidade. Grosso modo, se a modernidade se configurava como terreno de devir, inconcluso, empreendido por projetos de futuro e de sociedade, a pós-modernidade caracterizava-se pela recusa da universalização e de projetos ideológicos, pela indeterminação.

Paradoxalmente, as dimensões ética e ideológica do poema, a despeito das inúmeras “recusas” dos poetas e críticos que poderiam ser identificados como pós-modernos, recusas que, inclusive, estão alinhadas frequentemente com as perspectivas de fim, como fim da História e das ideologias, assume posição de destaque nos discursos

sobre poesia. A perspectiva pluralista e sem hierarquias associada à contradição entre a recusa da homogeneidade do julgamento estético, da hierarquia do valor, e a continuidade de algum julgamento estético, que edifica contravalores positivos para sua manutenção e consolidação (novos cânones), sobrelevou ideologia e cultura como problemas privilegiados do texto poético, seja no sentido da produção, seja no sentido da crítica. Como assevera Milton Santos (2020, p. 163), “neste fim do século XX, tudo é política”. Todavia, num terreno em que tudo é, parece pertinente a preocupação acerca do vazio daquilo que é, ou seja, se tudo é política, então a própria noção de política experimenta certo esvaziamento, haja vista não haver mais diferenciação.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 203-206), o cenário pós-moderno e globalizador guardava inúmeros perigos. O fim das “grandes narrativas” e de um conjunto de valores estéticos mais ou menos estáveis associados à superabundância de produções e à concepção de pluralidade poderiam significar uma falsa universalização do mundo pela economia, em que se padroniza o imaginário sob a perspectiva da técnica e do lucro. Segundo a autora,

Sabemos que, em todos os períodos de mutação, o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando. Entretanto, o que vemos acontecer hoje não é a proposta de uma nova forma de arte que repugna aos antiquados, mas a repetição desgastada de velhas formas, a multiplicação da mesmice. E o abandono, por parte de escritores e leitores, de qualquer propósito maior a ser alcançado pela escrita poética. [...] Agora, em vez de ação e reação, há estagnação e conformismo (Perrone-Moisés, 1998, p. 207).

As questões da superação do subdesenvolvimento e da responsabilidade da arte ficam manifestas na perspectiva da autora que, no entanto, também reconhece o desgaste de certa concepção de futuro. Nesse sentido, a autora concordaria com Adauto Novaes (2013, p. 14): “[...] o futuro não é mais o que era.” Concordaria também quando o autor diz o seguinte:

Mas sabemos, por definição e pela prática da história, que é impossível criar uma imagem do futuro sem a lembrança do passado e sem a percepção e dados do presente de maneira crítica. O que se quer dizer é que presente, passado e futuro formam uma trama indissociável. Retiremos um destes tempos e a ideia de tempo desaparece. Vemos apenas acontecimentos e não o presente, como se supõe (Novaes, 2013, p. 19, grifos do autor).

A despeito das dificuldades de se ler e interpretar o presente, parece claro na fala de Perrone-Moisés certo desapontamento com as produções daquele momento, ainda que

ela considerasse o tempo em processo de mutação. Enquanto mutação, infere-se alguma transformação que parte de um estado conhecido sem, contudo, eliminá-lo totalmente. Seria uma espécie de tempo híbrido, em que as noções de modernidade e pós-modernidade não seriam capazes de se anular totalmente. Sob esse aspecto, ao aferrar-se a um ou outro componente deste tempo híbrido incorria-se no perigo de se atentar apenas aos “acontecimentos” como elementos desconectados da trama indissociável de presente, passado e futuro. Tarefa crítica das mais complexas, que remete ao problema posto por Giorgio Agamben. Em *O que é contemporâneo?*, o autor discute a relação entre o poeta e seu tempo, ou seja, a contemporaneidade, identificando que o poeta para manter os olhos no contemporâneo deve ser capaz de enxergar no escuro (Agamben, 2009, p. 63). De acordo com ele,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59)

O olhar do poeta, e aqui se pode acrescentar o do crítico, portanto, deve ser capaz de “perceber o escuro”, para não ser cegado pelas luzes do presente, pelas luzes dos “acontecimentos”. Dessa forma, o poeta deve estar sempre em movimento, insubordinado, não aderindo à luz ou à escuridão. A crítica de Perrone-Moisés, assim, denuncia a alienação do contemporâneo por parte dos poetas. Com o abandono da perspectiva de futuro, o tempo fixava-se nos acontecimentos do presente, percebendo o passado pela lógica da mercadoria. Em outro momento, dirigindo-se ao discurso de indeterminação da crítica, a autora destacava também que “os traços apontados como pós-modernos são, assim, ora modernos, ora mais antigos” (Perrone-Moisés, 1998, p. 184), sustentando que em períodos anteriores também se viu heterogeneidades que acabaram por ser reunidas em “grandes rótulos homogeneizadores de ‘clássicos’ ou ‘românticos’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 187, grifos da autora). A querela, como se vê, não encontra solução simples. Entretanto, é importante destacar o que a própria escritora já havia compreendido: “[...] o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando”. Dessa maneira, fica implícito no olhar de Perrone-Moisés a eleição de um dado tipo de poesia para sua reflexão crítica, em detrimento de produções que vinham crescendo ao

longo da década de 1990 e tornaram-se nas décadas seguintes os grandes assuntos do campo: a literatura marginal e as literaturas de reconhecimento, conforme percebido por Heloísa Buarque de Hollanda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama acima exposto toca em problemas que quase invariavelmente se relacionam à função da poesia, ou se ela tem alguma, e, conseqüentemente, à relação entre ética e estética. Assim, entre modernidade e pós-modernidade, projeto estético e de sociedade e ruptura com as políticas do texto, a crise configurou-se ocasionalmente numa categoria de pensamento. Seja a partir das “denúncias” de empobrecimento ou dos “elogios” da criação sem culpa, seja a constatação de que o contexto e a produção são plurais, embora frequentemente se elegeisse um tipo específico de poesia para aferição de valor literário, a poesia e a crítica que fechavam o milênio experimentavam descompassos que dificultaram um prognóstico mais claro do que se poderia esperar da produção poética.

Sob esse aspecto, afirmar a heterogeneidade, a diversidade, a pluralidade e outros termos afins tornou-se tão comum que, aparentemente, no decorrer do século que se iniciava as buscas por compreender o panorama foram deixadas de lado em favor de olhares dirigidos às especificidades das diferentes expressões poéticas. De toda forma, se as dicções poéticas que se consolidaram ao longo do século XXI herdaram um cenário de pluralidade, todavia não se furtaram de trazer o debate em torno da função da poesia para o primeiro plano, ainda que sub-repticiamente. Dessa vez, no entanto, ao invés de colocá-la sob uma perspectiva de identidade coletiva, por assim dizer, abordaram-na no plano das subjetividades, das esferas do reconhecimento.

O olhar aguçado de Heloisa Buarque de Hollanda, hoje sintomaticamente chamada de Heloisa Teixeira, parece ter percebido mais claramente a onda que se formava do uso da “cultura como recurso”. Segundo ela,

foi realmente a partir do início dos anos 1990 que a cultura da favela começa a se definir e, principalmente, a se automear com mais clareza. A rápida expansão desse processo consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover a autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades (Hollanda, 2012, p. 21-23).

Sabe-se que não apenas a cultura da favela foi utilizada como recurso, mas também a cultura de outras esferas de reconhecimento. Além disso, é claro que não só o campo da poesia foi tocado, mas também outras esferas artísticas e políticas. Todavia, o tumulto, por assim dizer, que a inserção desses novos protagonistas causou, foi capaz de evidenciar o caráter excludente do campo literário. Eis uma das razões para Regina Dalcastagnè (2012) mais tarde chamar a literatura brasileira contemporânea de “território contestado”, denunciando o caráter excludente dos padrões estéticos estabelecidos pela crítica hegemônica. Algo que, ao longo do século XXI, parece ter se tornado a tônica do campo.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 9. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. V1. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- CALIXTO, Fabiano. *Música possível*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2006.
- CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERRÉZ (org). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Duas poéticas, dois momentos. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura como recurso*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

JUNQUEIRA, Ivan. *Cinzas de espólio: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (orgs). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

MORICONI, Italo. O fetiche morreu, viva o fetiche: a questão da crítica. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020a.

MORICONI, Italo. Horizontes formativos, lugares de fala: a pedagogia do poema em Antonio Candido. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020b.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020c.

NOVAES, Adauto. Mundos possíveis. In: (org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

PERLOFF, Marjorie. Do que não falamos quando falamos de poesia: algumas aporias do jornalismo literário. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-45, 1º semestre, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leituras de poesia. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola: o caso da poesia. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB*, Brasília, v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015a. Disponível

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25710>. Acesso em: 26 out. 2022.

SIMON, Iumna Maria. Situação de “Sítio”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 335-351, 2015b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104968>. Acesso em: 7 nov. 2022.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Recebido em: 16/08/2024

Aceito em: 10/04/2025

Daniel José Gonçalves: graduado e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Professor no Instituto Federal do Paraná (IFPR).