

---

O POETA EXIBE SUAS HABILIDADES: DILEMAS DA POESIA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA

---

RENATO NÉSIO SUTTANA\*

---

RESUMO

Este trabalho aponta aspectos da poesia brasileira contemporânea, tomando como ponto de partida certas conseqüências da revisão do Modernismo paulista empreendida pela chamada Geração de 45. Nossa interpretação é a de que a disponibilidade de formas e o “espírito de pesquisa formal”, preconizado por Mário de Andrade em 1942, representam hoje não tanto uma “conquista”, conforme se pensa, que libertou a expressão dos entraves de uma tradição caduca, mas também uma sobrecarga de compromissos cujo peso os contemporâneos ainda estão a carregar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea, modernismo, geração de 45, concretismo, crítica literária.

---

Uma das noções mais persistentes acerca do Modernismo brasileiro – compartilhada por muitos dos que já se lançaram à tarefa de escrever a sua história – é a de que esse movimento inaugurou, no Brasil, uma certa liberdade de dizer e de fazer, no âmbito das artes – e, mais especificamente, no da literatura –, que depois foi deixada como herança para as gerações posteriores. Com efeito, numa tonalidade que não dissimula um quê de apologético, Alfredo Bosi (1988, p. 118) escreveu que “a partir da Semana [de Arte Moderna, de 1922], os modernistas são um ponto de vista dentro da história da cultura nacional”, ou seja, um “ponto de vista” que – acrescentaríamos – é compartilhado também por aqueles que não se dedicam somente a pintar quadros, a esculpir, a

---

\* Doutor em Letras. Professor do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná.  
E-mail: rsuttana@bol.com.br

escrever romances e poesias ou a projetar edifícios. No plano mais específico da literatura, “abolidas internamente as cadências da tradição acadêmica, cumprida a ruptura, o fio desprendido se estende para buscar outras fontes de energia”, o que se completaria, nas palavras do autor, com a afirmativa de que “romper, cá e lá [no Brasil e na Europa], significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente” (p. 120).

E que razões se poderiam invocar para justificar a ruptura, além da mera perquirição de um “eterno presente”, cujas feições, evidentemente, seria difícil descrever, mesmo para o mais percuciente dos críticos, a não ser que evocássemos em nosso auxílio a noção complementar de que a arte, qualquer que seja o seu sentido, *deve* sempre falar a linguagem do presente, não importando que, para isso, tal linguagem se constitua num escândalo para aqueles a quem pretende falar? Ainda para Bosi, a história do Modernismo – escrita de um modo que poderíamos chamar de linear – é a história do que se lega às gerações posteriores. E o que se lega às gerações posteriores é, antes de tudo, uma atitude vigilante, de inquietação e rebeldia estética, cujos indícios remetem, paradoxalmente, a um combativo passado, legitimando, pela legitimidade do gesto tomada como um *a priori* da interpretação, uma vontade de mudança, que – teoricamente –, depois de cumprido o ritual da ruptura, passados alguns anos da revolução (que lhe dão o tempo necessário para provar a sua necessidade), já não teria com o que romper:

A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno. Falou no romance de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Marques Rebelo, de Érico Veríssimo, de Jorge Amado, de Cornélio Pena, de Dyonélio Machado. Para todos eles, como para alguns ensaístas sociais seus coetâneos, um Caio Prado Jr., um Gilberto Freyre, um Alceu Amoroso Lima, o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto é, aquele imenso e difícil

“resto”, aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial. (Bosi, 1988, p. 122-123)

Veredicto mais severo seria o de João Luiz Lafetá, que, numa tese dos anos 70, declarou que esse “realismo” – que Bosi considera “ora ingênuo ora crítico”, mas que se converte em “inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente” – teria alguma coisa de uma “diluição”, de uma “rotinização” de procedimentos que mais faria pensar num retrocesso a um certo academismo de fins do século XIX do que numa incorporação consciente das inquietações sociais e modernizadoras:

Na prosa de ficção esse balanceio entre rotinização e diluição [...] fica bem mais claro, principalmente no romance de denúncia, no romance “social”, “político”, “proletário”, que é a grande novidade do decênio [de 1930]. Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário. Colocados ao lado de *Serafim Ponte Grande* [...] ou *Macunaíma*, deixam entrever a pequena audácia e a curta modernidade de seus esquemas. (LAFETÁ, 2000, p. 35)

É certo que a explicação de cunho sociológico poderia satisfazer aqueles que não vêm na arte – e na literatura em especial – mais que uma “voz” de seu tempo, cujo timbre e modulação dependerão daquilo que as épocas têm a dizer. (E o que não pensar dessa concepção de “modernidade” como diferença, como “audácia” e “invenção” revolucionária, que faz do Modernismo a única voz em condições de falar com eficácia do novo mundo em transformação?) Mas no ambiente das formas propriamente ditas, ou da busca de uma expressão que nunca encontra o seu objeto a não ser que se ache em conflito com ele – ou, noutros termos, no âmbito daquilo que Octavio Paz teria denominado uma “tradição de ruptura” –, as respostas e as possibilidades de interpretação

são menos transparentes ou menos imediatas. Para evocarmos as palavras de Mário de Andrade (1978, p. 231), um dos chefes reconhecidos do Modernismo brasileiro, a ruptura se justificava em 1922 como sendo

a criação de um espírito novo, [imposto pela] transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação.

Não é à-toa, pois, que mais tarde se transmudaria, tomada retrospectivamente, numa reivindicação pelo “direito permanente à pesquisa estética”, pela “atualização da inteligência artística brasileira”, bem como pela “estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p. 242).

As pontas se encontram numa espécie de círculo. O que aparecia no início como uma procura sem objeto, uma inquietação sem origem (da qual é testemunho eloqüente o “Prefácio interessantíssimo”) cuja fonte só poderia estar nela mesma, se afirma depois como um compromisso ajuizado com o passado e com o futuro – não importando que o passado apareça ainda apenas como uma esfinge insondável aos olhos de quem não pode exorcizá-lo completamente: “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (ANDRADE, s.d., p. 20).

Se, vinte anos depois, esse esforço se transfigura na preocupação de dar sentido e de fundar uma outra tradição – que, para permanecer como tal, deveria ser mantida num eterno conflito com aquilo que a fundou –, então pode ser que a tarefa de responder, mais do que a possibilidade da resposta, esteja ligada ao futuro como herança. Isto se percebe bem no ensaio de Alfredo Bosi, mas já se prefigura nestas palavras mais tardias de Mário de Andrade, celebradoras também do movimento de buscar:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela *Revista do Brasil*; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. (ANDRADE, 1978, p. 235)

Num ensaio de 1954, intitulado “Da função moderna da poesia”, João Cabral de Melo Neto (1994, p. 767) escreveu que “a necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos”. Isso mostra que, para os poetas que apareceram no Brasil a partir dos anos 40, o processo da arte como expressão do presente é ponto pacífico da reflexão. Entretanto, se num momento essa exigência de ser *atual* se manifesta como “ruptura”, logo em seguida se transformará em abertura de caminhos, que inaugura uma certa atitude diante dos materiais disponíveis e dos sentidos possíveis – os “processos” da arte –, que agora só restaria aprofundar. Mas como aprofundar o que, no próprio gesto de aprofundar, se calcifica imediatamente numa máscara de “tradição” ou de “herança”, que, uma vez concebida, deve ser imediatamente abandonada, para que a vida da arte preserve o seu frescor? A reflexão de Cabral implica não só dificuldades que a crítica fundada na retórica do novo não pode resolver como também revela os dramas de uma modernidade que, elegendo a incessante superação de si mesma como um moto-contínuo de sua história, não pode habitar senão o espaço da contradição e do dilaceramento:

Afirmá-lo não significa dizer que cada poeta de hoje é um poeta mais rico. Pelo contrário: esse aprofundamento deu-se por meio de uma como desintegração do conjunto da arte poética, em que cada autor, circunscrevendo-se a um setor determinado, levou-o às suas últimas conseqüências. A arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade. (MELO NETO, 1994, p. 767)

Num escrito anterior, de 1952 – cujo tema é também a poesia –, no qual passava em revista a situação da assim chamada “Geração de 45”, a que por idade pertenceria, João Cabral de Melo Neto (1994, p. 743) também escreveu que, no caso dessa geração de poetas, a atitude “não podia ser uma atitude de revolta”. Considerada a história do Modernismo como uma história que passava, necessariamente, pelo movimento paulista de 1922, não haveria senão que admitir que “as possibilidades do terreno aberto pelo modernismo longe estavam de esgotadas” (MELO NETO, 1994, p. 743). Nas palavras do poeta e crítico, uma espécie de “riqueza” fora descoberta, parecendo-lhe, então, àquela altura, “equivocada a exigência que se dirige geralmente aos poetas mais recentes, de revolta contra a poesia que encontraram no momento em que para eles se abriu a vida literária” (p. 743). O fato é que “a poesia que eles encontraram em funcionamento era uma poesia poderosa”, e tão poderosa a ponto de não se poder considerar a possibilidade de uma nova ruptura, nos moldes de 1922. Impunha-se aceitar que haveria uma continuidade de atitudes, na qual, encontrando-se o presente e o passado, só se salvaria aquilo que, sem prescindir da intenção de renovar, se orientasse por uma dupla consciência. Nessa consciência, por certo – caso existisse –, passado e presente se dariam as mãos, fomentando um futuro que seria afinal o futuro da nova geração: “Não creio que haja esse espírito [de renovação radical] como não creio que haja nesses poetas de 1945 uma nova consciência, diversa dos poetas anteriores” (MELO NETO, 1994, p. 743). A história do Modernismo, que João Cabral de Melo Neto escreve em 1952, é, quanto a esses aspectos,

a história que se pode ler ainda hoje – linear em seus desdobramentos, mas perpassada de paradoxos e perplexidades:

Existe uma diferença de posição histórica, no máximo. Ao momento da conquista do terreno, sucedeu a fundação dos núcleos de exploração. E a este vem suceder, com os outros poetas de 1945, o momento da extensão dessa exploração. A partir desse ponto de vista, creio divisar uma nova poesia, talvez mesmo uma nova sensibilidade. Talvez mesmo uma nova geração, se por motivos de comodidade não temos escrúpulos de empregar um conceito tão impreciso. (MELO NETO, 1994, p. 743)

Não podemos estender-nos demais acerca do tópico. Lembremos apenas que, num manifesto inflamado cujo título era “Epitáfio do Modernismo”, incluído na *Antologia da moderna poesia brasileira*, de 1967, organizada por Fernando Ferreira de Loanda, Lêdo Ivo (1967, p. 16), um outro membro da “geração”, escreveu que “o modernismo, nucleado em 1922 à sombra ruidosa da Semana de Arte Moderna, morreu em 1945”. Essa antologia – que compila, diga-se de passagem, o ideal canônico da poesia brasileira da segunda metade do século, arrolando poetas de uma linhagem que remonta a Manuel Bandeira, a Carlos Drummond de Andrade, a Cecília Meireles, entre outros – inclui os representantes da nova geração. Se os novos poetas, na opinião de Ivo, exprimiam “um novo estágio da inteligência e da capacidade de rebelião brasileira contra essa esplêndida impostura” que teria sido o Modernismo de 1922, ou, na opinião do organizador do livro, também poeta, que lhe escreve o prefácio, aspiravam “à descoberta [...] unidos nesse programa de criação artística, e infinitamente separados no método de executá-lo” (LOANDA, 1967, p. 9), por que não compilar também, num outro setor, as “experiências” do concretismo dos anos 50, bem como as de seus congêneres, que já estariam em voga na época em que a antologia veio a público?

Não há que entrar em pormenores acerca dessa clivagem, que sofre a história do Modernismo majoritário na tradição brasileira a partir

dos anos 50 do século passado. De certo modo, seria possível dizer, à guisa de aproximação, que a clivagem corresponde a uma cisão que se anuncia na mentalidade da época – cisão que, qualquer que seja o rumo a tomar, teria sempre como consensual o assentimento quanto a ser a “tradição” de 1922 uma tradição que não se deve subestimar, quer a aceitemos ou não. Nas palavras de Lêdo Ivo (1967, p. 16), desfavoráveis ao Modernismo,

o surto [de 1945] de tantos nomes portadores de obras e concepções estéticas e culturais em ostensiva oposição às dos seus antecessores assinala uma ruptura inconfundível, [é] uma nova crise do verso, um conflito formal com as suas fatais implicações e repercussões nas outras artes.

Mas também, nas palavras de um dos porta-vozes da nova vanguarda dos anos 50, é a melhor tradição, que não só se inicia com o que há de mais prestigioso na literatura europeia do início do século XX – passando por Bandeira, Drummond e pelos grandes de 30, como desemboca no próprio concretismo: “Esta é a melhor poesia que se faz no Brasil. [...] A estirpe mallarmaica: James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Melo Neto, os poetas concretos, Guimarães Rosa” (PIGNATARI, 1971, p. 95).

Se, na prática, as atitudes, considerados o teor e a forma da poesia que se fez nas vertentes de 1945 ou da nova vanguarda dos anos 50 (pensemos nas tentativas de Ferreira Gullar de achar uma espécie de ponto de contato entre as tendências), parecem conflitantes, a atitude básica se encontra num ponto, que é – conforme o disse João Cabral de Melo Neto – o de se considerar que o Modernismo abriu as portas da forma, dos métodos, das “possibilidades”, trazendo à luz (por mais que o negasse Lêdo Ivo em seu “Epitáfio”) uma disponibilidade de “processos” – redescoberta, invenção ou aprofundamento –, a qual, se pudermos falar assim, se transmitiu como o verdadeiro “legado” do Modernismo às gerações seguintes. E sobre esse legado nos debruçamos, ainda hoje,

na ansiedade das respostas, mas com uma suspeita de que, seja como for, não teríamos razões para ficar eufóricos. E por que não as teríamos?

Lembremos que a própria poesia de João Cabral de Melo Neto tem sido considerada, desde os anos 60 do século findo, como uma espécie de divisor de águas em que o passado – não mais entendido como a tradição do “todo” da poesia brasileira escrita até aquela época, mas como uma certa derivação dessa tradição, que para a nova vanguarda assumiu prestígios consideráveis, passando evidentemente por ela mesma – se encontrava com o presente, compreendido este como um *agora* destituído de espessura, sobre o qual seria preciso disputar. Mas os próprios vanguardistas – adeptos de um “novo” que, na altura em que saíram a campo com os seus manifestos, só poderia aparecer como uma reedição de atitudes consagradas – não pareceram notar que, na medida em que deificavam o poeta-engenheiro do verso de *Serial* ou de *A educação pela pedra*, incorriam na contradição de não poderem reconhecê-lo plenamente como um dos seus. E por que não o poderiam? Segundo Augusto de Campos (1976, p. 50), a poesia de Cabral, “de modo algum indiferente seja às instigações da vanguarda, seja ‘ao que se passa’” à sua volta, do ponto de vista da renovação vanguardista, conteria uma “aparente contradição”, que seria, talvez, sua “própria razão de ser”, já que “se João Cabral ainda usa o verso em seu poema, o faz não para ‘poetizá-lo’, mas para ‘violentá-lo’, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem” (p. 53). A busca do novo justifica as aproximações conflitantes, ou seja, qualquer que seja o sentido a lhe dar, a vanguarda – o último bastião do “novo”, na opinião de Décio Pignatari, que por ele ainda clamaria nos fins da década de 1960 – não era aquilo que João Cabral de Melo Neto tinha estado a escrever desde *Pedra do sono*, seu primeiro livro, surgido em 1942. A solução para os impasses não seria uma “engenharia” consciente do poema, como se poderia pensar, com o seu engajamento e a sua consciência eternamente agônica de crise e a sua oposição heróica a todo um passado de alienação. A resposta só poderia ser uma radicalização na busca do novo e do inesperado:

Só há um modo de impedir que diluidores freiem o movimento da poesia concreta, a fim de fazer o que costumam chamar de “a obra” com as migalhas-recursos da vanguarda – só há um modo: é radicalizá-la tetanicamente até extremos inequívocos geradores de novos extremos. (PIGNATARI, 1971, p. 117)

As dificuldades ultrapassam os limites da reflexão. Se o poeta pernambucano trazia uma mensagem que impressionou a crítica durante mais de meio século, e se essa mensagem não confluía com as práticas vanguardistas a não ser em certos aspectos pontuais que só à força promovem a confluência dos opostos, isso talvez acontecesse porque a sua poesia – mais próxima dos supostos “ideais” de 1945 do que de quaisquer outros que a nova vanguarda lhe quisesse atribuir – traía a vanguarda, para se reencontrar com a tradição numa dimensão mais profunda e mais inesperada: retorno à metáfora, ao barroquismo das formas, ao maneirismo das simetrias, à “discursividade” do verso prosaico e o que mais houvesse a considerar.

É justo pensar que o estardalhaço vanguardista que irrompeu de novo no Brasil a partir da metade do século, chegando às universidades, e que certo setor da crítica universitária tomou a peito consagrar como pertencendo ao veio central do que quer que fosse a linha de desenvolvimento da literatura brasileira das últimas décadas, não implique necessariamente uma aproximação maior à verdade. Atualmente, diríamos que, exaustos de tudo o que atroou em nossos ouvidos durante tantos anos sem nos deixar senão uma impressão de cansaço, podemos avaliar as coisas com mais isenção. De fato, seja no setor vanguardista, seja no mais “ordeiro” dos partidários classicizantes de 1945, aos quais se atribui, um tanto forçosamente, uma suposta atitude de retorno a certo parnasianismo temporão e de baixa densidade, a constante em ambos é sempre o sentimento de uma *disponibilidade* de formas – de uma capacidade de experimentação cujos potenciais não se chega a esgotar. Seja no campo de uma “pesquisa estética” sem limites, seja no do resgate da métrica, da rima e da metáfora de cunho tradicional ou

barroca, o que se acha em jogo é sempre essa disposição das formas, isto é, a permissão que nos foi dada para nos apoderarmos delas segundo desígnios particulares – permissão que Mário de Andrade postula em 1942 e que João Cabral de Melo Neto intui com desconforto em 1954, não obstante lhe atribua características positivas. Mas estão as formas realmente à disposição? Não fugirão ao nosso alcance assim que, tomando-as como simples possibilidades vazias a serem preenchidas ou exploradas, nos lançarmos a elas sem que isso, no mais profundo de nós mesmos, possa representar a expressão de qualquer coisa de mais *essencial*, se pudermos dar algum sentido a esse termo?

Evidentemente não estamos a insinuar que a apologia do Modernismo como um desbravamento, como uma instauração do “direito permanente à pesquisa estética” se tenha mudado, na poesia brasileira da segunda metade do século XX, num mero formalismo. Julgamentos sumários ou generalizações seriam inoportunos neste ponto. Igualmente seria apressado concluir, como fazem tantos, que a poesia que se escreveu no Brasil ao longo das duas últimas décadas corresponda, de fato, ao movimento da bifurcação, que contrapõe de um lado o que se chamou aqui de “nova vanguarda” e do outro a ilusão de 1945 de ainda continuar avançando em relação ao Modernismo de 1922 e dos anos 30, conforme o comprovam o manifesto de Lêdo Ivo ou o prefácio de Fernando Ferreira de Loanda. Do mesmo modo, declarações mais contemporâneas, como esta, do poeta e crítico Floriano Martins, nos parecem em mais de um ponto imprecisas, senão equivocadas quanto ao alvo que pretendem atingir, uma vez que subestimam esses elementos, tomando como parâmetros de medida, para orientar as conclusões a que seria possível chegar, uma medida que não faz justiça nem à realidade do Modernismo nem a cinco séculos de cultura brasileira:

Se observadas as conhecidas relações traçadas por Octavio Paz entre tradição e ruptura, torna-se difícil encontrar substância no que se convencionou chamar de vanguarda na poesia brasileira. De toda maneira, ao se tocar no assunto, é natural que um certo fascínio

exerça o radicalismo *avant la lettre* que o tema implica, mas cabe atentar para o elo estabelecido entre tradição e ruptura em se tratando de vanguarda hispano-americana, o que não se deu no caso brasileiro, onde os laços com o passado foram cortados de maneira tão violenta que resultaram em perda de qualquer referencial dialético, criando ainda uma condição de orfandade para as gerações seguintes. (MARTINS, 2004)

Supor que os “laços do passado foram cortados de maneira tão violenta que resultaram em perda de qualquer referencial dialético” é julgar muito apressadamente não só certa poesia que a partir de 1945 se escreveu no Brasil, bem como os postulados teóricos com que se tentou justificá-la ou, conforme o caso, desautorizá-la. É também subestimar as angústias e a relação algo ambivalente com a tradição, que já se entrevêm no “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade – angústias e ambivalências que parecem ser inerentes a toda avaliação parcial ou a toda a avaliação que se fez, no ambiente da crítica literária, tanto da chamada “Geração de 45”, no Brasil da segunda metade do século, quanto do que quer que se entenda como sendo a “nova” vanguarda da década seguinte, “concretista”, “praxista” ou o que seja:

Como assimilamos todas as gramáticas literárias das *culturas influentes* [...], lidamos com o lugar-comum das recorrências de linguagem e por vezes nos sentimos com uma larga experiência que contraria o perfil de um país (jamais nação) quase, reitero, sem tradição alguma. (MARTINS, 2004, grifo do original)

Ora, seja qual for o perfil que se queira descobrir na poesia brasileira dos últimos anos (que, por certo, não se reduz à alternativa entre vanguarda e conservadorismo), esse perfil jamais poderia ser dado a partir da pressuposição de uma ausência completa de tradição ou de uma tradição “fantasma”, construída sobre o vazio gerado pela ausência do que seria a “verdadeira” tradição. Até mesmo as avaliações que pretendem ultrapassar o círculo das pressuposições que se embarçam nas próprias asas antes de alçarem vôo só podem redundar em vazios

ou desvios de perspectiva, porque a “essencialidade” que procuram não pode ser buscada nos  *fatos*  que se avaliam, mas numa  *idéia*  que se faz deles e que, imediatamente, se substitui pela fantasmagoria. O dilema das formas à disposição, para retornarmos ao raciocínio, obriga a pensar que “tradição” e “ruptura”, antes de se oporem, se entrelaçam de modo muito mais complexo no Brasil das últimas décadas; e essa complexidade diz respeito mais aos debates travados acerca da poesia e dos “movimentos” a que se sujeita do que às próprias realizações, que parecem passar ao largo da argúcia dos críticos e da perspicácia dos historiadores:

A chamada Geração de 45 referia-se a si mesma como uma continuidade do Modernismo, e acreditava na necessidade de manter o sucedâneo. Mas a qual modernismo se referia, se aportava esteticamente com um formalismo exacerbado, em muitos casos mero retorno ao parnasianismo? Por mais que se enumerassem tendências então – regionalismo, neo-romantismo, intimismo etc. –, o fato é que o influxo dessa geração foi tanto incontestável quanto desastroso. Embora recorressem à primeira pessoa, partiam de uma idealização do eu, e não o desdobravam no  *outro*  – a  *outridad*  [sic] tão cara, por exemplo, aos desdobramentos mais essenciais da vanguarda hispano-americana – ou recordavam algo relevante, uma vez que o pronome estava ali apenas como recurso estilístico e não como essencialidade do dizer. (MARTINS, 2004, grifo do original)

Com efeito, se pensarmos que, da reivindicação por uma “expressão mais humana e livre de arte”, de Mário de Andrade (s.d., p. 36), ao retorno à terra e ao primitivismo localista de Oswald de Andrade – estampado em escritos como o “Manifesto da poesia pau-brasil” e o “Manifesto antropófago” –, vai a distância que só uma modernidade realmente “consciente” de si mesma (consciência que é obstruída a cada nova tentativa de interpretação) – construtora e vanguardista, mas ao mesmo tempo espontânea e subjetivista – pode preencher, então poderemos aventar algumas conclusões. A primeira delas seria que o passo que se deu em 1945 – do qual os escritos de João Cabral de Melo

Neto e de Lêdo Ivo são exemplos expressivos, ao lado de documentos como o prefácio de Loanda à *Antologia da moderna poesia brasileira*, de 1967 – e o reencontro com a tradição demonstra que o movimento de “avanço” da modernidade modernista é um movimento às arreas, no qual a ruptura só pode ocorrer na medida em que olha para trás, para um passado com o qual não consegue se identificar, mas do qual não se pode desgarrar.

A expressão “tradição de ruptura”, de Octavio Paz, nos informa pouco neste ponto. Pode ser então – e este seria um aspecto a examinar – que a ruptura apenas venha a acontecer aqui no instante em que “descobre” a tradição, em que se encontra com ela e, no encontro, reúne forças para saltar. Mas o salto não pode ser teorizado nem com o recurso a uma identidade brasileira plena, que nunca é dada objetivamente, nem com a eterna esconjuração de um classicismo antiquado, do qual, seja como for, jamais se obterá plena isenção, desde que cada novo esforço de romper remete a ele como ponto de referência, seja para o afastamento ou para a aproximação:

A meu ver, o discurso mais efetivo e conseqüente é aquele que, recusando-se a repetir algo, não se contente em soletrar o seu oposto, mas consiga criar-lhe um avesso não-simétrico, deslocando seu ponto de percepção e enunciação. Aí, o contrário de alto passa a ser amarelo, o sinônimo de escada passa a ser helicóptero, e eis-nos próximos da poesia. (SECCHIN, 2004)

Todas as apreciações que não levem em conta condições de raciocínio mais efetivo – recortes mais profundos na massa daquilo que se pretende apreciar, e não apenas tomadas de partido fundadas em termos como “idealização do eu” ou “avesso não-simétrico”, segundo a linguagem dessa crítica – parecerão, como demonstram estas palavras de Antônio Carlos Secchin, ou superficiais ou parciais, para não dizermos partidárias em relação a um *todo* que, dificilmente, se poderia pensar com envergadura (desde que não está no poder de ninguém abarcá-lo plenamente):

O primeiro aspecto a ser ressaltado é que nos últimos anos assistiu-se a uma vigorosa retomada da produção, publicação e discussão da poesia, em contraste com a entressafra dos anos 80. E, se é lugar-comum acentuar a independência dos novos autores em relação à tutela dos caciques do verso, é bom destacar que existem múltiplos modos de exercer essa liberdade. Além disso, convém examinar as condições materiais que favoreceram o surgimento dessa polifonia poética dos anos 90, e, dentro dela, atentar para as vozes (ou os coros) que se fizeram ouvir com maior nitidez. (SECCHIN, 2004)

Por outro lado, observemos que o fato de que se queira lavar como dogmas de fé certas formulações modernistas oriundas de 1922 ou certa interpretação que se faz da literatura que, a partir da década de 1920, se escreveu no rastro da assim chamada “revolução modernista” brasileira – que tanto entusiasmo insuflou, por exemplo, em escritos como “Falência da poesia ou a geração enganada e enganosa: os poetas de 45”, de José Guilherme Merquior (1965) – cria o efeito de obnubilação que se constata hoje na crítica. De que maneira se podem conceber as questões da forma – o coloquialismo da linguagem, o emprego do verso livre, do humor e da provocação, além de outras “aquisições” do movimento – como questões *essenciais* da poesia, se não for por meio de uma reconstrução da história num sentido linear, narrativo, por assim dizer, que tende a preencher as lacunas e a reconstituir os elos partidos?

Não estamos a sugerir que se deva propor qualquer coisa como uma nova divisão da tradição entre a grande poesia, historicamente vitoriosa (a história neste ponto se assemelha mais a um extenso pantanal de dúvidas do qual dificilmente encontraríamos a saída), mas é certo que, conforme o reconhece Floriano Martins, as gerações que descendem do que se formou na poesia e na crítica brasileira a partir da década de 1940 herdaram do Modernismo não somente a “liberdade” de expressão ou a descoberta de *possibilidades* nunca esgotadas – que tanto se decantou como patrimônio do Modernismo –, mas também a necessidade, convertida num fardo, de revisá-las sempre, de revisitá-las e de colocar, a cada vez, uma nova oferenda em seu altar.

Depõem a favor dessa idéia, por exemplo, as querelas que se travam hoje na crítica jornalística a respeito do que seja ou não a cultura – do que se deva ou não considerar como sendo *poesia* num ambiente que tende a se ver, a cada dia mais, invadido pelas manifestações do cancionero popular ou pela ameaça que parece representar, para a assim dita alta cultura, a estonteante abertura de canais de comunicação que a rede mundial de computadores veio trazer para aqueles que querem se manifestar. Publica-se hoje *mais*, bem como *mais facilmente* do que se publicava, digamos, até há vinte anos? Num ensaio aparecido em jornal e depois incluído como prefácio de um de seus livros, Bruno Tolentino (1996, p. 9) escreveu que “uma cultura nunca é mais nem menos que um celeiro vivo, sem cujos grãos acumulados não há esforço de expressão pessoal que consiga produzir a antemanhã de uma nova e verdadeira colheita”. Para Tolentino, esse acervo “para além de todo preço está contido, antes de tudo, no idioma da poesia, naquela linguagem profunda por cuja limpidez e confiabilidade gerações inteiras respondem”. O ato de invocar a tradição retrocede, assim, a momentos anteriores ao Modernismo, mostrando o quanto, atualmente, se acham desgastadas para alguns certas exortações à novidade, à descontração e à “contribuição milionária de todos os erros”, de Oswald de Andrade, mas também o quanto o caminho de fuga só se pode abrir em direção ao passado:

Os grandes – e os menos grandes – poetas do passado são mais que os guardiães da consciência integral de um povo, são seus perpétuos inseminadores. Assim como a criança não aprende a falar senão a partir daquilo que *ouve*, o adulto que se defronta com o desafio da arte da escrita não tem como aprender a expressar-se em qualquer coisa como um canto pessoal senão a partir daquilo que *houve*. [...] Aqui é o poeta que resume a raça, é ele que a afirma e a canta, onde o mero cantador simplesmente seus males espanta. (TOLENTINO, 1996, p. 10. Grifos do original)

A posição de Tolentino – para além do tom de provocação de que se reveste – supõe uma ignorância ostensiva de todo o debate que se

tem travado, nos ambientes acadêmicos, desde há mais de três décadas, acerca do que seja ou não essa ancestralidade que se evoca tão sobranceiramente, bem como essa autoridade do passado e do que podem conter de “verdadeira” poesia manifestações como a literatura de cordel ou a canção popular. Escapa-nos a pretensão de divagar por esse setor. No entanto, a poesia de Tolentino parece ser, ela também, uma manifestação de certo estado de coisas – o que conduz à suspeita de que sua ignorância do debate só poderia ser voluntária. Uma preferência pelo erudito, um apego altaneiro aos formatos “tradicionais” da poesia de origem européia – a métrica, a rima, a quadra, o soneto ou o terceto –, em que se exercita com desenvoltura, contém muito mais do que uma provocação. Vemos nisso, sobretudo, a preocupação em custodiar uma herança – em resguardar um patrimônio com o qual menos e menos sabemos o que fazer a cada dia. E não se poderia dizer o mesmo de outros autores representativos do que de mais notório se reconhece como sendo a poesia brasileira contemporânea? Abstenhamo-nos de julgar. Pensemos apenas que, para Tolentino, tal como para outros – que dão voz a esse estado de coisas –, escrever poesia ou refletir sobre a cultura é como estar atado ao rochedo de Sísifo de uma tradição compreendida como *possibilidade* à disposição do presente, mas também, numa instância mais opressiva, como *necessidade* a que não se pode fugir e da qual se deve sempre prestar conta:

Amadureci aos poucos,  
cresci muito devagar  
como os álamos e os loucos  
e acabei indo morar

na Casa dos Homens Ocos,  
um charco pardo ao luar  
entre o tempo morto, os roucos  
rugidos do vento e o mar.

Lá se vive sem querer;  
lá ouvi uma elegia;

dou-a aqui tal qual ouvi-a  
ao cair do entardecer  
sobre a charneca vazia,  
os pântanos que há no ser. (TOLENTINO, 1996, p. 27)

Mesmo aqueles que, no plano das afinidades com o classicismo, não elegem seus ídolos em meio ao panteão dos imortais devem pagar algum tributo. Há o *novo*, evidentemente, parecem clamar os que ainda apostam nas atitudes vanguardistas; mas o gesto de proclamá-lo ou de persegui-lo como um ideal teria envelhecido irremediavelmente. Se, como quis Floriano Martins, o “influxo” da Geração de 45 foi tão “incontestável” quanto “desastroso”, o desastre não estaria, julgamos, no mero fato de nos ter obrigado a recuar a um formalismo caduco – conforme a velha retórica da crítica tem compreendido essa geração – ou a um classicismo deformado, mas na tomada de consciência de que, a partir de uma revisão do Modernismo que não esperou nem duas décadas para acontecer, nos tenha posto de frente para tal realidade. Nessa contextura é que evocamos poemas como este, de Carlito Azevedo, em que um rigoroso controle do fluxo das palavras, aliado ao que não seria mais do que uma superconsciência desse controle, bem como à preocupação da personalidade e da “dicção” própria (segundo a expressão que se usava até há algum tempo), revelam que essa consciência atingiu o ponto da saturação:

Uma borboleta  
azul sai de  
  
uma crisálida  
*de prata* disse  
  
Trakl – E nesta  
tarde (cinábrios  
  
surgem a cada bater  
de pálpebras), frios e  
esquadrinhados, vestem

o azul pelo avesso

olhos castanhos,

damasquinados. (AZEVEDO, 2001, p. 31. Grifos do original)

Qualquer tentativa que se faça de descrever a poesia brasileira atual (o que – repetimos – talvez esteja além das forças até da mais ampla erudição) deveria tomar em conta, num sentido mais profundo, e não apenas como alternativa entre a deflagração do novo ou o retrocesso ao passado –, a tensão que se estabelece entre *tradição* e *ruptura*, isto é: num sentido que nada tem a ver com a (a esta altura) já velhíssima convocação a uma eterna novidade, nem com o retorno incessante a um classicismo prestigioso, configurada na pretensão – dita “pós-moderna” – de um ecletismo feliz. Se o pudermos fazer, pode ser também que consigamos não tanto resolver os impasses ou encontrar respostas seguras para as perguntas que nos afligem. É possível que, ao pensar a tensão, alcancemos, como sempre se quis, uma compreensão mais lúcida dos fatos, que não nos conduza, enfim, necessariamente, ao partidarismo nem à ingenuidade das celebrações.

THE POET SHOWS HIS ABILITIES: DILEMMAS OF THE CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY

ABSTRACT

The aim of this work is to point aspects of contemporary Brazilian poetry, taking as a starting point certain consequences of the revision of Modernism undertaken by the so-called Generation of 45. Our interpretation is that the availability of forms and the “spirit of formal research” commended by Mário de Andrade in 1942 represent today not so much of a “conquest” – as it is commonly understood –, that freed the expression of the fetters due to a falling tradition, but an overload of new bales whose weight the contemporary poets are still carrying.

KEY WORDS: Contemporary brazilian poetry, modernism, generation of 45, “concretismo”, literary criticism.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

CAMPOS, Augusto de. Da antiode à antilira. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976.

IVO, Lêdo. Epitáfio do modernismo. In: LOANDA, Fernando Ferreira de (Org.). *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2000.

LOANDA, Fernando Ferreira (Org.). *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Orfeu, 1967.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MARTINS, Floriano. A poesia contemporânea no Brasil. *Logovemos* (revista eletrônica), 1 mar. 2004. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lv01ensaio5.htm>. Acesso em: 29 fev. 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou a geração enganada e enganosa: os poetas de 45. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SECCHIN, Antônio Carlos. Poesia brasileira, vozes contemporâneas. *Logovemos* (revista eletrônica), 1 mar. 2004. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lv01ensaio3.htm>. Acesso em: 29 fev. 2004.

TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.