

Ligia Chiappini*

➤ Poesia brasileira pós-João Cabral: perspectivas da(s) modernidade(s)

Segundo Walnice Nogueira Galvão¹, ao contrário da ficção, a poesia brasileira dos últimos trinta anos teria escapado aos constrangimentos da indústria cultural, logrando preservar sua liberdade e, conseqüentemente, sua qualidade. Mas há quem pense o contrário, afirmando que, depois de João Cabral de Melo Neto², o que temos é retrocesso, diluição, improvisação ou simples desabafo. O chamado país dos poetas teria agora apenas poetas incultos e de curto vôo, sobretudo no caso das gerações mais novas, dos anos 70 aos 90, salvando-se raras exceções entre os mais velhos. Destes, os mais citados são: Manoel de Barros³; Ferreira Gullar⁴; Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari⁵;

* Ligia Chiappini é catedrática de *Brasilianistik* no Instituto Latino-americano da Universidade Livre de Berlim. Prêmio Casa de Las Américas/ensaio/1983. 10 livros e mais de 100 ensaios publicados. Últimas publicações: Brasil, País do Passado? (co-ed., 2000); “Martín Fierro e a cultura gaúcha no Brasil” (2001); Literatura e Cultura no Brasil, identidades e fronteiras (co-ed., 2002).

¹ No ensaio publicado neste mesmo dossiê.

² João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920-Recife, 1999), poeta e diplomata é, sem dúvida, a maior figura da poesia brasileira posterior ao modernismo das décadas de 20 e 30. Autor de uma obra vasta e diversificada, suscitou muitos estudos, teses e artigos críticos no Brasil e no exterior. Sua origem nordestina e sua vivência de outros países e culturas permitiu-lhe construir pontes inusitadas tanto entre espaços geográficos e simbólicos – Sertão-Sevilha –, quanto entre a literatura e a pintura, o que também mereceu estudos especializados e reveladores, como é o caso das primeiras análises de João Alexandre Barbosa e, na esteira deste, de Aguinaldo Gonçalves.

³ Manoel de Barros (Cuiabá, MT, 1916) já é um clássico. Sua obra desenvolve de modo original algumas vertentes do modernismo, falando ao mundo a partir do Pantanal. Aparentemente singela, tem dimensões filosóficas que já foram analisadas como remontando aos Pré-Socráticos (ver Pucheu s.d.). Sua poesia vem merecendo cada vez mais atenção por parte dos estudos universitários no Brasil, mas ainda é pouco traduzida e conhecida no exterior. Principais livros de poesia: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda) (1990), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Tratado geral das grandezas do ínfimo, Retrato do artista quando coisa* (1998).

⁴ Ferreira Gullar (São Luis, Maranhão, 1930). Poeta e crítico de arte, sua obra já mereceu no passado estudos de fôlego, como os de João Luiz Lafetá, e vem sendo acompanhada no presente por críticos respeitadas e respeitáveis como Davi Arrigucci Jr.

⁵ Esses três poetas são os criadores do Movimento da Poesia Concreta, lançado no início dos anos 50, aproximando música, poesia e artes plásticas. Augusto de Campos (São Paulo, 1931) é, dentre os três, o mais aceito pela crítica como grande poeta; obras: *O Rei menos o Reino* (1951), *Expoemas* (1985), *Despoesia* (1994). Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-São Paulo 2003) é conhecido, além de poeta, por seus ensaios críticos e por suas criativas traduções; obras de poesia: *Auto do Possesso* (1950), *Galáxias* (1984), *Novos Poemas* (1986-1991), *Crisântemo* (1998). Décio Pignatari (Jundiá, S.P., 1927) é o menos reconhecido dos três por sua poesia, embora em algumas opiniões de peso, como de Nelson Ascher, ele

Hilda Hilst⁶; Adélia Prado⁷; Francisco Alvim⁸; Sebastião Uchoa Leite⁹; José Paulo Paes¹⁰.

1. Balanços críticos

Uma das obsessões que aparecem e reaparecem é a busca de um substituto para Cabral, no posto de maior poeta vivo nacional, como se pode constatar em enquetes feitas logo após a morte do poeta.¹¹ Alguns juízos são apocalípticos, como o do escritor Marcelo Coelho, para quem agora a poesia brasileira “vive no reino do arbítrio completo” ou o professor João Adolfo Hansen, segundo o qual alguns mais jovens são apenas razoáveis, mas a maioria “chatíssima, sem sangue nem nervos”¹². Há os que evitam citar nomes da nova geração, como é o caso de Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Fábio de Sousa Andrade e Bruno Tolentino. Este fica na certeza de que Gullar seria o sucessor de Cabral. Apesar de sustentar, contrariando os apocalípticos, que a poesia brasileira vive um momento de grande vitalidade, Modesto Carone arrisca apenas os nomes de Gullar e do já não tão jovem e quase unanimidade, Francisco Alvim. Outros preferem citar Augusto de Campos ou Décio Pignatari. Mas há quem considere essa discussão um tanto sem sentido e se recuse a indicar um sucessor, como é o caso de José Miguel Wisnik, que prefere enumerar nomes dos poetas de que mais gosta, misturando os mais velhos com alguns poetas da novíssima geração: Ferreira Gullar, Adélia Prado, Armando Freitas Filho¹³, Carlito Azevedo¹⁴, Sebastião Uchoa Leite, Waly Salo-

seja não apenas o melhor dos três, mas aquele grande poeta que poderia suceder a João Cabral; tem obra crítica e muitas incursões em outras artes, como o cinema e a música, nas quais é freqüentemente parceiro de jovens artistas; obras de poesia: *O Carrossel* (1950), *Poesia pois é Poesia* (1977).

⁶ Hilda Hilst (Jaú, 1930) Obras: *Préssagio* (1950), *Poesia* (1959-1967) e (1959-1979), *Sete cantos de poeta para Anjo* (1962), *Júbilo, Memória, Novidade da Paixão* (1974), *Da morte: odes mínimas* (1980), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Do desejo* (1992), *Bufôlicas* (1992), *Cantares* (2 livros), *Exercícios* (7 livros), *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995). Estes são apenas seus livros de poesia, pois Hilda Hilst escreveu também romances e peças teatrais. Com mais de 70 anos, é polêmica e ativa no seu retiro em Campinas. Somente nos últimos anos sua obra vem sendo devidamente (re)publicada e estudada.

⁷ Adélia Prado (Divinópolis, MG, 1936). Muito conhecida no Brasil e no Exterior. Obras: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Poesia Reunida* (1993).

⁸ Francisco Alvim (Araxá, MG, 1938). Obras: *Sol dos cegos* (1969), *Passatempo* (1974), *Poesias Reunidas* (1988), *Elefante* (2000).

⁹ Sebastião Uchoa Leite (Timbaúba, PE, 1935-Recife, 2003). Obras: *Dez sonetos sem matéria* (1960), *Antilogia* (1979), *Obras em Dobres* (1960-1988).

¹⁰ José Paulo Paes (Taquaritinga, SP, 1926-SP, 1998). Obras: *Um por todos* (1986), *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988), *Prosas e Odes Mínimas* (1992).

¹¹ Ver *Folha de São Paulo* (17.10.1999).

¹² “Críticos apontam os poetas que representam balizas para a poesia brasileira futura”. Em: *Folha de São Paulo* (17.10.1999): “Caderno Mais”, 4.

¹³ Armando Freitas Filho (Rio de Janeiro, 1940) é dos poucos, entre os chamados poetas marginais da década de 70, que ganharam reconhecimento da crítica mais exigente.

¹⁴ Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961). Poeta e editor da revista *Inimigo Rumor*. Obras: *Collapsus linguae* (1991, Prêmio Jabuti), *As Banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1997), *Versos de Circunstância* (2000), *Sublunar* (2001).

mão¹⁵, Arnaldo Antunes. Entre os que enfrentam o risco de ferir suscetibilidades, preferindo a aposta crítica e, embora brevemente, apontando nomes e qualidades que justificariam essa escolha, está a própria Walnice Galvão. Ela destaca aqueles que estariam em busca de soluções próprias e que, sem procurar imitar o que João Cabral fez, tentam “encontrar a mesma perfeição em outros rumos”¹⁶. Sua escolha recai sobre: Francisco Alvim, Sebastião Uchoa Leite, Manoel de Barros, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Rubens Rodrigues Torres Filho¹⁷, Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Carlito Azevedo, Antonio Cícero¹⁸, Adélia Prado.

Coincidências entre os mais otimistas e suas preferências existem e podem ser significativas para a definição de novos cânones da poesia contemporânea brasileira. Mas enquanto alguns nomes retornam, como é o caso de Carlito Azevedo ou, entre os mais velhos, de Rubens Rodrigues Torres Filho ou de Francisco Alvim, outros aparecem apenas uma vez, tratando-se, na maior parte dos casos, de ilustres desconhecidos ou, no mínimo, de esquecidos da maior parte dos críticos, pelo menos, dos críticos do centro do País¹⁹, que, de certo modo, pesam mais nesse processo de canonização. Essas discrepâncias nas preferências mostram a compreensível dificuldade que a crítica tem de lidar com a literatura do presente. As mesmas oscilações e discrepâncias se mostram nas diferentes antologias que foram organizadas sucessivamente entre as décadas de 70 e 90.²⁰ Nos

¹⁵ Waly Salomão, nascido na Bahia no final dos anos 40, foi poeta, editor e Secretário do Livro no Ministério da Cultura. Muito talentoso, com um estilo personalíssimo, morreu na plenitude da sua vida ativa e criativa, no início do 2003.

¹⁶ “Críticos apontam os poetas que representam balizas para a poesia brasileira futura”. Em: *Folha de São Paulo* (17.10.1999): “Caderno Mais”, 4.

¹⁷ Rubens Rodrigues Torres Filho (Botucatu, S.P., 1942) é professor de Filosofia e poeta e, desde a década de 70, ao lado de uma carreira exemplar na pesquisa e docência como filósofo, vem desenvolvendo sua poesia, que hoje em dia é muito bem avaliada pela crítica. Ele pertence a uma geração intermediária que beira os 60 anos. Obras: *Investigando o olhar* (1963), *O voo circunflexo* (1981), *A letra descalça* (1985), *Poros* (1989), *Retrovar* (1993), *Novolume* (1994-1997).

¹⁸ Antonio Cícero (Rio de Janeiro, 1945) é poeta e filósofo. Obras: *Guardar* (1996, Prêmio Nestlé de Poesia para estrear).

¹⁹ Entre os novíssimos, que nasceram por volta dos anos 55 a 60, muitos são aqueles que já têm vários livros publicados, alguns, mesmo, premiados e cujos nomes e textos figuram nas principais antologias e revistas dedicadas à poesia mais recente. São eles: Alberto Martins (Santos, 1958), Antonio Moura (Belém, PA, 1963), Antonio Risério (Salvador, BA, 1953), Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960), Augusto Massi (São Paulo, 1959), Claudia Roquette Pinto (Rio de Janeiro 1963), Claudio Daniel (São Paulo, 1962), Frederico Barbosa (Recife, PE, 1961) João Moura Jr. (Rio de Janeiro, 1950), Josely Vianna Baptista (Curitiba, PR, 1957), Moacir Amâncio (Espírito Santo do Pombal, SP, 1949), Nelson Ascher (São Paulo, 1958), Paulo Lins (Rio de Janeiro, 1958), Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960), Rodrigo Garcia Lopes (Londrina, PR, 1965), Ronaldo Brito (Rio de Janeiro, 1949). Note-se o predomínio de Rio de Janeiro e São Paulo na origem dos poetas.

²⁰ As principais antologias são: *26 Poetas Hoje*, ed. Heloísa Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976); *Abertura Poética*, eds. César de Araújo/Walmir Ayala (Rio de Janeiro: CS Editora, 1975), primeira antologia dos novos poetas do novo Rio de Janeiro (43 poetas); *A Razão da Chama. Antologia de poetas negros brasileiros*, ed. Oswaldo de Camargo (São Paulo: Edições GRD, 1986); *Axé. Antologia contemporânea de Poesia Negra Brasileira*, ed. Paulo Colina (São Paulo: Global Editoras, 1986); *Schwarze Poesie/Poesia Negra. Afrobrasiliensche Dichtung der Gegenwart. Portugiesisch-Deutsch*, ed. Moema Parante Augel (St. Gallen/Köln: Edition diá, 1988; 16 poetas negros); *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, ed. Heloísa Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998) (22 poetas); *Reisende Diebe/Ladrões Itinerantes. Brasilianische Gedichte von 1970-1990*, ed.

tempos atuais, em que os critérios de valor estético são continuamente colocados entre parênteses, como sendo modernistas, e, portanto, superados, ou elitistas, euro e etnocêntricos, interessantes polêmicas surgem. De um lado, estão os que se recusam a explicitar critérios de valor. De outro, os que continuam a defender critérios como “uma certa idéia de verdade, rigor ou limpeza”²¹, a originalidade ou capacidade de, assimilando as melhores influências, encontrar seu próprio caminho, superando o anedótico e alçando o vôo da imaginação, que seria, ao mesmo tempo, profundamente individual e profundamente social.²² Típica dessa discussão foi a polêmica gerada pela antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *Esses poetas*, em cuja introdução (Hollanda 1998) a organizadora se recusa a explicitar qualquer critério de valor, assumindo um certo arbítrio na escolha dos poetas que compõem o seu paideuma, onde tudo equivaleria a tudo, segundo os que vêm nisso uma falha crítica. Por outro lado, a mesma atitude de recusa à crítica propriamente dita foi vista por outros como sinal de pluralismo. Já do ponto de vista contrário, esse “pluralismo” se traduziria por omissão, ou por uma concepção ilusória de democracia como mero direito de escolha.²³

Contraditórios e polêmicos, os balanços que se tornaram freqüentes depois da morte de Cabral envolvem quase sempre uma discussão sobre a atualidade ou o encerramento definitivo do estilo modernista de poetas, o que implica um modo de ver o mundo e de pensar-sentir-desejar o Brasil dentro dele. Pós-modernismo, como não mais possibilidade para o moderno, em tempos pós-utópicos, pós-catástrofe, pós-muro, pós-tudo.²⁴ Cabral representaria, assim, a última ligação com o modernismo. Depois dele teria havido uma atomização, caracterizada por um “convívio de expressões estilísticas díspares e variadas sem um estilo de época”²⁵. Para o poeta Carlito Azevedo, não seria apenas o modernismo que teria chegado ao fim, mas o próprio século xx. Com Cabral, teria morrido também a possibilidade de termos poetas como símbolo da nacionalidade.

Da parte da crítica literária, o esforço mais sistemático para analisar e compreender as direções possíveis da novíssima poesia brasileira tem sido o de Luiz Costa Lima, tanto em suas análises de obras e poetas singulares, quanto numa introdução mais geral a essas análises (Lima 2002)²⁶, em que busca captar e sistematizar traços comuns de uma inventiva nova lírica. Esses traços seriam basicamente dois, em torno dos quais se organizariam as poéticas e os poetas, com maior ou menor dominância de um deles: a abstração e a plasticidade. O sentido mais geral desses dois traços permitiria perceber a superação,

Ellen Spielmann (München: Kirchheim, 2001); *Na virada do século. Poesia de invenção no Brasil*, eds. Claudio Daniel/Frederico Barbosa (São Paulo: Landy Editora, 2002). As principais revistas são: *Inimigo Rumor*, *Azougue*, *Coyote*, *A Cigarra*.

²¹ Palavras de Bento Prado Jr. sobre a poesia de Rubens Torres Filho (*Folha de São Paulo* 1999).

²² Critério recorrente entre todos os que levam em conta o valor estético (Luiz Costa Lima, Walnice Nogueira Galvão, Roberto Schwarz, Leyla Perrone, entre outros) e que deixam isso claro em enquetes como a feita pela *Folha de São Paulo*, aqui tomada como ponto de partida, mas também em outros textos críticos mais longos, gerais ou específicos sobre os novos poetas.

²³ A esse respeito, veja-se, a título de exemplo, os artigos de Fortuna (1999) e Martinelli (1999).

²⁴ Um poema, de Augusto de Campos, com esse título gerou conhecida polêmica com o crítico Roberto Schwarz.

²⁵ Alexei Bueno, na enquete da *Folha de São Paulo* (17.10.1999).

²⁶ Dedicou artigos especiais aos seguintes poetas: Duda Machado, Dora Ribeiro, Ronaldo Brito, Carlito Azevedo, Paulo Henriques Britto, Sebastião Uchoa Leite, Frederico Barbosa.

pelos poetas dos anos 90, das limitações da chamada poesia marginal da década de 70, sobretudo do seu recolhimento doméstico, do seu apego ao anedótico e do tom menor, em que as conquistas do modernismo se afunilariam numa subjetividade auto-suficiente, sem a dimensão social e nacional que naquele tinham tanto a exploração do eu quanto o uso do pastiche e da piada.

Nas análises dos poetas escolhidos, Luiz Costa Lima volta sempre a essa confrontação da poesia de 90 com a de 70, talvez com certo exagero caricatural na descrição desta. Há quem trate o problema de modo mais equilibrado, como, por exemplo, Augusto Massi, poeta e professor de literatura, que reconhece a influência dos seus antecessores dos anos 70 na geração dos 90²⁷. Por outro lado, Roberto Schwarz, ao analisar a obra de Francisco Alvim, reconhece o seu vínculo com a dos poetas marginais, assinalando de que forma ele consegue superá-los sem negá-los totalmente, por meio de um trabalho rigoroso de estruturação do não dito que se expressa pelo dito em pílulas, dando novo alcance à tradição oswaldiana do poema piada. Como se pode constatar, de modo mais imediato, em poemas de um só verso e no jogo irônico que este estabelece com o título: “MAS//é limpinha” ou “QUER VER?//Escuta” (Alvim 2000: 93, 76).

A análise que Schwarz (2001) faz da poesia de Francisco Alvim, na esteira de Cacaso²⁸, deixa bastante claro um critério de valor dominante na crítica do centro do País: da brevidade e da ironia. Retomando o achado crítico de Cacaso, quando ele caracterizou o estilo de Alvim pela captação das falas do cotidiano, configurando uma espécie de “poesia dos outros”, Schwarz destaca a capacidade de o poeta, através da captação dessas falas e, sobretudo dos silêncios que entre elas se instala, desafiando o leitor a decifrá-los, fazer ressoar um modo coletivo de ser e de dizer do brasileiro, ou pelo menos, de um certo brasileiro, geralmente da média burguesia urbana. Essa preferência do crítico pela poesia enxuta e irônica, de caráter social, mas sutil e nada retórica, mostra que ele tem algo em comum, mais do que seria de se esperar à primeira vista, com outros críticos do Centro, como é o caso de Luiz Costa Lima e de Walnice Nogueira Galvão.

Outro ensaio digno de nota, porque tenta sistematizar as direções da poesia brasileira a partir de um certo eixo organizador, é da autoria de Iumna Maria Simon (1999), que também reflete sobre a relação dos poetas dos anos 70 e 90, a conexão dos primeiros e desconexão dos últimos com a tradição modernista, cujo encerramento decreta, apoiada nas teses de Robert Kurz sobre o colapso da modernização. O ensaio percorre todo o

²⁷ Augusto Massi (São Paulo, 1959) alia à sua carreira de professor de Literatura Brasileira e de poeta as suas atividades editoriais. Uma iniciativa sua, nessa área, que marcou época e deu impulso à circulação da poesia nova foi a coleção “Claro Enigma”, que publicou entre 1988 e 1990 tanto poetas mais velhos, como por exemplo José Paulo Paes, quanto mais jovens e até então, praticamente desconhecidos. Obra: *Negativo* (1997).

²⁸ O texto de Roberto Schwarz nasce de um artigo inacabado do poeta e crítico Antonio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso, cuja publicação póstuma ele introduz em “O poeta dos outros” (em: *Novos Estudos Cebrap*, 22, 1988), republicado no livro editado por Vilma Arêas, *Cacaso, Não quero prosa* (Rio de Janeiro: UFRJ/Unicamp, 1997), que reúne boa parte dos textos críticos do poeta falecido 10 anos antes. Cacaso, como vimos, é o pseudônimo do poeta, letrista de música popular e crítico da literatura e da cultura, falecido precocemente, cuja obra vem sendo mais sistematicamente organizada e publicada nos últimos anos. Como poeta publicou: *A Palavra Cerzida* (1967), *Grupo Escolar* (1974), *Segunda Classe* (com Luiz Olavo Fontes) (1975), *Beijo na Boca* (1975), *Na Corda Bamba* (1978), *Mar Mineiro, poemas e canções* (1982), *Beijo na Boca e Outros Poemas* (1985).

século xx, detendo-se nos poetas da geração dos 90. Seu panorama ajuda a organizar uma visão de conjunto, embora ressaltem-se algumas lacunas significativas. Dando um salto sobre a poesia engajada, contemporânea da década de 60²⁹, Iumna Maria Simon detém-se na poesia marginal dos anos 70, para, como Luiz Costa Lima, apontá-la como rebeldia irreverente contra a ditadura, de um lado, e contra a poesia concreta e do próprio Cabral, por outro, consideradas formalistas e burguesas. Segundo a perspectiva central do texto de Simon, nem o concretismo nem a poesia marginal, depois da ditadura, podiam mais ser “instrumentos de desenvolvimento nacional”. Caberia talvez perguntar se, nas tendências não mencionadas, como a da poesia engajada dos anos 60, que de certa forma abarcou ou se desdobrou em outras, como a poesia tida por regional e a dos chamados poetas negros, não estariam sendo geradas possibilidades de uma poesia como expressão de outros desenvolvimentos e de outras reivindicações que fariam parte da construção de uma nação realmente plural, pensada e sentida em contextos mundiais mais amplos e diversificados. O mesmo se poderia talvez perceber nos meandros da rebeldia da poesia marginal.

Mas o panorama, embora parcial, pontua alguns problemas fundamentais que interessa discutir na seqüência deste texto. Tais problemas se resumem às seguintes teses sustentadas por Iumna Maria Simon: 1. a modernidade incompleta e desigual num Brasil ainda não e nunca mais moderno; 2. a poesia, do modernismo ao concretismo, como tendo cumprido um ciclo do moderno, que ter-se-ia definitivamente fechado com a ditadura, a tortura, a censura e o desenvolvimento da indústria cultural sob o neoliberalismo; 3. o isolamento do concretismo num “pedante receituário”; 4. os poetas novíssimos como muito fracos, sem marca pessoal na sua poesia, e que, ao contrário do que pensa Walnice Galvão, estariam sendo negativamente afetados pela indústria cultural.³⁰

Aparentemente polares, as posições dessa crítica também se encontram com as de Luiz Costa Lima, pelo menos num ponto que me interessa explorar mais um pouco. Embora ela ataque e ele defenda os poetas da novíssima geração, ambos compartilham um certo centralismo da perspectiva, que exclui aspectos relevantes da poesia brasileira, por eles nem sequer mencionados, embora ambos tematizem, respectivamente, as novas relações entre local, nacional e global, que nossos tempos estabelecem, e as limitações da gratuidade, tornada funcionalidade para o lucro, pela indústria da ilusão. Admite-se assim as pressões da modernidade, ou, digamos, de uma certa modernidade econômica, mas se esquece que a modernidade é plural e fragmentada em faces e contra-faces de si mesma, contra-faces essas freqüentemente vistas de forma um tanto simplista, como sendo seu outro, o atraso. Ora, levar em conta as faces e contra-faces da modernidade implica em reconhecer diferentes dinâmicas culturais e temporais, simultaneidades, superposições de tempos diferentes num mesmo tempo. Em última instância, é como se a pressão de uma certa modernidade mais visível impossibilitasse essa perspectiva crítica de olhar para necessidades criadas pela própria modernidade na diversidade regional e étnica de um país de dimensões continentais como o Brasil. Pergunto-me se não seria possível e produ-

²⁹ Sobre essa poesia, veja-se, entre outros, Marques (2000).

³⁰ No caso da poesia concreta, Simon fala até em precariedade de espírito, exagerando na crítica negativa, sem reconhecer a contribuição dessa corrente poética e crítica, em meio a todas as suas contradições, para o desenvolvimento da poesia brasileira.

tivo inverter essa perspectiva, superando a visão da falta ou perda que a ela subjaz. E se pensássemos que o padrão dominante do moderno é justamente posto em questão, quando ele se diversifica em modernidades simultâneas, reguladas por diferentes ritmos, necessidades, finalidades, desejos e sensibilidades? Não poderia ser isso também um ganho? Em outras palavras, qual foi a modernidade que “se concluiu na poesia”, depois de atualizar-se sucessivamente por correntes posteriores ao modernismo, até bater de cara com a ditadura e o fracasso do milagre econômico? Em que poesia se conclui essa modernidade? E a poesia que vem de outros centros, fora do eixo Rio-São Paulo-Minas? E aquela em que se misturam modos de ver e de sentir muito distantes, de homens e mulheres que podemos apenas intuir serem “brasileiros que nem nós”³¹? E a que vem de uma tradição religiosa e poética de lugares distantes e de grupos isolados? Seria sua diferença explicável como atraso, primitivismo, tradicionalismo, como falta, de quem não conseguiu chegar lá? Não poderia ser vista como opção outra, de quem não queria chegar lá? O que seria a “matéria brasileira” que o modernismo pesquisou? Será que essa pesquisa, desde então, não se alargou ao ponto de inverter a perspectiva, furando os cercos simbólicos e reais (como o editorial) e descobrindo cantos e ângulos, desde locais que antes eram vislumbrados apenas a partir do centro e segundo um ponto de vista basicamente branco?

Na verdade, a própria Iumna Maria Simon parece intuir que se pode rever a sua tese pelo avesso, quando coloca a pergunta pertinente que encerra seu texto: “O dado localista do modernismo não terá algo a oferecer nestes tempos de globalização, em que a própria definição de local se modificou e se tornou mais complexa?” (1999: 36).

Essa pergunta só pode ser respondida por uma investigação criteriosa das múltiplas direções da poesia atual, que implica em identificar obras, autores e tendências, através tanto de uma pesquisa empírica (na busca de uma poesia de que ainda nem sequer se tem notícia, devido às dificuldades editoriais e de distribuição fora dos grandes centros³²), como da pesquisa analítica e propriamente crítica. Naturalmente, não cabe nos limites deste pequeno ensaio tal empreita, pois muitos e variados são os poetas, as obras e as tendências da poesia brasileira pós-Cabral³³ e seria injusto tratá-los de forma superficial e apressada.

2. Engajamento/Forma

O que aponto na seqüência são duas tendências, entre as esquecidas pela crítica, com alguns exemplos retirados de autores representativos. Trata-se, por um lado, da poesia com base numa cultura regional, como a de João de Jesus Paes Loureiro³⁴ e Carlos

³¹ Alusão a um verso famoso de Mário de Andrade, “brasileiro que nem eu”, citado por Schwarz (2001) na análise de *Elefante*, de Francisco Alvim. O verso se refere ao sertanejo.

³² Sobre a dificuldade dos poetas das várias regiões brasileiras de se darem a conhecer, falam Junqueira (1999) e Félix (s.d.).

³³ Passa de 100 o número de poetas, cujos poemas constam das principais antologias citadas. Sem contar os que não publicaram livros mas têm ampla produção, divulgada em sites pela internet. Uma amostra significativa deles é selecionada e apresentada por Frederico Barbosa na última parte da antologia que organizou com Claudio Daniel, já referida.

³⁴ João de Jesus Paes Loureiro nasceu em Abaetuba, Pará, à margem do rio Tocantins, em 1939. Coursou Direito e Letras, é mestre pela Unicamp e doutor pela Sorbonne. Entre 1964 e 1976 sofreu muitas

Nejar³⁵ – para ficar com dois extremos do País, a Amazônia e o Rio Grande do Sul – e, por outro, da poesia étnica, mais propriamente da chamada poesia negra ou afro-brasileira.³⁶ Ambas nos permitirão, ao final, retomar questões anteriormente levantadas, sobre as relações entre poesia e modernidade no Brasil, bem como sobre os parâmetros de avaliação crítica.

Começo por recortar um verso de Paes Loureiro: “Quando a gente se junta não é minoria”³⁷ (“Deslenda Indígena ou A Grande assembléia dos Chefes Indígenas, realizada no lago Mahãa, no rio Purus”, *Deslendarário* [1981], em: Loureiro s. d.: 170). Trata-se de um dos muitos exemplos de falas que compõem alguns poemas, identificados com a luta dos índios e que podemos contrapor aos retalhos de falas que Roberto Schwarz valoriza na obra de Francisco Alvim. No caso do poema de Loureiro, é o mesmo procedimento mas as falas são outras. Estamos longe do mundo da ironia e sutileza do universo urbano de Alvim, sem que isso possa se constituir por si só em critério de valor num ou em outro caso.

O próprio Paes Loureiro tematiza o problema em verso e prosa. Em sua tese de doutoramento (Loureiro 2001b), ele sustenta ser o artista um vetor da emoção estética e da sociabilidade que ela reforça. O objeto estético é aí concebido como intimamente relacionado com a consciência coletiva, tanto na produção quanto na recepção. Mas num mundo em que o sagrado está feito restos, embora muitas vezes ainda não seja sentido como despedaçado, o poeta também despedaçado, mas ainda um pouco inteiro, sintoniza com ambos os lados da medalha, ambos os tempos e espaços. Por isso sua poesia transita de um lado a outro, o que vem marcado por bruscas mudanças de tom, vocabulário e ritmo. Essa poesia se alicerça nessas vozes, nos mitos e, paradoxalmente, nos números, como fazia Euclides da Cunha em seus ensaios amazônicos. Porque os números aqui trazem aos que vivem fora desse mundo toda a catástrofe de modo muito concreto, em linguagem que a cidade entende³⁸.

prisões e torturas. Trata-se de uma figura versátil, que alia a carreira de poeta à de professor universitário e de coordenador de órgãos públicos, ligados à cultura do seu Estado. Obras de poesia: *Tarefa* (1968), *Cantigas de amar, de amor e paz* (1966), *Epístolas e Baladas* (1968), *Remo mágico* (1975), *Porantim* (1979), *Deslendarário* (1981), *Altar em chamas* (1983), *Pentacantos* (1984), *O ser aberto* (1990), *Artesão das águas* (1992), *Cantares Amazônicos* (s. d.).

³⁵ Carlos Nejar (Porto Alegre, 1939) fez sua carreira de poeta paralelamente à de advogado e procurador da justiça. Hoje, aposentado, vive fora do seu Estado. Obra poética: *Sélesis* (1960), *Livro de Silbion* (1963), *O livro do tempo* (1965), *O Campeador e o Vento* (1966), *Danações* (1969), *Ordenações* (1971), *Canga* (1971), *O Poço e o Calabouço* (1974), *Árvore do mundo* (1977), *O chapéu das estações* (1978), *Os Videntes* (1979), *Obra poética* (1980), *Os Videntes* (edição aumentada 1999).

³⁶ Caberia ainda um destaque para a poesia feminina, mas essa tem merecido atenção específica e sistemática por parte de editores, da crítica e da pesquisa universitária, em geral praticada por mulheres, mas não exclusivamente. Pioneiramente, por exemplo, Cacaso, na década de 80, oferece um balanço da poesia produzida por mulheres. Estudos de maior folêgo, como teses e livros, sobre, por exemplo, Hilda Hilst, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, são quantitativamente e qualitativamente significativos, no Brasil e no exterior, sem contar as retomadas de autoras e obras ainda pouco conhecidas e divulgadas, feitas por renomadas pesquisadoras. Assinale-se também a poesia densa e concisa de Orides Fontela (São João da Boa Vista, S.P. 1940-São Paulo, 2000), que mereceu elogios de Antonio Candido e de Davi Arrigucci Jr., atentos ao seu valor desde o início, mas que ainda carece de um estudo mais detalhado.

³⁷ Fala do índio Daniel, Pareci.

³⁸ Por exemplo no poema “Paisagem deslendada”: “No Seringal Nova Empresa; Acre, 7.000 hectares / 500 famílias. // Na colônia Floresta, Conceição de Araguaia, 69.000 hectares, / 3.645 famílias. // Na Água Branca, Paragominas, 1.500 hectares, / 260 famílias com títulos de propriedade renegados. // Na

O primeiro livro da trilogia amazônica, *Porantim*, embora ainda mais lendário que os livros seguintes, já é marcado pela progressiva deslenda, que se reforça do segundo livro (*Deslendário*) em diante, denunciando a agressão da floresta pelo trator e a pólvora, bem como a destruição que o chamado progresso traz aos rios, à fauna e aos mitos:

O homem se compunge,
se confrange.
O homem face ao rio
à mata
ao mito...

Antecipa-se a casa no cansaço:
arquitetura de palha
paxiúba.
A casa, a choça casa, a lenda casa,
onde Penélope aguarda entre ciladas
de endêmicas paludes verminosas.

O qual – posto na linha do conflito –
há de sobreviver: o Homem ou o Mito?
("Cântico XLIII", *Porantim* [1978], em: Loureiro s. d.: 76).

Altar em chamas, o terceiro livro da série, também traz a voz coletiva exaurida até mesmo da vontade de protestar: "Não somos contra nada, // Somos à margem de tudo" ("Escadarias do Teatro da Paz, primeiro degrau", *Altar em Chamas* [1989], em: Loureiro s. d.: 200). Estamos muito distantes do mundo ainda lírico e bucólico de Manoel de Barros, em que o ínfimo expressa a harmonia do cosmos e em que o cisco ganha nova funcionalidade, quando utilizado pelos passarinhos para construir suas casas. Agora, o cisco é lixo; polui e mata: "onde boiava o Boto e seus mistérios, boiam caixas e gangrenas, detergentes" ("Os sinais", *Altar em Chamas* [1989], em: Loureiro s.d.: 261).

Combinando literatura e antropologia³⁹, o poeta deixa-se impregnar pela poesia do caboclo e reflete sobre o caráter social da emoção estética, levando em conta uma arte produzida coletivamente, à margem ou entre os limites da cultura letrada e iletrada, ou popular; no caso da Amazônia, cabocla. Essa arte expressaria "um modo de ser no mundo [...] marcado pela poeticidade e o sentimento de comunhão cósmica" (Loureiro 2001b: 399). Ele nos alerta, ainda, para o fato de que, do ponto de vista urbano e de uma estética hegemônica da modernidade, essa cultura tradicional e telúrica pode ser vista como folclórica, quase morta ou, no mínimo, atrasada, sem que seja respeitada na sua diferença e modo específico de atualizar-se e de permanecer viva. Naturalmente, isso tem a ver com um estilo de vida que é transformado de fora para dentro: o caboclo, com uma rotina de trabalho e lazer que lhe permitia devanear, contemplar e inventar, agora é "desalojado de seu presente". Por isso "todas as qualidades que constituem a sua mundividência –

Fazenda Paraporã, São Domingos do Capim, 18.000 hectares, / 200 famílias, expulsas violentamente das terras que ocupavam, / avulsas reagiram" (*Deslendário* [1981], em: Loureiro s.d.: 176-177).

³⁹ Ver Fernando Mendes Vianna: "antropologia e a poesia formam verdadeira simbiose" (em: Loureiro 2001b: 66).

fruição, tranqüilidade, devaneio, disponibilidade de tempo, o *carpe diem*, de um viver cada momento, são considerados ingenuidade, incompetência, atraso e primitivismo” (Loureiro 2001b: 403).

Não se trata de ignorar ou subestimar “a importância de uma cultura mundialmente reconhecida e consagrada – a cultura ocidental moderna e branca – que, no Brasil é usufruto e expressão quase exclusiva das camadas altas e médias da sociedade” (Loureiro 2001b: 403), senão de tentar expressar algo da cultura popular, valorizando o seu potencial artístico, aproveitando a experiência do poeta cosmopolita mas de infância ribeirinha e coração ainda caboclo. Um poeta que, talvez por isso mesmo, esteja mais atento à diversidade brasileira, muitas vezes esquecida, embora óbvia, num país de “regiões geográficas e culturais com áreas de acentuados traços distintivos de cultura, que se formaram ao longo de cinco séculos, seja pela extensão do país seja pelo isolamento a que algumas regiões ficaram condicionadas durante longo tempo, seja pelo desigual processo de desenvolvimento ou contribuições étnico-culturais que marcaram bem mais certas regiões do que outras” (Loureiro 2001b: 64). Trata-se não apenas de tentar descrever a região e seus tipos humanos, mas também de captar aspectos fundamentais de uma cultura que transcende o próprio espaço que a produziu, pois “ser culturalmente caboclo” é mais amplo do que ser caboclo.⁴⁰

Como muitos poetas brasileiros, pelo menos desde Vinicius de Moraes, Paes Loureiro também é letrista de música e tem um intercâmbio com compositores e artistas plásticos. Essa abertura da literatura para as outras artes parece hoje um caminho para ampliar as possibilidades de repercussão e valorização da cultura amazônica em outros centros do mundo, como forma também de resistência. Daí nascem novas possibilidades de vinculação do local e do global, como se pode observar no projeto “Poesia & Música – Sonoridades Brasileiras”, que, em 2003, trouxe para Berlim e outras cidades alemãs o concerto e exposição “Vozes do Inferno Verde – Amazônia deslendada”, em que compositores brasileiros fazem música com a poesia alemã e vice-versa.⁴¹ O resultado que se busca pode ser eclético mas pode dar em boa nova poesia-música, renovando ambas. Uma espécie de confraternização de diferentes culturas pela arte, pensada como “experiência sonora internacional e inovadora, que aproxima as duas culturas, construindo pontes, desfazendo preconceitos, suscitando o interesse pelo próximo e inspirando o desejo de um conhecimento recíproco mais profundo”⁴². Poesia de palco, senão de palanque. Engajada? Talvez sim, um engajamento mais pragmático, até mesmo comercialmente falando. Isso diminui o valor artístico do resultado? Parece que a priori não, embora a persistência de um certo didatismo pretensamente apolítico, porque de tipo

⁴⁰ O mesmo valendo para o gaúcho, termo que designava o homem da campanha no Rio Grande do Sul e que acabou ganhando uma amplitude maior, ao ponto de tornar-se o gentílico, sinônimo de rio-grandense, como veremos adiante, ao tratar da poesia de Carlos Nejar.

⁴¹ Do texto-convite para o evento: “Por ocasião do concerto de estréia, em Berlim-Potsdam, e o seguinte, em Bayreuth, estarão presentes todos os compositores envolvidos no projeto e o poeta amazonense Paes Loureiro, bem como personalidades proeminentes do mundo musical e literário tanto do Brasil quanto da Alemanha, o que caracteriza também estas primeiras audições mundiais como um verdadeiro acontecimento no campo da música contemporânea e para uma interação cultural entre Brasil e Europa” (“Descrição do projeto”, p. 1).

⁴² *Ibidem*.

ecológico, e a insistência em separar arte como ornamento de arte como ligada à vida e à sociedade, levante dúvidas sobre a novidade dessa concepção de engajamento.⁴³

Segundo Otavio Ianni (2001), o horizonte para ler Loureiro é o de Gabriel García Márquez e Pablo Neruda. Esse seria o estilo adequado ao objeto: Amazônia, no caso, como um dos emblemas do novo mundo, tão produtora de mitos quanto a cordilheira dos Andes, o Pampa, o Sertão, o Rio Mississipi, o Estreito de Magalhães, o Páramo. Todos eles têm seus mitos e seus cantores-poetas. A Amazônia tem Loureiro. O Pampa tem Nejar.

Do extremo oposto do país vem a poesia de Carlos Nejar. Entre esses dois poetas há muitas diferenças e algumas semelhanças. Nestas, destaca-se o fato de que ambos, além de escrever poemas, refletem teoricamente sobre sua produção; ambos produzem a partir de espaços afastados do centro do país e mais ou menos isolados. O tradicional isolamento, maior no caso da Amazônia, mas fator também determinante na história do Rio Grande, de problema espacial e político, torna-se nos dois casos uma questão cultural que, de certa forma, esses poetas expressam, sintonizados com um imaginário e até mesmo com um vocabulário, um tom, uma sintaxe, distintos dos considerados de bom gosto nas grandes capitais de Brasil Central. Tanto Loureiro quanto Nejar se identificam com um estilo torrencial, carregado de imagens sonoras e plásticas, com preferência pelos poemas longos, espaçosos como as florestas e campos que permeiam seus temas e metáforas. Ainda comum é o substrato religioso dessa poesia, que tem visivelmente a Bíblia como subtexto e o diálogo explícito ou implícito com João Cabral, Manuel Bandeira, Drummond, bem como com os hispano-americanos, principalmente Neruda.

Trata-se de uma poesia escrita, mas com carga forte de oralidade. Para ser lida em voz alta, de preferência “em palanque e praça pública”, como diz Carlos Nejar (1994: 23) ou poesia que “se lê como se olhasse e ouvisse”, nas palavras de Otavio Ianni (2001: 12). Finalmente um outro ponto comum a destacar na poesia desses dois poetas é que ela é ambiciosa e minuciosamente planejada, projetada. Paes Loureiro faz da sua poesia amazônica um projeto que vai do mito à sua destruição pelo trator e à cobiça de garimpeiros e multinacionais; da floresta e seus rios atravessados pelo caboclo contemplativo à cidade de Belém, em que o homem interiorano se transforma em marginal e miserável, destituído de seu mundo material e espiritual. Para isso estuda e reúne mitos, lendas,

⁴³ Na propaganda do evento consta: “Sem o propósito de fazer da arte um instrumento político, mas chamando a atenção para o ‘desencanto’ da Amazônia, os dois músicos [Renato Mismetti e Maximiliano de Brito] apelam à responsabilidade do ‘cidadão do mundo’ para consigo próprio e com o seu meio, para a necessidade de todos se *conscientizarem* efetivamente da problemática de uma região ameaçada não somente no seu equilíbrio, mas também em sua existência, porém sendo largamente entendida como o pulmão do mundo, e na qual ocorrem permanentemente injustiças e crueldades de todo tipo. Todos os participantes do projeto *têm plena consciência* de que a arte (mesmo podendo ou pretendendo ser passatempo agradável), não deve somente ser um ornamento do nosso cotidiano em sociedade, mas um elemento criativo, transformador e vivicante da nossa vida” (p. 1; em cursivo, por mim, para assinalar a insistência na conscientização, típica de 60). Compare-se essa frase de 2003 com o poema de *Tarefa*, primeira obra do poeta. Aparentemente libertário, anti-censura, começa: “Companheiros Poetas! / Façamos o sindicato da poesia. / Primeira reunião. / Ordem do dia. / Temário dos debates / (Há plena liberdade de estilo. / Metrificação). / A todos direito à voz / voto / veto” (“Ata do sindicato de poesia”, em: Loureiro 2001a: II, 368). E termina assim: “Proibido fazer do poema um adorno: / um brinco para as orelhas da burguesinha; / um alfinete de gravata ao latifundiário. / Poesia é necessidade. / Nos cartazes. / Nos muros. / Nas calçadas. / E existirá” (Loureiro 2001a: II, 369).

falas; busca informações sobre o imaginário e o modo de vida do caboclo, no passado e no presente, bem como sobre as mazelas que o progresso lhe reserva, deslocando-o para a cidade, onde vive como resto entre restos. Por seu lado, Nejar passa de uma poesia do pampa mítico para outra, da denúncia, criando um severino retirante⁴⁴ agauchado, Jesualdo, com a mesma sina de todas as vítimas do latifúndio. E, mesmo quando se distancia do tema, dos tipos e paisagens do Rio Grande, partindo para um projeto mais voltado ao diálogo amplo com a tradição literária ocidental, da Bíblia a Dante, deste a Eliot e Whitman, o pampa vai com ele:

Por que a terra em nós persiste
doendo? Por que o pampa
é o mais polido engenho
de não passar, passando?
E embora longe, o pampa é onde
somos, é quando continuamos
pelejando. É combater é páramo
cercado de bois, potros, poentes.
E um rio de lavouras amanhadas
que correm no minuano de repente.
[...]
O Pampa trabalha na coragem.
Seu nome é dalguma eternidade.
E estará sendo levado para a morte (Nejar 1999: 370-371).

No seu livro mais ambicioso e menos regional, *Os Viventes*⁴⁵, encontram-se, em meio a ditadores e camponeses deslocados na cidade, Eva, Jó, Beatriz e outras tantas figuras tiradas do cotidiano ou da literatura e tornadas presentes pela fala; uma delas é justamente o gaúcho, sobrevivente da Guerra dos Farrapos⁴⁶:

O pampa está febril
na mesa burocrata

Fomos desterrados.
Qual a pátria?

[...]

Brasil não há,
mas grito
partilhado.

⁴⁴ Mais de uma vez Nejar explicitou sua admiração pelo célebre poema de João Cabral de Melo Neto, “Morte e Vida Severina”.

⁴⁵ A primeira edição desse livro é de 1979 e tinha 66 personagens. A edição aqui utilizada, de 1999, acrescentou mais 113, constituindo praticamente um novo livro.

⁴⁶ A Guerra dos Farrapos foi uma revolução separatista que proclamou a República de Piratini e durou de 1835 a 1845 no Rio Grande do Sul. Até hoje é um importante “lugar de memória” para a construção da identidade gaúcha.

E o pampa
é só um gemido.

[...]

Se o Brasil,
contempla-se
a si mesmo,
não nos vê.

[...]

Não nos quer/ver, perdido?
Não está mais
este país,
o pampa?

[...]

O pampa
é uma pistola
na parede “O último pampeano” (Nejar 1999: 338-340).

Nejar também aproveita falas que ouviu no Rio Grande, principalmente quando era oficial de justiça. A idéia do longo livro-poema *Canga*, que conta a história de Jesualdo Monte, veio de um acidentado que teria dito, quando o poeta exercia suas atividades jurídicas no interior: “Minha vida tem sido a de um animal de campo, sob a canga” (Nejar 1994: 68).

Como Loureiro, ele declara abertamente sua preferência pelo estilo caudaloso e sem freios, cósmico, majestoso, de Rabelais, Lautréamont, Supervielle, Saint-John Perse, Henry Michaud, Huidobro, Vallejo, Rulfo, García Marquez, Guimarães Rosa, ao estilo enxuto, cartesiano, “segurando as rédeas do cavalo a cada momento, com medo de que dispare ao desconhecido” (Nejar 1994: 70), de Paul Valéry ou Guillevic. Quer-se épico, partidário de uma “épica do instante”, em que o poeta “não se aparta nunca da visão do real, é uma consciência do inconsciente coletivo” (Nejar 1994: 70). Para ele: “A épica contemporânea é a épica do homem comum, dos joões ninguém do cotidiano” (104).

Ainda como Loureiro, Nejar está consciente de que seu estilo não agrada aos que preferem a brevidade e a ironia, mas insiste em que ambos podem coexistir e serem compatíveis com a boa poesia:

Nossa poesia acostumou-se aos quintais, pomares, bosques. É estranha, até às vezes hostiliza, o surgimento de uma floresta. Como se deu na ficção, com Guimarães Rosa, na música, com Villa-Lobos e no cinema, com Glauber Rocha. [...] Chegam ao ponto de tergiversar a precisão de florestas. Alegam que a fecundidade (torrencialidade) deve ser combatida. Porque o raquítico, o magérrimo e o bem comportado é que vigem. E se esquecem que as florestas são os pulmões de toda a nova linguagem. E há precisão tanto de bosques, quintais, pomares, como de florestas (1994: 25).

A cada estilo corresponderia uma forma de recepção:

Há poemas que devem ser lidos cercados de silêncio. Ruminam a página como bois minuciosos. Nessa categoria estão os poemas de Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, Ponge. Há outros, fonéticos, que exigem a leitura em voz alta, como se as palavras precisassem despertar de seu sono antigo. Pedem praça e multidão. É o que sucede com os poemas de Whitman, Álvaro de Campos (F. Pessoa), Lorca, Nicolas Gullén, Neruda (1994: 23).

Nejar e Loureiro são poetas que despontaram no clima de engajamento e protesto da poesia dos anos 60, por isso talvez não deixaram de expressar sua solidariedade ao negro, excluído e injustiçado na sociedade brasileira, de sul a norte e em outras latitudes do globo, dedicando alguns poemas a eles e aos seus movimentos de resistência. Isso nos faz lembrar que talvez haja mais pontos em comum do que se tem admitido entre a poesia negra e a poesia social ou engajada dos anos 60, cujos principais representantes continuaram produzindo, ao longo das décadas seguintes, seus poemas mais direta e explicitamente sociais, com maior ou menor sutileza⁴⁷.

A chamada poesia negra ou poesia afro-brasileira, feita por negros e divulgada graças ao esforço do próprio movimento negro, corre paralela tanto à produzida no centro do País quanto à que expressa talentos tidos como regionais. Um ou outro poeta negro fura o bloqueio e é integrado no paideuma de algum crítico. No entanto, eles já são muitos e têm uma respeitável tradição poética que remonta, no mínimo, a Luiz Gama e Cruz e Souza⁴⁸. No século xx um mestre de todos é Solano Trindade⁴⁹, que uniu uma perspectiva marxista, universalista e proletária ao universalismo particular dos poetas da chamada *Négritude*.

A origem rural dos mais velhos, sobretudo, é responsável por imagens do campo, dos bichos, das gentes, dos costumes, do trabalho forçado, mas também das belezas da vida rústica, com seu tempo próprio e seus valores distintos dos citadinos, como se vê nesse gado que irrompe de repente na paisagem interior de Oswald de Camargo⁵⁰:

Porém vos digo: o gado me persegue
até agora e eu cheiro o seu estrume,
só o detém aqui os edifícios,

⁴⁷ Citem-se, a título de ilustração, poetas como Tiago de Mello (Manaus, Amazonas, 1926) e Moacyr Félix (Rio de Janeiro, 1923), típicos representantes dessa tendência, com vários livros publicados, do final dos anos 40 aos 90, muito criticados pela geração dos setenta e até hoje menosprezados em bloco pela crítica mais sofisticada. Um jovem poeta, Pedro Terra (Hamilton Pereira), vem se destacando na retomada dessa linha de poesia, mas de modo a merecer elogios dessa mesma crítica, na qual se inclui Walnice Nogueira Galvão.

⁴⁸ Sobre a dificuldade de conceituar poesia negra, veja-se Weis-Bomfim (2002). Quanto à história da poesia negra brasileira e do movimento negro, bem como as principais polêmicas aí engendradas, veja-se Augel (1988). Sobre Luiz Gama (Salvador, 1830-São Paulo, 1882) e João de Cruz e Souza (Desterro, hoje Florianópolis, 1861-Sítio, MG, 1898), ver Weis-Bomfim, Patrícia: “Luiz Gama e João de Cruz e Souza”, a sair em breve nas atas do último encontro do Grupo de Brazilianistas na Alemanha da ADLAF (2003).

⁴⁹ Solano Trindade (Recife, 1908-Rio de Janeiro, 1974). Obras: *Poemas Negros* (1936), *Poemas de uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958), *Poesias completas* (1969).

⁵⁰ Oswald de Camargo (Bragança Paulista, SP, 1936) é filho de camponês; vive como jornalista na capital paulista. Obras: *Um homem tenta ser anjo* (1958), *Quinze poemas negros* (1961), *O carro do Êxito* (1972), *O Estranho* (1972). Muitos poemas publicados em *Cadernos Negros* e antologias como *Axé*, organizada por Paulo Colina.

que os homens erguem contra o bucolismo...
 A noite, durmo um nada, suportando
 berros de cabras no palheiro d'alma...⁵¹.

Outro nome, já clássico, dessa poesia, com ampla obra e ativo no movimento negro, é o de Oliveira Silveira.⁵² Nascido em Rosário do Sul, em 1941, nele as imagens campestres são naturalmente vinculadas à paisagem pampeana. Subitamente também irrompe nessa poesia a lenda negra por excelência da tradição oral sulina: o negrinho do pastoreio:

Um naco de fumo escuro
 negrinho
 da tua cor, no monturo
 Um toco de pito aceso
 negrinho
 cor de teu sangue indefeso

[...]

Já fui a palavra canga
 sou hoje a palavra basta”⁵³.

Sua obra representa uma renovação interessante da poesia gauchesca brasileira, pela fusão dessas imagens com a problemática dos negros, que, no Rio Grande do Sul, só muito recentemente a historiografia vem desenterrando do mito da democracia racial. Assim, significativa é a imagem do charque, passando da carne de gado, retalhada e salgada, à do negro trabalhador na charqueada e englobando o próprio canto-poema, como marca amarga do seu estilo:

Meu canto é faca de charque
 voltada contra o feitor
 dizendo que minha carne
 não é de nenhum senhor.⁵⁴

Ou no poema intitulado “Um charque”:

um charque esta alma retalhada
 um charque esta alma ressequida
 um charque esta alma aqui
 um charque

⁵¹ “O saudoso guardador das reses”, em: <<http://www.brazilianmusic.com/aabc/literature/palmares/oswaldo.html>> (13.02.2004).

⁵² Oliveira Ferreira da Silveira é um dos fundadores do grupo Palmares e do jornal *Tiçã*. Obras: *Germidou* (1962), *Poemas Regionais* (1968), *Banzo*, *Saudade Negra* (1970), *Pêlo escuro* (1977), *Roteiro dos Tantiãs* (1981).

⁵³ “Pêlo escuro”, em: <<http://www.brazilianmusic.com/aabc/literature/palmares/oliveira.html>> (13.02.2004).

⁵⁴ *Ibidem*.

[...]

charque sal
charque sol
charque sul (Silveira 1977: 68).

E, finalmente, em “Cantar Charqueada”:

Até eu cantei charqueada
chorando a sorte do boi

Mas descobri que meu canto
tem raízes noutra campo:
por trás das cancelas mudas,
por trás das facas agudas.

Meu canto é uma carne escura
charqueada a relho na nalga;
é figura seminua
junto às gamelas de salga

Carne que se compra e vende
e de bem longe se importa
se salga, seca e só perde
quando já é carne morta

[...] Cabe a mim cantar charqueada
chorando a sorte do boi?⁵⁵

Entre os poetas negros mais velhos, como é o caso desses dois, podemos perceber uma inquietação maior pela elaboração formal, destacando as obras que devem perdurar porque têm alto teor de elaboração verbal, porque tiram “o melhor partido das palavras”, porque são “texto com arte”. Eles recusam-se a desvincular a preocupação com o valor estético do tratamento de valores extra-estéticos. Isso foi até motivo de polêmica no interior do movimento negro, onde outros poetas têm posição contrária, o que determinou inclusive rupturas no grupo. Os mais jovens, como Cuti⁵⁶, insistiam no engajamento como estando acima do problema estético. A defesa do valor estético não significa, entretanto, aceitar passivamente as regras do belo que foram estipuladas por uma poesia vinculada às tradições grega, romana ou bíblica, como esclarece Camargo em suas entrevistas.

⁵⁵ “Cantar Charqueada”, em: <[http://www.portalafro.com.br/portoalegre/oliveira/culturaresistencia.htm](http://www.portalaфро.com.br/portoalegre/oliveira/culturaresistencia.htm)> (13.02.2004). Veja-se também ali uma interessante entrevista com e sobre esse negro de bombachas.

⁵⁶ Veja-se um resumo dessa polêmica em Augel (1988). Cuti é pseudônimo do poeta e militante do movimento negro, Luis Silva (Ourinhos, S.P., 1951). Formado em letras pela USP, com pós-graduação na Unicamp, é uma das principais figuras dos *Cadernos Negros*. Obras: *Poemas da Carapinha* (1978), *Batuque de Tocaia* (1982), *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987), *Vínculo* (1990), em co-autoria com Ismael Ivo: *Körper und Tanz* (1990), em co-autoria com Carlos de Assumpção: *Quilombo da palavra* (1997 CD).

Na verdade, posto o problema, fica ainda muito em aberto investigar principalmente quais seriam os critérios específicos a serem estabelecidos para indagar do valor estético de uma poesia, regida simultaneamente por essa tradição branca, ocidental, colonial, e por outra, afro-brasileira e oral⁵⁷; uma tradição abafada, que os poetas negros tem se esforçado em desenterrar do esquecimento, até mesmo do ponto de vista das línguas africanas que se misturam, ainda que em retalhos, à língua portuguesa do Brasil⁵⁸. Para resumir o problema, nada melhor do que a formulação breve e incisiva de Camargo: “Nossa literatura negra está enrolada com a literatura ocidental”⁵⁹.

Para terminar, sem propriamente concluir, talvez seja interessante lembrar que no Brasil as coisas mudam de um dia para o outro, embora muita coisa permaneça como é há séculos. O fenômeno é também mundial, mas em alguns países como esse as coisas mudam mais subitamente que em muitos lugares do mundo de vida mais assentada e modernizada, no sentido hegemônico do termo. Por isso mesmo, textos recentes como o de Iumna Simon já parecem inatuais, principalmente quando se pensa que eles se baseiam em afirmações como a do fim das utopias e das nações, e quando se confronta essa afirmação com a aposta na utopia e num projeto de nação que foi a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente da República, em 2002. Fim das utopias para quem? Ao que parece, a presença de boa parte dos utópicos dos anos 60 no governo Lula indica a esperança renovada de grande parte da população brasileira em um projeto de desenvolvimento nacional, ainda possível num mundo considerado pós- ou transnacional. Fica, assim, difícil declarar a morte das utopias, apesar de todos os desenganos, inclusive com esse mesmo governo, já visíveis nos inúmeros balanços do seu primeiro ano⁶⁰. Na verdade, todos sabemos que um ano é muito pouco, mas todos sabemos também que a força do processo modernizador hegemônico é arrasadora, podendo derrotar esse projeto como já derrotou outros no passado. Isso deveríamos ter mais claro hoje, quando percebemos que, sob o impacto do golpe de 64 e do acirramento da ditadura militar em 68, acabamos negando qualquer valor às expressões artísticas que nos emocionaram individual e coletivamente naqueles anos: a chamada poesia engajada ou militante, a música de protesto, o teatro político. Se reexaminamos hoje essas obras, vamos encontrar, como em qualquer tendência, e dentro de um mesmo autor, compositor ou diretor, tanto o bom como o ruim em matéria de arte e poderemos rever nossos juízos apressados e repensar o

⁵⁷ Um ensaio de Antonio Candido (1976), que passou meio despercebido na década de 60, quando foi publicado pela primeira vez, mas que é de uma atualidade notável, pode ser um bom ponto de partida teórico para investigar esses critérios híbridos, considerando a tensão entre gratuidade e funcionalidade, constitutiva tanto da poesia oral e rústica quanto da escrita e erudita. Para tal estudo se necessita aliar à perspectiva da crítica e história literárias a da pesquisa etnológica e sociológica, conforme propõe o autor. O referido ensaio está sendo traduzido por Marcel Vejmelka para o alemão, devendo sair em breve, na antologia de ensaios Antonio Candido, que estamos organizando para a Editora Vervuert.

⁵⁸ No campo da poesia e da ficção o recente livro de Patrícia Weis-Bomfim (2002) embora não resolva o problema do valor estético, traz elementos novos para discuti-lo em relação, por exemplo, com a poesia de Cuti.

⁵⁹ Entrevista a Oswaldo de Camargo, em <<http://www.portalafro.com.br/literatua/oswaldo/oswaldo.htm>>.

⁶⁰ Um balanço mais recente, feito pelo próprio governo (*Brasil, um país de todos*, 2003), dá informações e números otimistas que contrariam alguns outros balanços mais propriamente catastróficos, sobretudo por parte de intelectuais, jornalistas e políticos que não se identificam com as propostas do governo. Talvez a verdade esteja no justo meio-termo.

que, a partir de 68, nos fez renegar tudo isso em bloco, como se essa arte, que era portavoza de um anseio de democracia e justiça social, fosse responsável por nossa derrota. Afinal, se o novo projeto para um novo Brasil fracassar, não será necessariamente culpa do projeto, mas poderá ser apenas uma nova derrota, cujos diversos fatores terão que ser examinados. E, sobretudo, não será culpa das manifestações artísticas que hoje, de múltiplos lados, ajudam a construir a utopia de um Brasil mais justo e mais plural. Os perdedores, já basta que o sejam. Para que transformá-los de vítimas em algozes, cerceando e condenando até mesmo as suas projeções de vitória no plano do imaginário? Tinha algo de belo, afinal, nas canções do “dia que virá”⁶¹ e pegar “a história na mão”⁶² é ainda uma utopia presente em vários grupos expressivos da sociedade brasileira. Dos negros e índios de norte a sul, aos sem terra do Oiapoque ao Chuí e aos habitantes, homens, mulheres ou gays, das grandes cidades, não faltam poemas e poetas para expressar suas tristezas e alegrias, sua revolta, suas lutas e suas esperanças.

Bibliografia

- Alvim, Franciso (2000): *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Augel, Moema Parante (1988): “Einleitung: afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart“. Em: Augel, Moema Parente (ed.): *Schwarze Poesie. Poesia Negra. Afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart. Portugiesisch-Deutsch*. St. Gallen/Köln: Edition diá, pp. 7-33.
- Brasil, um país de todos* (2003). Brasília: Secretaria de Comunicações de Governo e Gestão Estratégica da Presidência da República.
- Candido, Antonio (1976/1965): “Estímulos da criação literária”. Em: Candido, Antonio: *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, pp. 41-79.
- Félix, Moacyr (s. d.): “Quando o verbo se encarna”. Em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon39.html>> (13.02.2004).
- Fortuna, Felipe (1999): “Um fracasso crítico”. Em: *Jornal do Brasil*, 16-1 (“Caderno Idéias”), p. 1.
- Galvão, Walnice Nogueira (1976): “M.M.P.B.: Uma análise ideológica”. Em: Galvão, Walnice Nogueira: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, pp. 93-119.
- Hollanda, Heloísa Buarque de (1998): “Introdução“. Em: Hollanda, Heloísa Buarque de (ed.): *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 9-21.
- Ianni, Octavio (2001): “Lendas do Novo Mundo”. Em: Loureiro, João de Jesus Paes: *Obras Reunidas: Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, pp. 7-12.
- Junqueira, Ivan (1999): Entrevista a José Castelo. Em: *O Estado de São Paulo*, 9-1 <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/lian02c.html>>.
- Lima, Luiz Costa (2002): *Intervenções*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Loureiro, João de Jesus Paes (2001a): *Obras Reunidas: Poesia*. São Paulo: Escrituras Editora, 2 vols.
- (2001b): *Obras Reunidas: Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora.

⁶¹ Imagem recorrente na poesia e na música de protesto dos anos 60, que foram criticamente dissecadas num famoso ensaio de Walnice Galvão de 1968 (Galvão 1976).

⁶² Metáfora da canção de Geraldo Vandré, “Para não dizer que não falei de flores”, também muito cantada nos anos 60 e retomada pelas manifestações pró-redemocratização do País nos anos 80.

- (s. d.): *Cantares Amazônicos*. São Paulo: Kempf.
- Marques, Ivan (2000): “A festa e tragédia na poesia dos anos 60”. Em: <http://www.nankin.com.br/imprensa/festa_tragedia.htm> (13.02.04).
- Martinelli, Leonardo (1999): “Aposta no pluralismo”. Em: *Jornal do Brasil*, 16-1 (“Caderno Idéias”), p. 1.
- Nejar, Carlos (1994): “*A chama é um fogo úmido*”. *Reflexões sobre a poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- (1997): *Os dias pelos dias (Canga, O Poço e o Calabouço, A árvore do mundo)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- (1999): *Os Viventes*. Rio de Janeiro: Record.
- Pucheu, Alberto (s. d.): “Do esbarro entre Poesia e Pensamento: uma aproximação à Poética de Manoel de Barros”. Em: <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/pucheu.html>> (13.02.2004).
- Schwarz, Roberto (2001): “O Elefante complexo”. Em: *Folha de São Paulo*, 2-2 (“Caderno Mais”), pp. 4-11. (Retrabalhado e republicado como “In the Land of Elefante”. Em: *New Left Review*, 22, 2003, pp. 93-128).
- Silveira, Oliveira Ferreira da (1977): *Pêlo escuro: poemas afro-gaúchos*. Porto Alegre: Silveira.
- Simon, Iumna Maria (1999): “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. Em: *Novos Estudos Cebrap*, 55, pp. 27-36.
- Weis-Bomfim, Patrícia (2002): *Afrobrasilianische Literatur: Geschichte, Konzepte, Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag/Institut für Brasilienkunde.