



Poesia brasileira contemporânea: algumas notas

André Dick¹ (UFRGS)

Resumo:

A poesia brasileira contemporânea recorre ao conceito de tradição para estabelecer a comunicação entre tempos e autores diferentes. Ao mesmo tempo, está inserida na busca pela criação e pela experiência – aliada à tradição e à linguagem – que seus autores emprestam às obras. De modo geral, ela está num plano de diálogo e de busca que incluem o sujeito e a maneira como ele se coloca diante do mundo.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, Tradição, Modernidade, Linguagem, Experiência, Intertexto.

Abstract:

Brazilian contemporary poetry appeals to the concept of tradition in order to establish a link between different authors and times. At the same time, it deals with the quest for creation and experience – along with tradition and language – that its authors will imprint to their work. Generally speaking, it is on a platform of dialogue and quest which include the subject and the way the subject poses itself in face of the world.

Key-words: Brazilian contemporary poetry, Tradition, Modernity, Language, Experience, Intertext.

1

Existe uma poesia contemporânea no Brasil? Essa é a pergunta que alguns interessados, sejam estudiosos ou possíveis leitores, se fazem. Se levarmos em conta a mídia (jornais, revistas, TV), existe de forma muito discreta. Se nosso olhar for direcionado à universidade, sempre há novos trabalhos sobre poesia – mesmo que não necessariamente sobre a poesia contemporânea. A verdade é que qualquer poeta não consegue, num curto

espaço de tempo, estabelecer algum tipo de recepção mais consequente, de acordo com os trabalhos que vai realizando, nem consegue incluir seu trabalho de maneira efetiva em debate.

Para o teórico francês Compagnon, “[...] o espaço da literatura tornou-se mais escasso em nossa sociedade há uma geração: na escola, onde os textos didáticos a corroem, ou já a devoraram; na imprensa, que atravessa também ela uma crise, funesta talvez, e onde as páginas literárias se estiolam” (2009, p. 21). Poderia se dizer isso exclusivamente da poesia – afinal, há, como dizia Roland Barthes, predominantemente, uma “crítica de lançamento” (basta ir às páginas culturais para ter certeza de que boa parte da literatura está voltada a ela, transformando-se num apêndice de lançamentos de editoras que querem ver um ou outro autor vender mais exemplares). E não é o caso de os escritores e admiradores da literatura serem, como diz Barthes no seu último curso, *A preparação do romance*, “exilados sociais” (2005, p. 327) – pois na poesia se prolifera uma certa ideia, também, de casta (autores que se ligam originalmente a determinado autor são considerados melhores do que outros; pesquisadores de determinados poetas querem mantê-los no topo da área da qual fazem parte, o que traria poder, representatividade, pois aquela linguagem precisa se perpetuar e circular), o que precisa ser contrabalançado. Como Barthes também afirma, ver o lugar do escritor sempre como aquele à margem acaba desencadeando uma “arrogância da marginalidade” (Ibidem, p. 348). De qualquer modo, parece não ser vital que o poeta se interesse pelos meios que seus escritos chegarão às pessoas, se a obra é marginal ou não – nem se a poesia chegará a ter, hoje ou amanhã, a atenção que é dada à prosa, o que na verdade não interessa, pois não é a partir disso que deve acontecer algum parâmetro –, mas sim no que ela pode oferecer como investigação para o mundo. Daí, para Compagnon, o poeta dispor “do poder não mais arcaico, mas moderno [...], de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível” (Ibidem, p. 38). A questão parece não ser se isso seria possível, nos termos e condições que se apresentam no dia a dia – a questão é que, fingindo ou não, o poeta lida com uma *verdade*, ou seja, lida com uma *experiência de linguagem*, ligada a toda uma *tradição* que o antecede e o circunda.

De fato, nenhum poeta – em qualquer parte do mundo, em qualquer época, grupo, ambiente – parte do zero, de uma origem primeira, o que não significa que, quando tenha

qualidade, não apresente algo inexprimível. O simples elogio à tradição, sem dúvida, é um caminho redutor: é preciso, como se diz, tentar subvertê-la. Isso, porém, não parece tão simples como se pode falar ou exigir. Quando ela é subvertida, logo é vista como parte nova da mesma tradição que a antecedeu. É indispensável lembrar o texto “Tradição e talento individual”, no qual Eliot diz que um poeta não deve ser visto apenas pelo aspecto da pura originalidade: “as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (1991, p. 38). Apesar de essa visão ser muito clássica (afirmar que o poeta só é influenciado por trabalhos encerrados), Eliot ajuda a atenuar a ideia de que o poeta é uno, solitário, como havia no romantismo ortodoxo: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (Ibidem, p. 39). Ainda é uma posição válida – e esquecida, pois muitos ainda acreditam na figura do “sacerdote do verso”. Ele adianta também que nem por isso os poetas devem seguir apenas os caminhos da geração anterior, com o risco de que a tradição é “desestimulada” (Ibidem, p. 38). A questão é que essa tradição não pode ser herdada: ela é conquistada apenas por um “grande esforço”, o que faz com que o poeta precise ter uma capacidade de se situar, seja entre seus contemporâneos, seja com os poetas já mortos. Como observa Eliot, o poeta, apesar de saber que a arte não é nunca a mesma, ela jamais se aperfeiçoa. Assim, um presente consciente constitui uma consciência do passado, numa “extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (Ibidem, p. 41). Para Compagnon, “A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição)” (1999, p. 43). Difícil ver uma definição assim tão exata, mas seria exatamente o caminho a ser percorrido por um texto feito na contemporaneidade. Como vê, de modo atento, Roland Barthes, em relação ao texto – e não poderia deixar de ser ao poema –

outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, redistribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele (2004, p. 275-276).

Nesse sentido, a intertextualidade, como observa Roland Barthes – negando a “angústia da influência” de Harold Bloom –, “não se reduz a um problema de fontes ou influências”. O intertexto é, sim, “um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas” (Ibidem, p. 276). Todo o intertexto vem de uma disseminação que desemboca na produtividade e não na reprodução (Ibidem, p. 276). Essa produtividade é o que define a modernidade.

2

Se a produtividade textual, aliada ao intertexto, é matéria própria da modernidade e das vanguardas, é natural que, em *Os filhos do barro*, Octavio Paz perceba e aponte semelhanças entre o romantismo e a vanguarda, considerando ambos “movimentos juvenis”, “rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores”, além de afirmarem que “o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar primordial” e de serem “tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, super-real” (1984, p. 133). Além disso, em ambos a modernidade se afirma e, ao mesmo tempo, busca sua anulação. Conforme Paz, futuristas, dadaístas e surrealistas sabiam que a negação que faziam do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na mesma tradição que concebera o até então visto como inimigo. Uma tradição que nega a si mesma para continuar, a tradição da ruptura, na negação do passado para confirmá-lo, em contrapartida. A vanguarda, na posição de ruptura, encerra a tradição da ruptura. E toda tradição é uma composição de determinados poetas.

A principal semelhança entre os dois movimentos – romantismo e vanguarda – é sua pretensão de unir vida e arte, com a ambição de transformar a realidade, nem que para isso desvirtue a política vigente e a percepção de mundo generalizada. E ambos o fazem através, sobretudo, da ironia, o que vai reverberar significativamente na poesia francesa que se inicia com Charles Baudelaire, autor do clássico *As flores do mal*, que dará origem a Edgar Allan Poe. O fim do tempo linear se estabelece ainda mais com a inclusão de Arthur Rimbaud, que “quer mudar a poesia para mudar a vida”, e de Stéphane Mallarmé. Sem eles,

não existiriam Guillaume Apollinaire ou Paul Valéry. As *Iluminuras* e *Uma temporada no inferno*, ambos de Rimbaud, mostram essa “alquimia do verbo” que agrada tanto à geração romântica quanto à geração simbolista, sua continuação no plano literário, já à porta das vanguardas. A resposta absolutamente moderna não viria com Rimbaud, que se reservou ao próprio silêncio, traficando armas na África, mas com Mallarmé, que busca, nas palavras de Paz, a “convergência de todos os momentos em que possa desprender-se um ato puro: o poema” (Ibidem, p. 144). Este poema é *Un coup de dés jamais abolira le hasard*, ou simplesmente *Un coup de dés*, com seus “dados lançados em circunstâncias eternas”, que oferece uma “realidade contraditória porque, sendo um ato, é também um não ato” (Ibidem, p. 144).

Entre os nomes de uma poesia brasileira, digamos, sempre contemporânea – que lidam com a tradição em seu aspecto total e nasceram até o início do século XX –, estariam, a meu ver, os seguintes: Gregório de Matos Guerra, Sousândrade, Pedro Kilkerry, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Eduardo Guimarães, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Raul Bopp, Luís Aranha, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Cabem, é verdade, alguns outros nomes relevantes numa lista de poetas indispensáveis para a formação da poesia moderna no Brasil – mas, neste momento, são esses a quem recorro.

Se Sousândrade e Kilkerry renovaram o romantismo e o simbolismo, respectivamente, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos estabeleceram um padrão para o pré-modernismo, assim como Eduardo Guimarães, e Manuel Bandeira, Mário e Oswald foram estudiosos de literatura e áreas adjacentes – e Oswald o criador de uma filosofia antropofágica. Mas é interessante que, de todos, João Cabral – não por acaso, o mais moderno, no sentido em que entendemos hoje esta palavra, e que estabelece uma rede com o passado – é o poeta que mais expôs seu vínculo com a tradição. Ele não negava as influências, em sua poesia, de Carlos Drummond, Marianne Moore, Jorge Guillén, Joaquim Cardozo, W. H. Auden, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry etc. Por sua vez, seu amigo Murilo Mendes escreveu em *Convergência* inúmeros poemas dedicados a artistas e poetas dos quais gostava e sobre os quais escrevia: “Webernizei-me. Joãocabralizei-me / Francispongei-me. Mondrianizei-me” (MENDES, 1994, p. 706).

Na geração seguinte do modernismo, temos exatamente a poesia concreta – que se misturou a modernistas (não só Murilo, mas Oswald, Drummond e Bandeira). Quando

falamos nela, não podemos nos referir apenas ao trabalho de criação poética própria dos irmãos Campos, de Décio Pignatari e de José Lino Grünewald, mas seus trabalhos como críticos e tradutores, recuperando ou apresentando inúmeros poetas. Certamente, a tradição de poesia brasileira seria mais deficitária se os poetas atuais, na impossibilidade de terem contato com as obras originais (ainda dificilmente encontráveis), não tivessem tido contato com os poetas traduzidos por eles, como os poetas russos modernos, Rilke, provençais, simbolistas (como Rimbaud e Mallarmé), Pound, Joyce, Cummings, Gertrude Stein, fragmentos da Bíblia (por Haroldo de Campos), Valéry, John Cage, Hopkins.

No caso da poesia concreta, havia inclusive o *paideuma*, com os nomes referenciais: João Cabral, Cummings, Pound, Joyce, Oswald, Mallarmé. A partir daí, estabeleceu-se uma questão baseada na classificação de Ezra Pound em *ABC da literatura*: esses então seriam inventores e os concretos, mestres ou diluidores? Porque, sob esse ponto de vista, poetas que vieram depois do trio Noigandres, na área de poesia visual, são diluidores, afinal não se acha que eles usaram melhor o processo criativo que os anteriores. E, no caso do modernismo, Oswald deixaria de ser um inventor (o que é para a poesia concreta) e poderia ser um mestre ou diluidor de processos já efetuados por poetas que lia, como Reverdy, Cendrars, Joyce. Onde, então, se encaixaria Theo van Doesburg – criador da arte concreta? Essa questão acaba se traduzindo na própria visão de tradição que ainda temos no Brasil: quando lemos um poeta, perguntamo-nos se em sua obra existe uma ruptura com a tradição e de que modo ela se dá. Mário Faustino foi um dos poetas a focar esta questão, tanto em sua poesia quanto em sua obra crítica.

Foi ele que em 1956 sugeriu a Reynaldo Jardim convidar o grupo Noigandres, Ferreira Gullar e Oliveira Bastos a colaborarem no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Faustino explica, em seu artigo “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”, por que os concretos poderiam representar uma recuperação crítica em nossa poesia, fazendo o que poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e Cassiano Ricardo não realizavam – o que teria desagradado sobretudo a Drummond, que disse, fora de qualquer ambiente de discussão, em entrevista a Geneton Moraes Neto: “Não fiz muita coisa. Não fiz nada organizado. Não tive um projeto de vida literária. As coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso” (MORAES NETO, 2007, p. 59). Para Faustino, com seu estilo hiperbólico, a poesia brasileira precisava de um *checkup*, pois nenhum desses poetas

conciliava sua obra com a prática de promover as manifestações da poesia – uma vez que ele tinha Ezra Pound como exemplo de agitador cultural –, e observa que essa mescla veio com o trio Noigandres. Além disso, Faustino advertia sobre os poetas concretos:

Leem (direito) os alemães e outros centro-europeus, os americanos, os ingleses, os franceses, os italianos [...]. Sabem que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especial, estéticos. Nos domínios do verso chegam todos os três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, frequentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos (2003, p. 478).

Faustino se dirigia tão bem aos poetas envolvidos com o movimento concretista porque acreditava que o “verso” se encontrava em crise em todos os países do Ocidente, formulada desde o *Un coup de dés* mallarmeano; que a solução para a crise era um “caminho pelo menos dotado de logicidade, de consistência e de harmonia com muitas coordenadas do espírito de nossa época”; que a poesia era, ao mesmo tempo, “ideia, som e imagem; discurso, canto e padrão visual; que seus meios e seus fins não devem ser confundidos com os da prosa; e que a poesia, sobretudo em nossa época, não pode ignorar os rumos tomados pelas demais artes” (Ibidem, p. 480).

Apesar do apoio dado aos concretos, Faustino não aderiu ao movimento. Sobre isso, Haroldo escreveria no ensaio “Mário Faustino ou A impaciência órfica”, de *Metalinguagem & outras metas*. Haroldo julga que Faustino era “mais apegado à grande tradição clássica do que à ‘tradição da ruptura’, incessantemente vetoriada para o futuro (embora esta o fascinasse e lhe parecesse irrecusável a existência de uma ‘crise do verso’, exponenciada por *Un coup de dés*)” (1992a, p. 199). Além disso, a Faustino interessava mais a experiência ideogrâmica de Pound do que a concretista. Nisso, Haroldo observa que não interessava a Faustino o

gesto radical de uma vanguarda empenhada na “abolição elocutória” do individualismo do *eu* em prol da ultimação do projeto anunciado no poema constelar mallarmeano, projeto que envolvia a esperança utópica da fundação de uma nova linguagem comum e da restituição da função comunicativo-social do poeta na sociedade mais justa do futuro (essa preocupação ético-social Faustino também a possuía, porém a equacionava em outros termos) (Ibidem, p. 200).

É importante dizer que Haroldo não se dirigiu, em sua obra, ao futuro, nem procurou a “abolição elocutória” do eu – assim como tampouco Mallarmé, no qual baseia sua consideração –, mas foi sobretudo ao passado, à *Odisseia* de Homero, por exemplo, por meio de uma tradição sincrônica, embora houvesse ainda, na época em que publicou esse artigo, o compromisso com certo conceito de vanguarda que, pelo menos em sua obra, foi se reduzindo com o tempo até chegar, no máximo, à “tradição da ruptura”. No entanto, é certo que Haroldo se encontraria, mais ao fim de sua vida, com a postura que apontava em Mário Faustino – sobretudo em relação ao poema épico, embora continuasse discordando da admiração do companheiro de geração por Jorge de Lima (os versos curtos de *Entremilênios*, sua fascinante obra póstuma, não escondem sua vontade de fôlego para o poema mais longo, poundiano).

À medida que a modernidade representa a “tradição da ruptura”, e as vanguardas representam o fim dessa tradição, Haroldo de Campos é um poeta moderno. Sua própria noção de poesia “pós-utópica” no lugar de “pós-moderna”, mostra que, depois da vanguarda da qual fez parte, produzindo contatos com o “legado de Mallarmé na América Espanhola” (um dos tópicos do artigo “Poesia e modernidade”) e de rever uma “linguagem mallarmeana” no Brasil, Haroldo tem consciência de que a ultrapassagem pela utopia da poesia concreta só pode ser feita com um “pós”. Considerando, com razão, a poesia concreta como uma nova antropofagia, bebendo da vanguarda, em sua busca por uma “nova linguagem comum [...], da linguagem reconciliada [...] no horizonte de um mundo transformado” (1997, p. 266), Haroldo visualiza, em seu “horizonte do precário”, que a vanguarda é o fim da “tradição da ruptura”, tornando-se a própria tradição do moderno vislumbrada por Octavio Paz – com quem teve notório contato, a julgar pelo livro *Transblanco*.

A poesia concreta não visava ao futuro. Como a modernidade, ela tentava prever um “permanente presente”, sobretudo no rigor e na síntese de críticas, atribuindo importância a um *paideuma* de autores, localizando-os sincronicamente no tempo, por meio de uma ideia de Roman Jakobson. Nesse ensaio, Haroldo, mesmo seguindo a ideia de que a poesia concreta representa um movimento sincrônico, capaz de aliar poetas de diferentes épocas, avalia que ela não faz mais sentido sem um movimento (encerrado em meados dos anos 1960, quando os três criadores seguiram, cada um, de forma explícita, um caminho próprio). Baseado em *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, Haroldo admite uma aliança das ideias do

concretismo com o primeiro romantismo (dos filósofos de Iena, sobretudo), inserindo-a numa tradição da ruptura. O *Un coup de dés* representaria o auge dessa tradição e Haroldo examina sua influência na tradição não só brasileira, mas, ampliando o escopo, a latino-americana (focalizando em *Trilce*, de Vallejo, ou *Blanco*, de Paz, poemas mais radicais). Em alguns momentos, o poeta certamente arrefece seu ânimo diante do projeto, mas não o abandona; afirma que o concretismo ajudou a ver a poesia concreta nas obras de diversos poetas. O que Haroldo não deixa claro – talvez deixe isso a cargo do leitor – é que o projeto da poesia concreta se insere numa tradição da modernidade, ao efetuar uma ruptura e prolongar essa ruptura selecionando rupturas anteriores, ou seja, o concretismo, como possivelmente pensava Paz, se insere numa tradição da ruptura. Como vanguarda, a poesia concreta teria insistido numa esperança ao redor de um projeto, mas, sem essa esperança, ela se tornaria inviável.

Haroldo avalia que o poema pós-utópico é aquele que já não se enquadra num movimento coletivo, mas, antes, demonstra o conhecimento da tradição, procurando o enfoque da obra aberta. Assim, ele entende que

Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. [...] 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 do futuro (Ibidem, p. 268-269).

Este ensaio de Haroldo é mais interessante do que parece: ao mesmo tempo em que dá impressão de apenas ignorar as ideias de subdesenvolvimento despertadas por Ferreira Gullar, ele lança mão daquilo que tornou a poesia concreta um movimento não de vanguarda, mas de utopia, campo em que se concentra a tentativa, seguida não do sucesso – o acesso à ideia de modernizar a imprensa, a arquitetura, o urbanismo, os meios de comunicação; a pretensão de um vasto público; a modernização da poesia –, mas do fracasso (seu maior êxito) – a aceitação da perda de um público, o encontro de uma tradição dentro da leitura, a perda dos grandes meios de comunicação, o esquecimento. Entre o

sucesso e o fracasso, a poesia concreta opta pelo segundo, ao contrário de sua fase inicial, que privilegiava o primeiro. Para Haroldo – e isso fica claro –, é preciso ir além da poesia concreta e da percepção de vanguarda; é preciso saber que as obras são maiores do que os poetas e o caráter programático das teorias – mesmo que dependamos delas para entendermos a tradição.

Haroldo é também aquele que melhor equilibra sua visão de poesia com a de Mallarmé – por meio de uma tradição que valoriza a plasticidade e a música. Na série de poemas *o â mago do ô mega*, escrita entre 1955 e 1956, ele faz da “disciplina” linguística sua condução. Inaugurando uma nova fase, mais próxima do concretismo, o conjunto, cujo subtítulo é “fenomenologia da composição”, pretende ser “uma resposta dialógica a ‘The philosophy of composition’ (1846), de Edgar Allan Poe, ensaio sobre a gênese do poema ‘The raven’ (O corvo), e também à sequência de poemas ‘Psicologia da composição’ (1947), de João Cabral de Melo Neto” (CAMPOS, 1992b, p. 148), que possuía a “Fábula de Anfion”, em que o poeta enfrentava o deserto e a fruição do acaso antes de chegar a Tebas, e o poema-título, onde está escrito, para destacar alguns versos: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos”; “Esta folha branca / me proscreeve o sonho, / me incita ao verso / nítido e preciso”; “É mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer” (MELO NETO, 1999, p. 98). Uma vez que pretende trabalhar com o método metodológico, *o â mago do ô mega* tenta chegar “ao *eidós* (essência) da linguagem e da poesia, através do ‘descascamento’ das palavras e da fratura fônica” (CAMPOS, 1992b, p. 148). Em comparação com a fase da poesia concreta mais ortodoxa, que seria empregada logo depois, tais poemas poderiam ser vistos como quase discursos, não fosse seu tópico mallarmeano e a coloração preta da página, ressaltando não apenas as palavras em branco, mas o sentido de seu espaço noturno, em que cada palavra pode ser vista como uma estrela.

Em *Crisantempo*, sua coletânea de poemas publicada em 1998, Haroldo continua fazendo soar a “música das esferas” (CAMPOS, 1998, p. 15-16). O poema que o introduz “this planetary music for mortal ears” atesta o caminho escolhido pelo poeta de mesclar a música a seu texto:

ouvi-la ? this...
planetária música

para ouvidos mortais
 ais ? placentária
 rústica
 musa quem te ouve quais?
 os acordes do teu mais -
 (menos ?) - que - perfeito plectro
 de sinais ?
 ária de neurônios partitura
 capilar de vênulas quais
 os ecos dos teus ecos ? musa
 muda entre silêncios parietais

Inspirado pelo “pássaro de Vênus” de Propércio (Ibidem, p. 351), Haroldo já oferece um tempo estabelecido em *Crisantempo*. Um tempo que sabe da importância da música e da necessidade de Mallarmé para abri-lo. As esferas musicais da modernidade, escutadas também por Paz, servem de apresentação para poetas franceses como Baudelaire, que situou em Wagner uma correspondência para sua poesia, assim como Mallarmé, e Rimbaud, que buscou o “desregramento dos sentidos”, sobretudo os musicais. O poeta que concentra essa busca é Mallarmé. É ele quem, através da tentativa de abolir o acaso, acaba trazendo a música para dentro da poesia da maneira mais consistente. Por isso, expor a trajetória de Haroldo de Campos no campo da poética e da prosa faz com que se valorize ainda mais o seu sentido de escritura. Em autores como ele, a tradição do moderno de Octavio Paz se faz presente, sem nenhum exagero, em forma de caminhos abertos por Mallarmé.

Em *Crisantempo*, não só as referências à música se aprofundam, mesmo que por meio de outro referente (Dante Alighieri), em “Rimas petrosas” e na seção “Personário”, sobretudo no poema “Um lance de godardos” (com sua dicção inspirada no *Cinema falado* de Caetano Veloso). Em “call me ishrael”, animais como a baleia (de *Moby Dick*), o urso polar e o albatroz e o ambiente gelado no qual se produz o poema são perífrases da página em branco e do silêncio. Este poema guarda um diálogo com “ouro branco”, da série *Lacunae*, “ouro / branco // aço em / pó // limalha / de alu- / mínio // fjords / garupa / calota / polar // e / imaginar // meridio / gris” (CAMPOS, 1976, p. 165). Continua a busca metalinguística, em “poemas quoheléticos” (no primeiro escreve: “a poesia / a ponta que rebenta dessa corda / fragilizada pelo assédio do / diário afazer do real” (Idem, 1998, p. 36); no segundo, visualizam-se cupins se apoderando de uma biblioteca), em “poema em língua morta” (cujo verso inicial é mallarmeano: “no branco do papel semeiei estrelas”) (Ibidem, p.

39), e em “vidapoesia: figura de palavras” (em sua mistura entre as visões linguísticas de Mallarmé e Jakobson: “poesia: / complicações meta (quase) / físicas / compulsão de metáforas / impuras cerca-viva de / emblemas / torcidos como / arames / e as palavras-antenas / o polimento a lima / o jogo / o jugo / dos fonemas”) (Ibidem, p. 40). Em “saturnum in aquario ascendentem”, Haroldo escreve, com ironia, dirigindo-se ao mestre francês, o Fauno da sua tradição sincrônica:

gerôncio ao gerúndio
 (meditabundo)
 no mais interno fundo
 do quarto escuro
 do jardim com muro
 de arame farpado
 do porto inseguro:
 nave à deriva
 sem palinuro
 stefauno malamado
 navarca do futuro
 sem acaso e sem dado (Ibidem, p. 47)

Muitos poemas de *Crisantempo*, distribuídos em várias seções, têm o caráter de *vers de circonstance*, assim como as seções em que Haroldo investiga culturas, como a oriental (em “yûgen: caderno japonês”), a latina (em “latinórios”, seção na qual Haroldo apresenta traduções sobretudo de Catulo), a israelense (em “harpa davídica”) e a norte-americana (em “american impromptu”), numa recomposição de textos da tradição.

3

No entanto, a tradição da ruptura dos concretos não seria seguida tão facilmente pela geração que começou a produzir nos anos 1970. Especificamente no Brasil, se a poesia marginal ficou conhecida por não querer conhecer especialmente a tradição, por manter em dúvida o trabalho com a linguagem, com sua aversão a autores como João Cabral, chegamos ao tempo de se acusar os poetas por eles conhecerem em demasia a tradição, mesmo quando a conhecem por interesse de investigá-la, para não se imaginar que está se criando o já criado. Ou seja, enquanto os marginais – que inclusive circulavam em

universidades, davam aulas e trabalhavam como diplomatas e não tardariam a publicar por editoras comerciais, tornando aquilo que era improvisado e precário em algo profissional – eram vistos como poetas puros (para, talvez lembrar, os “olhos livres” oswaldianos), naturais, interessados na circulação da poesia, os poetas contemporâneos são impuros demais: ao conhecerem algumas técnicas de composição, já utilizadas por outros poetas, são imediatamente vistos como acomodados à tradição, além de afastados do público. Sob esse ponto de vista, parece-nos que o desconhecimento da tradição é tão preocupante quanto o conhecimento.

É difícil negar que alguns elementos da poesia de Paulo Leminski, poeta de grande vendagem, influenciaram diretamente na poesia brasileira feita a partir dos anos 90: uma poesia que procura adequar suas palavras a uma forma, sem optar pela dispersão; o uso intenso de elipses; o trabalho com a sintaxe ou com a quebra; o trabalho com a metalinguagem; o uso de camadas sonoras em alguns versos, remetendo ao simbolismo; a visualidade de alguns poemas remetendo à poesia concreta. Leminski faz parte de uma determinada geração que privilegiou a caixa baixa nos poemas, a ausência de pontuação, o uso de rimas em construções rápidas, objetivas, a melancolia disfarçada de bom humor – elementos que encontramos sobretudo em *Caprichos & relaxos* e *La vie en close*. É também Leminski que coloca em xeque a questão da vanguarda no Brasil – e, na sua teoria crítica, é o que apresenta talvez de mais importante.

No livro com cartas suas, *Envie meu dicionário*, é interessante notar que Leminski discorda, como o faz de maneira menos intensa em outros momentos, de alguns preceitos do concretismo. Na carta 42 (de 1978), revela opinião contrária ao seu “minifesto” de 1976, próxima de seu depoimento “Sobre poesia e conto”, e de sua carta à exposição de Philadelpho Menezes (1985). Nesses textos, mostrava-se visivelmente despreocupado em ser visto como autor de vanguarda, posicionando-se contra, inclusive, Ezra Pound, que em textos como “Information retrieval” era visto como uma referência intocável. De fato, apesar de sua postura favorável às vanguardas, Leminski nunca foi um poeta vanguardista, já que se constitui, acima de tudo, num escritor moderno (da modernidade, não do modernismo), mesmo nunca tendo se isolado numa “Torre de Marfim” – a torre da dificuldade artística e do afastamento dos “problemas sociais”, na qual Mallarmé foi acusado de se recolher boa parte de sua vida, uma reação decisiva à política literária de sua época. A vanguarda de Leminski era uma espécie de “neovanguarda” (se esse “neo” não

soar, como quase sempre soa, pejorativo; ele também escrevia sobre a “vulgarda”, misturando “lixo” e “luxo”). Sua visão de vanguarda é parecida com aquela vislumbrada por Barthes em *O grão da voz*. Significa agir contra o sistema, não importa o quanto traga de informação sempre nova, e corromper o controle da ideologia, da *dóxa*, do excesso de discurso retórico, da contaminação inconsequente de falas num mundo que recebe o artista com agressividade. A carta referida revela, principalmente, que o poeta não queria renegar a importância (vital) do concretismo em sua formação, e sim digeri-la, como fez Oswald em relação ao futurismo e ao francês Blaise Cendrars, ou seja, aplicá-la de um modo particular. Leminski não se sentia um epígono do concretismo, mas sua extensão; ele quis, à sua maneira, ser um contemporâneo dos concretos, com sua poesia elíptica e seu ousado *Catatau*, escrito entre 1966 e 1975, um romance experimental na linha de *Ulisses* e *Finnegans wake*, de James Joyce, e de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Mesmo assim, buscava uma ligação com o público, ignorada, então e em parte, pelos concretos, assunto principal da carta referida.

Afinal, Leminski nutria admiração pelo trabalho de tradução deles. No texto em versos “Information retrieval: a recuperação da informação”, feito no mesmo estilo de suas cartas, ele analisa a importância dos estudos, das recuperações do grupo, apoiados em Ezra Pound, tratando da vanguarda que se preocupa com a “tradição do novo”, encontrada no passado ou no presente. Escreve Leminski: “num aparente paradoxo / os criadores da poesia concreta / têm sido / no Brasil / um grupo extremamente preocupado / com o PASSADO / contrariando aparentemente / seu compromisso / com o NOVO / com a VANGUARDA / com o FUTURO” (1997, p. 63). Leminski valorizaria a redescoberta de poetas como Sousândrade, Kilkerry, Bashô e cummings. Também constataria que eles haviam conseguido traduzir em parte o *paideuma* poundiano para o português. Com isso tudo, é um dos autores que melhor conseguiu sintetizar a sincronia proposta por Octavio Paz e Haroldo de Campos, em referência a uma tradição moderna (que, em Haroldo, transformar-se-ia em tradição “pós-utópica”). Leminski propõe, assim, que a vanguarda não só se compatibiliza com o “já-feito” como tem condições de localizar o que ela traz de “permanentemente novo”. E vai ao encontro de Giorgio Agamben, quando este considera: “a vanguarda, quando é consciente, não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço extremo para encontrar uma relação com o passado” (2005, p. 163).

Outra poeta de grande importância do período em que Leminski começou a publicar sua produção, apesar de ser de uma geração posterior, é Ana Cristina Cesar, nascida em 1952, uma das primeiras que trouxeram para o âmbito brasileiro a influência da poesia moderna norte-americana. Em Ana Cristina, há uma leitura de muitos nomes, como Sylvia Plath, Marianne Moore, Emily Dickinson, Wislawa Szymborska e Wallace Stevens – dos quais traduziu alguns poemas, quando eram pouco comentados no Brasil. Se sua linguagem opta algumas vezes pela dicção marginal, é por um caminho de época, de quase toda a sua geração. No entanto, ao contrário, por exemplo, de Cacaso, que chegou a realizar poemas simétricos em *A palavra cerzida* e outros predominantemente calcados na linguagem coloquial, Ana Cristina investe numa poesia mais imagética, lidando com ambientes que remetem à tristeza da paisagem londrina (onde a poeta viveu certo período) e uma paisagem que revela mais o ambiente melancólico da serra do Rio de Janeiro.

A “boa moça” que partiu para “deixar a poeta maldita em seu lugar”, segundo José Castello (1999, p. 205), aos 8 anos já escrevia poesia. Embora tenha realizado textos muitas vezes confessionais, a exemplo de *Luvras de pelica* e *Cenas de abril*, alvos preferidos de quem desconfia da qualidade de sua poesia, muitos de seus escritos chamam a atenção pelo tom quase telegráfico, característica que se acentuaria nas obras de poetas contemporâneos – e daí a principal característica de sua modernidade. De 1969, ainda na juventude, já surgiam poemas concisos e inteligentes: “Tenho uma folha branca / e limpa à minha espera: / mudo convite” (1998, p. 48).

Ana foi, antes de tudo, uma poeta que buscou dar forma às suas experiências. Isso fica claro em *Antigos e soltos*, que acrescenta aos livros dela já lançados (*A teus pés*, *Inéditos e dispersos* e *Crítica e tradução*) e à sua *Correspondência incompleta*. Em *Antigos e soltos*, ela utiliza todas as suas dicções e apresenta trabalhos até melhores do que aqueles incluídos em *A teus pés* e *Inéditos e dispersos*. Ele leva o subtítulo de “Poemas da pasta rosa”, o que remete ao trecho de uma carta de Ana Cristina: “Tenho um prazer meio obsessivo com classificações, pastas, organizações, divisões, arrumações” (1999, p. 226). É justamente o que se vê nesses inéditos que ela deixou: apesar de parecerem soltos, há uma unidade, uma organização, desde os poemas inacabados, passando pelos poemas terminados, mas rejeitados, até os inéditos. É interessante como o livro traz a reprodução de rabiscos, papéis datilografados, manuscritos, fragmentos colados, da autora. Interpretar o livro apenas como um apêndice de curiosidades é equivocado. O livro pode ser interpretado como parte

indispensável da obra de Ana Cristina. A sua consciência em misturar prosa e poesia, no limite certo, ou buscar uma nova unidade métrica, faz com que seus poemas tenham rara qualidade. O que já era constatado em seus escritos iniciais, presentes em *Inéditos e dispersos*, que conservavam formas clássicas, como o soneto, mas em que já se vislumbrava um talento diferente, sobretudo na construção do verso, procurando uma estrutura própria para cada texto. É de 68 o poema chamado, não à toa, "Soneto", no qual Ana procura um diálogo com Fernando Pessoa, a quem se refere em outro poema. De 67, "Quartetos", cujos versos finais são contundentes – e desalentadores –, para uma jovem: "Nasci para a vida / De morte vivi / Mas tudo se acaba / Silêncio. Morri." (Ibidem, p. 28). Ou quando se autodenomina, "DO DIÁRIO não diário INCONFISSÕES": "17.10.68 / Forma sem norma / Defesa cotidiana / Conteúdo tudo / Abranges uma ana" (Ibidem, p. 36).

Os melhores poemas desta época mostram como Ana conseguia lidar com a imagem de um modo singular. Como em "Ante-Sonho", que reúne características que tomariam a poesia contemporânea dos anos 80, revelando um certo programa dela para o poema sintético, repleto de elipses. Há uma espécie de desespero contido em seus versos, uma espécie de bruma londrina que circula em suas imagens, voltadas a um imaginário em que o senso de humor é abafado na maior parte das vezes por um sentimento trágico (ela viria a se suicidar em 1983). Por meio de descrições simples, a poesia de Ana fala do interior, da subjetividade lírica. De muitos versos de circunstância, surgem, não raramente, poemas muito bem feitos: "Querida, lembra nossas soluções? / Nossas bandeiras levantadas? / O verão? / O recorte dos ritmos, intacto? / É para você que escrevo, é para / você" (Ibidem, p. 199). De *A teus pés*, por exemplo, obra mais conhecida de Ana, reunindo a maior parte de sua produção, versos programados e tensos, explorando a ausência do sujeito. Ana apresenta um certo simultaneísmo de imagens, o que empresta à tranquilidade que elas trazem uma certa insegurança trazida pela modernidade, à medida que tenta encontrar o diálogo com a figura do Outro (no caso de Ana, na maioria das vezes, amorosa) e este parece perdido numa distância em que não pode ser alcançado, o que faz com que se perca na memória, a mesma em que a poeta tenta recuperá-lo.

Entre os poetas de uma geração anterior – dos concretos, como Affonso Ávila e José Lino Grünwald – que optaram pelo equilíbrio entre a poesia concreta e poesia marginal, mas sem se reduzir a esses dois conceitos, está Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), que aproveitou, sobretudo em *Antilogia*, a influência marginal, mas não abdicou do rigor

(palavra, para alguns, associada hoje a algo pretensioso, mas aqui significando, principalmente, precisão). Sebastião incorporou, às vezes, mesmo uma linguagem de quadrinhos, improvável na poesia de então; aliás, a poesia e os quadrinhos foram aproximados de forma contínua também por Décio Pignatari. Este, influenciado pela semiótica e pelos *mass media*, desde a capa de teoria da poesia concreta, mostrando a figura de Mandrake, já colocava, lado a lado, a poesia ideogrâmica e a linguagem dinâmica dos quadrinhos, valorizando sempre a precisão gráfica, os cortes e o impacto de versos. Nos intervalos ensaísticos de *Contracomunicação*, Pignatari apresentaria análises poéticas de quadrinhos e valoriza o gênero como uma expressão própria da modernidade.

Já Sebastião Uchoa Leite, além de escrever sobre, por exemplo, Krazy Kat, em *Jogos e enganos*, é autor de versos precisos, por meio de onomatopeias, de cortes precisos. Numa miscelânea de referências, Sebastião se apropria da linguagem rápida dos quadrinhos para compor poemas que lembram aforismos e retrata a idade moderna de forma nervosa, autoirônica e, por vezes, raivosa. Ele joga exatamente com a sonoridade das palavras, numa espécie de reafirmação de sua poética voltada a uma crítica à seriedade sociológica. Em “Violência naif” (de *A uma incógnita*), afirma: “Lê ‘Elektra Assassina’ / E ‘Watchmen’ / A violência MAD / O Atrai? (Ler Nietzsche) / A obsessão da ordem / *Achtung!* Não é / O mesmo que *Attention!* / Cada palavra obscura / Cai do céu semântico / Como cai um corpo morto” (LEITE, 1991, p. 63) – com a referência final à *Divina Comédia*. Já em “Investigar-se”, do mesmo livro, Sebastião assinala, em meio a uma paisagem hospital, ser “Dick Tracy de si mesmo” (Ibidem, p. 42). É o poeta que se investiga e vive num universo também permeado pelos gibis, pelas pistolas de Buck Rogers e pelos versos como diálogos de quadrinhos: “[...] o mundo é uma metáfora / o ventre do universo está cheio de metáforas / que poetas escreverão sobre kohoutec? / toneladas de versos / ainda serão despejados / na wc da (vaga) literatura / ploft! / é preciso apertar o botão da descarga / que tal essas metáforas? / “sua poesia é um fenômeno existencial?” / olha aqui / o fenômeno existencial” (1988, p. 111).

Claramente, portanto, quando falamos na poesia de Sebastião, estamos tratando da criação fadada à recriação. Mais do que invadir o espaço da linguagem, realizando além de uma poesia crítica, que se volta para si mesma, para o seu próprio ato de criação, o poeta pernambucano compõe uma obra baseada em conceitos de pensamentos. A meta de Sebastião não era instituir uma nova reciclagem do poema-piada, a partir de *Antilogia*, e sim aliar um certo bom humor rigoroso à construtividade que buscava, sobretudo, na poesia

francesa e nos concretos. Sua poesia é de caráter significativamente negativo, mesmo quando parece estar sendo leve. Sabendo criar depois de poetas como Valéry, Celan, Trakl, Cabral, Laforgue, Villon, os concretos etc., Sebastião passa a subvertê-los em seu próprio esquecimento, ou seja, assim como seus poemas, esses poetas, participantes ativos deles, seja através de epígrafes ou como personagens mesmo, passam a fazer parte de sua queda pessoal diante da modernidade. Todos esses poetas acompanham Sebastião em seu diálogo através do desaparecimento. Isso não é autoemulação, e sim uma tomada de posição a cargo de uma obra essencialmente calcada em parâmetros que a destruam. Na máquina de Sebastião, o pensamento, consumido pela lembrança e pela memória, sabendo o rumo de sua morte, complexo registro de sua incapacidade romântica para atingir o divino, mostra que o poeta, em sua perda, conserva em si o caráter de sua obra. Em seu epitáfio, afinal, convivem, lado a lado, a “mistura adúltera de tudo” e a “máquina sem metáforas” de uma poesia antilógica. Além disso, Sebastião era um poeta completo, também tradutor e crítico literário – e, tendo produzido boa parte de sua poesia quando Drummond e João Cabral escreviam, não se inclinou a imitar nenhuma das duas vertentes.

4

Cobra-se exatamente da poesia contemporânea brasileira uma tentativa de se equivaler em qualidade a dois dos maiores poetas de língua portuguesa de todos os tempos: Drummond e João Cabral. O primeiro, mais aceito dentro da academia e pelo público em geral, é seguidamente adotado como parâmetro para a produção de alguns poetas. No entanto, sua incorporação costuma ser feita mais sob o ponto de vista do modernismo: é o Drummond especificamente de *Alguma poesia* e *A rosa do povo* que importa a tais poetas. O verso livre, com elementos de sátira e bom humor, é visto por muitos, como a verdadeira síntese – de preferência, sem o cerebralismo de Cabral. Creio que há uma dicotomia. Ao não ser tão aceito quanto Drummond, Cabral nem por isso é menos influente. Sua dicção – influenciada por Valéry e Cardozo, entre outros – é, sem dúvida, uma das mais fortes já existentes no Brasil. De qualquer modo, a comparação com Drummond e João Cabral é sempre empobrecedora: seria o mesmo que todos os poetas que surgissem na França fossem comparados, por exemplo, a Rimbaud e a Mallarmé; ou, nos Estados Unidos, a Walt

Whitman e Ezra Pound. Uma tarefa ingrata – sem dúvida –, por isso, a nosso ver, inútil. Além disso, cada poeta costuma ser diferente – mesmo com referências às vezes claras: Paul Celan, por exemplo, nasceu em 1920, mesmo ano em que nasceu João Cabral, mas, com exceção a lidarem com alguns signos em comum (como aborda Modesto Carone em *A poética do silêncio*), pouco têm em comum, no sentido da temática ou do verso. Dificilmente se diria com certeza quem efetivamente produziu melhor poesia ou quem tem maior influência (desconsiderando, aqui, o fato de que Celan é mais traduzido para outras línguas).

Em “Poesia e composição”, Cabral escreve: “Primeiro, o jovem autor vai procurando-se entre os autores de seu tempo, identificando-se primeiro com uma tendência, depois com um pequeno grupo já de orientação bem definida, depois com o que ele considera seu autor, até o dia em que possa dar expressão ao que nele também é diferente desse seu autor” (MELO NETO, 1999, p. 727). Não há dúvida de que Cabral está falando de sua própria experiência: conviveu com um grupo em Pernambuco que privilegiava a leitura de surrealistas, o que foi influente em seu livro de estreia, até ele descobrir uma linguagem que imaginava própria, apesar de polifônica. No entanto, é necessário entender que um poeta não é influenciado apenas por um nome, o qual, até o final da vida, ele tentará superar (como quer Harold Bloom em seu *A angústia da influência*). O próprio uso da quadra por Cabral, a partir de *Paisagens com figuras*, é tributário das leituras de Valéry e Joaquim Cardozo (sobretudo, pela proximidade que tiveram, deste). De qualquer modo, a simples questão de poetas se reunirem em torno de um projeto, com ideias semelhantes, já remete à profusão de revistas de poesia que passaram a ser publicados nas últimas décadas século XX e no início do século XXI.

Pode-se pensar que a maioria dos poetas contemporâneos respeita os mais diversos caminhos da poesia – o que não significa, caso se saiba filtrar, um vale-tudo. Não há mais o preconceito que havia de uma geração com outra. O modernismo foi mais assimilado na dicção de alguns, a poesia concreta ou a poesia marginal na dicção de outros, mas todos esses elementos se misturam às vezes – e, quando efetivos, de maneira equilibrada. Não costuma haver uma negação à leitura de poetas tão diversos entre si, nem de determinadas correntes, mesmo que se escolham alguns caminhos e se discorde de outros. As obras experimentais de John Cage podem, nesse caso, ser tão aceitas quanto o modernismo norte-americano visto como mais tradicional, de nomes como Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, Marianne Moore e William Carlos Williams – sem haver nisso um ecletismo cômodo,

a partir da ideia que grandes poetas devem ser lidos independentemente do estilo ou de que “escolas” fariam parte. Outros se interessam, ao mesmo tempo e não no sentido de negar outros recursos, pela linguagem dos *beats* (como Allen Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure). Há interesse também, cada vez mais crescente, pela poesia portuguesa feita depois de Pessoa, Jorge de Sena e Sá-Carneiro, de nomes como Herberto Helder. Muitos poetas contemporâneos, franceses, ingleses e norte-americanos sobretudo, passaram a ser traduzidos em grande profusão: em traduções de poetas como Edmond Jabès, Michel Deguy, Jacques Roubaud, Henri Deluy. Podemos ter, a partir de meados dos anos 1970 para cá, um contato muito maior com a poesia vital de Paul Celan, em traduções feitas no Brasil e em Portugal – assim como Hölderlin, August Stramm e Heinrich Heine. O simbolismo e o surrealismo são movimentos cada vez mais importantes para a formação dos poetas. Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Valéry atraem cada vez mais leitores – e já dispõem de boas edições nacionais para serem lidos. Poetas do Oriente são lidos e estudados (a começar por Bashô), assim como da Polônia (Wisława Szymborska, Czesław Miłosz) e Itália (Dante, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Caproni). Poetas redescobertos pela poesia concreta (como Sousândrade e Pedro Kilkerry) já são estudados nas universidades, abrindo um espaço para um romantismo e um simbolismo diferentes daqueles estudados trinta anos atrás. A poesia russa tem cada vez mais traduções (sobretudo de Marina Tsvetáeva, Maiakóvski, Anna Akhmátova, Viélimir Khlébnikov, Ossip Mandelstam). É verdade que ainda faltam mais traduções das obras completas – trabalho, afinal, para muitas gerações – de inúmeros poetas ou tradutores especializados.

Alguns poetas ainda adotam um caminho mais clássico: utilizam o soneto, mas de forma moderna, autoirônica. Imagens e figuras mitológicas são revistas por outros poetas. A sintaxe pretendida costuma ser alternada; o número de versos em estrofes varia de poema para poema; o olhar sobre a sociedade, que se converteu certa época em populismo, acontece de maneira menos retórica e discursiva, optando por imagens mais objetivas, fragmentadas e esvaziadas de intenção partidária. Pelo conhecimento da teoria da literatura, muitos poetas naturalmente entendem que o caminho que estão desbravando não é original.

A poesia modernista de Oswald, Raul Bopp, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (que não podem ser reduzidos ao rótulo de terem feito uma poesia cotidiana) também é referencial. Bandeira e Oswald, no caso, não são referenciais

apenas para os poetas marginais dos anos 1970: eles também legaram uma linguagem coloquial bastante desautomatizada para alguns nomes da geração contemporânea. Por sua vez, a obra de Murilo, na qual se destacam *Mundo enigma* e *Poesia liberdade*, é cada vez mais lida. Assim como são essenciais o inclassificável Mário Faustino (mostrando uma tendência ao surrealismo) e as leituras propostas pelos concretos (como os provençais, os metafísicos ingleses, Dante Alighieri, Catulo, Bashô, para ficar com alguns) e muitos outros poetas estrangeiros, sobretudo do modernismo, do simbolismo e do romantismo. Iguamente, a poesia de poetas como Hilda Hilst, Orides Fontela, entre outros. Tudo nos leva ao que Haroldo escreve a um trecho já referido em seu ensaio "Poesia e modernidade": "a pluralização das poéticas possíveis", com sua "pluralidade de passados", sem uma "determinação exclusivista do futuro".

A questão é que, junto com a tradição, esses poetas souberam colocar suas experiências em seus poemas – não no sentido corrente, porém, de fazerem confissões via poesia – e tornaram sua ligação com a linguagem *mais consciente*.

5

Entre as poetas de destaque que começaram a publicar na década de 1990, está Josely Vianna Baptista, nascida em 1957, que mostra uma concentração verbal em espécies de quadros, em poemas de *Ar* e *Corpografia – autópsia poética das passagens*. Nascida em Curitiba, em 1957, Josely realizou a tradução dos poetas de *Caribe transplatino*, organizado por Néstor Perlongher, assim como traduziu Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Cabrera Infante e Lezama Lima. Fez, também, com Francisco Faria, a *Musa Paradisiaca*, página dedicada, sobretudo, à poesia.

Seu trabalho sintático, com a quebra constante de versos e palavras, destaca suas rimas, muito bem trabalhadas no contexto. Josely consegue ser, acima de tudo, construtiva, fazendo com que suas imagens não sejam vistas como algo efêmero. Dialoga, por vezes, com Sylvia Plath, poeta norte-americana: "na madrugada fria a paisag / em se vê através da paisag / em, a geada e a lasca de u / m jaspe que se parece / ao j ade, as gazes da gead / a que esfumam a paisagem" (2007, p. 23) – transformando a geada em gazes numa paisagem

fria. Ou quando trabalha com a aliteração de palavras, ao estilo de Leminski: “o / segredo / do / abraço / está / na / graça / de / quem / faz / o / agrado” (Ibidem, p. 31). Há poemas reflexivos, como “De pessoa a pessoa” e “Infinits”, mostrando seu talento para a concentração de ideias e o simultaneísmo de imagens, como se visualizássemos as palavras e o rastro delas, por meio da sonoridade – talento que a faz ter semelhanças com João Cabral.

Em *Corpografia*, a descrição de paisagens (já notada no subtítulo) mostra o quanto está atenta para os caminhos da poesia contemporânea. Apoiados nas fotografias de Francisco Santos e à margem para ressaltar o texto, os seus poemas reservam momentos no nível daqueles de *Ar*. Com seu traço entre “o barroco e o concreto” – em que dialoga diretamente com Haroldo de Campos –, qualquer reprodução de poemas de *Corpografia* faria com que perdessem o estilo original, à medida que também dialogam com as fotografias de Francisco Faria, o que acentua seu aspecto original. Além disso, os textos que acompanham o livro, “Variações sobre um mesmo corpo”, ressaltam o quanto o trabalho conjunto de Josely e Francisco Faria corresponde a uma poeticidade contida – e o fato de o projeto ter sido também exposto em uma instalação que percorreu vários países, numa associação com as artes plásticas, mostra uma tentativa de diálogo aberto com o público, apesar de sua complexidade.

Seu trabalho atinge um ponto ainda mais equilibrado em *Roça barroca*, em que ao mesmo tempo apresenta traduções e poemas que fez tratando do tema em franco diálogo com as culturas indígenas, com a poesia modernista de Raul Bopp e com a etnopoesia de Jerome Rothenberg – apresentando um trabalho ainda mais detalhado e surpreendente com a sonoridade, recuperando traços orais e símbolos. Destaque-se a seção “Moradas nômades” – dialogando com *Os poros flóridos*, incluído em *Sol sobre nuvens* e que, como *Corpografia*, teve uma instalação. Em *Os poros flóridos*, há um vocabulário barroco de fino trato, assim como um diálogo explícito com Haroldo: “(Folha seca, leonina, / pétala rubra, folha fulva, opaline, / pétala crespá: veludo vermelho-bispo / perdido entre a educação dos cinco sentidos / ou fragmentos de flor que o ar / transformou em ânimos de cor” (Ibidem, p. 85); “Vento nas folhas do ipê-roxo, cores / estouram pelas paredes, raiz aérea, secor / de tintas, terra, fuligem, ocre, ruínas” (Ibidem, p. 97).

Outro poeta de destaque que começou a publicar nos anos 1990 é Ronald Polito. Nascido em 1961, Polito é poeta, tradutor (com largo trabalho dedicado à poesia catalã,

mas também a Pierre Reverdy, Sylvia Plath e José Juan Tablada, entre outros), breve cronista (em *Cenas japonesas*, conta sua passagem pelo Japão), editor (publica livros e plaquetes, sobretudo de traduções, pelo selo independente Espectro Editorial) e ensaísta, Polito vem produzindo uma obra muito importante. Se seus dois primeiros livros, *Vaga* e *Solo*, eram minimalistas, simétricos, e sua pequena caixa, *Objeto*, um ingresso nas experimentações de poetas que admira (como Joan Brossa), *Intervalos* tentava outro patamar, a síntese de uma certa angústia, em versos elípticos e versos mais longos, sobretudo com uma nova sintaxe, na seção “Degradações”, que se realizou mais completamente em *De passagem*: poemas com uma estrutura mais variada, escolha de novos temas.

Em *Terminal*, o poeta continua a fazer uma poesia ao mesmo tempo dura, racional, cerebral e bem-humorada, em que o “eu” às vezes se satiriza, não é austero nem se posiciona sobre uma loucura calculada, como no romantismo, mas consciente da tradição e do mundo que o cerca. Sua poesia parece cada vez falar mais do silêncio que movimenta a vida moderna, feita de poucos encontros. Entretanto, a linguagem de Polito parece ter como alcance não apenas um silêncio extremo, o pó da matéria e a desintegração da carne e do corpo, mas uma delicadeza, mesmo áspera, que grava percepções passageiras: “Um mundo sem rugosidades, elevações, / quedas ou texturas / [...] / Um atrativo zero absoluto” (2006, p. 27). Nesse sentido, não parece interessante pensar que sua poesia é uma fuga ao mundo, uma exaltação do individualismo ou o retrato do medo do homem frente aos problemas. O poeta, sem dúvida, sintetiza a corrosão da vida moderna: ele parte do desastre cotidiano, o qual enfrenta com um olhar diferenciado, e o converte numa poesia que nega sua própria matéria, através de um certo pessimismo que atinge seu mais alto grau pela ironia (os títulos dos poemas de Polito representam essa característica). No entanto, ao empreender essa fuga da matéria, o poeta revela, antes, um apego, em sua solidão, a essa matéria – mesmo que representativa da discórdia humana. Só se vê a solidão em Polito sob um ponto de vista sociológico – o de que o poeta deve escolher ser compreendido pelo povo – e da natureza – tratada meramente como uma ponte para um estágio superior, no qual se descarta a linguagem cotidiana. Alguns poemas de *Terminal*, elaborados sobre uma sintaxe complexa e uma escolha semântica acertada, apresentam uma estrutura que se estende do primeiro ao último verso – e revelam um universo cada vez mais expansivo, pois, antes de mais nada, Polito não repete sua obra inicial, mostrando uma

das melhores seções de livros de poemas das últimas gerações, a excelente “No desterro” (com seus 11 poemas).

Em *De passagem*, já havia poemas que anunciavam essa expansão, concretizada de forma mais efetiva em *Terminal*. É estranha a autocorrosão contínua, mas é através dela que Polito compõe uma poesia original. Não parece muito comum, por exemplo, a organização dos versos encontrada por ele. Versos com apenas uma palavra chegam a ser frequentes em seus poemas, e não servem, de certo modo, apenas para procurar a síntese de um sujeito sufocado, sem espaço, que precisa recuperar o fôlego e partir para a próxima composição. A sintaxe dos poemas ganha muito com essa escolha: há uma rápida absorção do que está sendo inscrito. Essa forma parece dar mais liberdade a Polito de lidar às vezes com uma linguagem baseada no axioma, mas sempre pondo em dúvida a própria existência, em poemas como “Arte teórica”: “Mas o problema não / consiste em saber / exatamente qual / é a natureza / da dúvida?” (2006, p. 38). Nesse sentido, se o poema inicia parecendo indicar uma certeza, logo ele segue pelo caminho que se endereça ao questionamento, ao atrito, pois o sujeito não é uno, restrito a si mesmo. Com isso, ele utiliza sua voz para extrair da certeza a sensação de dúvida, e suas reflexões parecem, ao mesmo tempo, descompromissadas e reflexos de uma individualidade em crise, mas que guarda sempre seu *humour* trágico. Nesse sentido, “Histórias naturais” é exemplar: “Um rabo e seu cão. A bipolaridade das borboletas. Uma flor que nunca será vista. O voo do pássaro abatido. Um iceberg esvaindo-se. Um epicentro anticomulsivo. Um gato disfarçado de gato. Os costumes afetivos dos pinguins. Uma pulga. A compleição de um paralelepípedo. Uma molécula e um eco. Os parênteses e o leão marinho. Uma cadeira elétrica resfriando-se. Uma menina e um lobo mau. Uma pétala e uma talvez formiga” (Ibidem, p. 28).

Por sua vez, a poeta Annita Costa Malufe, estudiosa de Ana Cristina Cesar, da geração que começou a publicar no início deste século, aposta no poema longo, em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* – que se desenvolve entre experiências amorosas numa cidade grande e a solidão do indivíduo. Nascida em 1975, fez mestrado em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, e doutorado em Teoria e História Literária, pela Unicamp. Sua poesia traz cenários do dia a dia, mas sob uma perspectiva fragmentada, rompendo com a sintaxe comum, o que já é percebido claramente em seu livro de estreia, *Fundos para dias de chuva*. Nesse livro, Annita lida com imagens ligadas ao espaço familiar, trabalhando sobretudo com a memória poética da subjetividade, registrando lembranças e sensações

por meio de objetos, ambientes, livros, insetos, estrelas, quartos, ruas, sons, plantas, cores, imagens de praias etc.

Pode-se apontar, sem dúvida, com referências à convivência com avós, traços autobiográficos na poesia de Annita, o que ela subverte por meio de uma metalinguagem. Sob o aspecto linguístico, ela apresenta leituras de poetas como Ana Cristina Cesar – a qual estuda em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar e Poéticas da imanência*, sendo hoje sua melhor intérprete – e de franceses contemporâneos (como Henri Deluy e Michel Deguy).

Annita mantém a mesma estranheza, no que se refere à linguagem, em seu trabalho seguinte, *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, com um discurso que parece, como em seu primeiro livro, autobiográfico, mas encoberto por várias releituras e uma noção indeterminada de tempo e espaço. Ela, com isso, por vezes, apresenta um traço metalinguístico, como em seus trabalhos anteriores. Existe, por exemplo, um diálogo com um dos alicerces dos estudos poéticos que realiza: Maurice Blanchot, que lidava com uma crítica literária baseada em ideias filosóficas. Annita, por meio dos versos, vai compondo uma espécie de tentativa de ser escutada por um interlocutor e desenha uma tentativa de poema longo vista poucas vezes na poesia brasileira contemporânea. Por meio de fragmentos que lembram muitas vezes um diário, mas destacados por uma sintaxe e uma estrutura turvas, em que cabem muitas observações, simultaneamente, a poeta realiza um choque entre literatura e realidade com competência e propriedade. Há, como no livro de estreia, uma tentativa de recuperar o espaço familiar: “o lento retorno à casa / os gestos reiterados na medida de um tempo que se esgota / uma espera trazida nas malas / o esforço por se desfazer dos gestos colados ao corpo” (2007, p. 13). Por meio dessa melancolia, a poeta regressa sempre à escrita: “prefiro não voltar / prefiro / a lentidão das palavras” (Ibidem, p. 8) – mostrando um desamparo que só pode ser eliminado pela aparição de alguém que possa ser um pedaço de sua história. O mesmo ocorre em *Como se caísse devagar* – uma expansão para sua poesia.

Nascido em 1973, Leandro Sarmatz faz sua estreia na poesia em *Logocausto* (antes, havia publicado a peça de teatro *Mães e sogras* e viria a publicar depois o livro de contos *Uma fome*). A partir do título, já temos uma ideia de como sua poética se direciona a uma retomada de um dos acontecimentos mais marcantes do século XX. Desse modo, Sarmatz percebe esse acontecimento com o olhar da perda, do que não permanece nem pode ser

explicado, muitas vezes, com a consciência. Seu olhar não é nem um pouco resignado, mas adota um humor que não se encontra, por exemplo, na poesia de Paul Celan, outro referencial para a poética que remete ao Holocausto – que, como escreve Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2008), é um termo impróprio para designar o extermínio de judeus, condenando nela a alusão histórica ao sacrifício religioso.

Se a poesia de Celan não passa, a de Sarmatz, por um dose equilibrada de humor, parece não perdoar, mas focalizar a tragédia sob um ponto de vista dos restos e escombros de uma Europa pós-guerra. Se os seus poemas se amparam justamente nessa visão – original – das ruínas que Walter Benjamin localizou na modernidade, não é menos efetiva a busca por um vocabulário capaz de trazer suas origens para o plano poético, nas referências ao ídiche, ao mesmo tempo longínqua e familiar, situada entre a proximidade e o afastamento da tradição familiar.

No poema “Logocausto”, por exemplo, ele utiliza imagens fortes: “Uma língua de mortos. Idioma antissegregado, a sibilar no espelho / seu eco de cova no indo-europeu ainda. / Todas aquelas bocas costuradas, milhões de bocas e mais nenhuma. / Onde haverá céu para suportar tantas vozes elevadas?”, falando, mais adiante, em “rios-palavras” que fertilizam “campos do idioma” (2009, p. 7). Em “Ecologia da memória”, numa retomada daquela língua familiar, que lhe surge em reverberações, por sua vez, escreve: “Dor sentida sem pausa como o ar rarefeito que aqui inspiramos / dor cinzenta e dura que nem conseguimos divisar no sangue / a cura e a doença / a noite e o dia / dor que penetra em cada poro, cova, kadish / que atravessa pulmões, coração, pênis, fígado, cérebro / e devasta os meses / e produz em meio à terra mitigada / uma semente espúria de nascença” – destaque-se, aqui, a imagem da semente “espúria de nascença” (Ibidem, p. 12). Em “Yehuda Ha-Levi” (homenagem ao poeta judeu), estruturado em dísticos, Sarmatz inscreve, com força singular: “Antes, clama ao Deus pesaroso / e cinza: essa nuvem, esse vazio, essa morte” (Ibidem, p. 17).

As paisagens de *Logocausto* evocam um ambiente europeu – como no excelente poema “Síndrome de Estocolmo”, no qual o poeta se refere a “judeus do leste, / putas da Polônia e sombras mutiladas / da última guerra da Bósnia-Herzegovina” (Ibidem, p. 21), e no corrosivo “O Leste é uma carreira”. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma poesia que traz um fluxo de imagens sem ficar presa a formatos, ou seja, seus versos têm tamanhos e dicções variadas, utilizando um ritmo polifônico. Vão desde um humor mais mórbido, como

no poema "Resíduos" até uma observação mais simples do cotidiano, uma linguagem coloquial, recuperando diálogos de ruas, como em "Abrindo a correspondência" ("As poucas folhagens e arbustos / trespassam a porta da casa: cá dentro, / cá fora. / Uma forma educada / de se quebrar os pratos – / mansa, desentranhada, / pode ser a única que reconhecemos" (Ibidem, p. 25), não por acaso antecedido por uma epígrafe de William Carlos Williams, em "A forma de uma ideia" e no cortante "De um diálogo particular". Em todos eles, Sarmatz emprega imagens que se adequariam à poesia de Celan, mas não costuma fazer rupturas extremas com a sintaxe, certamente porque escreve em outro período e não quer reduzir sua visão a um silêncio verbal já diluído por certa retórica moderna. Há, sem dúvida, nessa filosofia sobre a morte, um certo pessimismo corrosivo, contrapondo-se a uma certa mitologia heroica, encontrado, por exemplo, em alguns fragmentos do poema longo em tercetos "Não". Também nesse sentido, a família é vista como algumas doses autocorrosivas, nos poemas "Portnoy's Complaint" e "Brinde", e a própria imagem não demonstra alento, em "Astúcia".

Por outro lado, alguns de seus poemas também têm uma bela musicalidade, como "Anti-Ronsard" e, em "Corpo vivo", ela parece percorrer o próprio corpo do poema: "Ao longo das fibras do desejo, pelas cordas / distendidas da energia, neste coroado / corpo desprezado eu beijo a gloriosa / simetria, a purgada carne / extremada e sintética alegria" (Ibidem, p. 15). Uma alegria que Sarmatz parece não excluir a própria dor da experiência.

6

Segundo Michel Deguy, o "poema diz respeito a uma experiência singular – e a uma 'causa material' específica, a da língua" (2010, p. 128). Trata-se de uma visão atenta – e nos serve quando sabemos que poesia é, afinal, linguagem, experiência e tradição – e poderíamos tratar em outro momento de como o desprezo pela língua se reflete na aversão contemporânea – em geral, mas com exceções, fique claro – pela poesia. De qualquer maneira, o poema diz respeito, sobretudo, à experiência do indivíduo. Por isso, para alguns, surpreendentemente, o "formalista" Roman Jakobson escreveria, ao falar de Maiakóvski: "A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre

a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar” (2006, p. 39). Assim como não é possível recriar as razões para o suicídio do poeta russo, não é possível criar uma poesia sem experiência.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman lembra que Giorgio Agamben trata da destruição da experiência, em *Infância e história*. Essa ideia de Agamben é insustentável, segundo Didi-Huberman, “em face do menor texto de Rilke, de Michaux, de René Char, de Bertold Brecht, de Paul Celan”. A sobrevivência – e, portanto, a experiência, indispensável –, para Didi-Huberman, não promete nenhuma ressurreição, sendo um “lampejo passeando nas trevas”, que se liga ao conceito de imagem do vaga-lume sobre o qual Didi-Huberman trabalha, de Dante a Pasolini.

No entanto, permite-se pensar que, para Agamben, não há destruição da experiência para haver o inexperienciável, e sim outro tipo de experiência, talvez mais linguística ou talvez mais profana. A destruição não seria “morada do homem”, mas a sua saída. Como negar que a experiência, por exemplo, de Baudelaire é existencial e empírica, à medida que é também linguística? Nesse ponto, Agamben ainda tem uma certa posição improfanável.

Didi-Huberman volta a esclarecer seu ponto de vista poético, que vai ao encontro do de Agamben na maneira de se apresentar – poeticamente – mas que, no fundo, tenta subvertê-lo. Nesse sentido, negando a ideia de Agamben sobre a destruição da experiência:

Agamben sentenciou a destruição da experiência e o luto de toda infância, como Pasolini o desaparecimento dos vaga-lumes, projetando sobre o presente o que ele conhecia de diferentes situações de guerra mundial, notadamente as descritas por Walter Benjamin. Ora, a própria experiência da guerra nos ensina – no que ela terá encontrado as condições, por mais frágeis que sejam, de sua narração e de sua transmissão – que o pessimismo foi, às vezes, “organizado” até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos “vaga-lumes” (2011, p. 130).

Ou seja, “Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido ‘destruída’. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (Ibidem, p. 148). A pergunta é: o que fazer com a tradição se não houver experiência?

Pode-se perguntar, muitas vezes, se existe alguém interessado em debater verdadeiramente poesia hoje, sem estar restrito a universos específicos (leitores, universitários, professores). Não se vê poesia ser tema no dia a dia – mas propagar a margem pode remeter, como diz Barthes, à “arrogância da marginalidade”. E, quando se tenta discutir poesia ou alguns caminhos, há uma espécie de desconfiança referente ao que se pretende ser discutido. No entanto, essa conjunção entre linguagem, experiência e tradição leva a crer que a poesia contemporânea possui uma aceitação maior do diálogo entre correntes, concentrado nas “poéticas possíveis”, sem reduzi-las a um único caminho, incontestável. Como afirma Sebastião Uchoa Leite no poema “Migração”:

Minha origem
É minha linguagem

[...]

Só vejo a piscina
Minha vertigem é o vazio
Meu rigor o salto (1993, p. 49)

Este ensaio é dedicado à poeta Nicole Cristofalo

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Programa para uma revista. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 159-170.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

- BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARTHES, Roland. *Inéditos – Teoria*, v. 1. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance*, v. II. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Entremilênios* (Org. Carmen de P. Arruda Campos). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992a.
- _____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- _____. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Global, 1992b.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (Org. Viviana Bosi). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- _____. *Correspondência completa* (Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- _____. *Inéditos e dispersos* (Org. Armando Freitas Filho). São Paulo: Instituto Moreira Salles; Ática, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após dobras*. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Juqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTINO, Mário. A poesia "concreta" e o momento poético brasileiro. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *De Anchieta aos concretos: poesia brasileira no jornal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 469-482.

LEITE, Sebastião Uchoa. *A ficção vida*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

_____. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Ed. 34; Ed. UFRJ, 1995.

_____. *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Information retrieval: a recuperação da informação. In: *Ensaio e anseios críticos* (Org. e Sel. Alice Ruiz e Aurea Leminski). Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. p. 63-69.

_____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (Org. Régis Bonvicino). São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *La vie en close*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. *Nesta cidade e abaixo dos teus olhos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa* (Org., prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

POLITO, Ronald. *De passagem*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

_____. *Intervalos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.

_____. *Solo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

_____. *Terminal*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SARMATZ, Leandro. *Logocausto*. Florianópolis: Casa da Palavra, 2009.

ⁱ **André DICK** é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Poeta e ensaísta, tem apresentado ensaios e traduções no blog *Dado Acaso*, que edita junto com Nicole Cristofalo. Recebeu, com a obra *Calendário*, o Prêmio Açorianos de Literatura 2011 na categoria poesia.