

O TOMBEAU DAS VANGUARDAS: A “PLURALIZAÇÃO DAS POÉTICAS POSSÍVEIS” COMO PARADIGMA CRÍTICO CONTEMPORÂNEO

*THE TOMBEAU OF THE AVANT-GARDES: THE “PLURALIZATION OF
THE POSSIBLE POETICS” AS A CONTEMPORARY CRITICAL PARADIGM*

Marcos Siscar

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, SP, Brasil

Resumo

Este ensaio propõe uma leitura de “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos, texto que busca selar o fim das vanguardas, ao mesmo tempo em que empreende sua legitimação crítica e histórica. O conflito entre a sobrevivência dos valores de vanguarda e a interpretação do contemporâneo como época de “pluralidade” (ou “diversidade”) faz do texto de Haroldo de Campos um acontecimento histórico decisivo para a discussão contemporânea sobre poesia.

Abstract

This essay proposes a reading of Haroldo de Campos’ “Poetry and modernity: from the death of art to constellation. The post-utopian poem”, a text that attempts to decree the end of the avant-gardes at the same time that it carries out their critical and historical legitimation. The conflict between the survival of avant-garde values and the interpretation of the contemporary as a time of “plurality” (or “diversity”) makes Campos’ text a decisive historical event for the contemporary debate on poetry.

Résumé

Cet article propose une lecture de «Poésie et modernité: De la mort de l’art à la constellation. Le poème post-utopique», de Haroldo de Campos, texte qui envisage de clore l’époque des avant-gardes, en même temps qu’il engage sa légitimation critique et historique. Le conflit entre la survie des valeurs d’avant-garde et l’interprétation du contemporain comme une époque de « pluralité » (ou de « diversité ») fait de l’essai de Haroldo de Campos un événement historique décisif pour la discussion contemporaine sur la poésie.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; vanguarda; poesia contemporânea; poesia pós-utópica; diversidade.

Keywords: Haroldo de Campos; avant-garde; contemporary poetry; post-utopian poetry; diversity.

Mots-clés: Haroldo de Campos; avant-garde; poésie contemporaine; poésie post-utopique; diversité.

A diversidade como problema crítico

Começo por uma constatação: a situação da poesia contemporânea é a da diversidade pacífica de tendências e de projetos. A

constatação não é minha, mas é suficientemente prestigiada na universidade e na mídia para dispensar ilustração. Ela tem relação, cada vez mais, com as políticas aplicadas à educação e à cultura, tanto da parte de associações privadas quanto de organizações de estado.¹ Onde quer que a situação da poesia como um todo se coloque (e não apenas da poesia, mas da arte de modo geral), essa chave de compreensão tem sido repetida, com alívio ou com empenho, com melancolia ou com repulsa, a tal ponto que parece ter se tornado o discurso dominante sobre a paisagem contemporânea, não apenas no Brasil. Antologistas franceses, buscando um panorama “o mais diversificado possível”, esclarecem que acompanham “uma constatação sobre a qual todos estão de acordo: a poesia francesa é hoje menos feita de escolas exclusivas umas em relação às outras do que da coexistência de personalidades singulares”.^{*} A diversidade, como vemos, é um múltiplo de singularidades, cujo espaço é o da *coexistência*, da proximidade contígua. O crítico de arte Boris Groys^{*} fala, de modo mais abrangente, de um verdadeiro “dogma” da pluralidade ou do pluralismo no contemporâneo.

Mencionarei, na sequência, o estado da questão no Brasil, mas penso ser importante, de imediato, lembrar que, se a constatação da diversidade dispensa ilustração, o sentido dos afetos que ela provoca (alívio ou empenho, melancolia ou repulsa), ao contrário, exige alguma atenção crítica. A defesa enfática da “biodiversidade” poética, que faz o saldo positivo da boa qualidade média da poesia contemporânea, assim como, por outro lado, a resistência àquilo que determinados críticos chamam de “democratismo” sem critérios, que resulta em um “mar de coisa escrita”, são apenas dois tipos de pulsão que dão um perfil característico à vida literária de nossa época.² Da atenção a essas posturas (que poderiam, tam-

* (DEGUY, Michel; DAVREU, Robert; KADDOUR, Hédi. *Des poètes français contemporains*. Paris: ADPF Publications, 2001: 47.)

* (GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.)

¹ Um exemplo que me cai nas mãos é o da Curadoria de Literatura e Poesia (coordenada por Claudio Daniel) do Centro Cultural São Paulo, que, em seu folheto de dezembro de 2012, define sua tarefa como a de realizar “ações culturais periódicas voltadas à difusão de autores brasileiros e internacionais, apostando na diversidade com qualidade e abrindo espaço para diferentes formas de expressão, desde as tradicionais até as inovadoras. Nossa estratégia parte da percepção do espaço público como um local democrático e plural, como é a própria comunidade”. A continuidade entre a política de cultura e a forma atual do discurso democrático é imediata e dispensa considerações sobre os problemas específicos da literatura contemporânea. É importante observar, no contexto deste ensaio, que a proposta coloca como princípio orientador “o conceito da pluralidade de poéticas possíveis”, formulado por Haroldo de Campos.

² “Mar de coisa escrita” é uma expressão de Alcir Pécora (PÉCORA, Alcir. “O

bém, ser nomeadas “políticas”, e que prefiro aqui chamar de “afetos”) depende não apenas a clareza sobre o valor crítico da noção de diversidade, mas, também, por essa via, uma compreensão mais apurada dos desafios da poesia nas últimas décadas.

Para abordar o assunto, retomo-o do modo como o deixei, em artigo publicado em 2005,³ quando chamava a atenção para a existência de uma “hipótese da diversidade” na crítica brasileira de poesia. Essa hipótese carrega a tarefa de dar nome à época que se segue ao chamado “fim das vanguardas” e se baseia na ideia da desapareição dos antagonismos, na convivência de projetos individuais, na pluralidade de opções e de propostas, por oposição à estrutura bipolarizada que definia nossa vida cultural até meados da década de 1980.⁴

Não custa reforçar a função historiográfica que tem essa avaliação. E, para isso, remeto rapidamente ao último espasmo de polêmica antiga que opôs, em 2012, as posições de Roberto Schwarz e Caetano Veloso. A propósito da leitura que o primeiro faz do livro *Verdade tropical* (lançado em 1997), o segundo, em resposta publicada por meio de entrevista com Paulo Werneck,* defende a ideia de que a postura de sua geração foi a de recusar os automatismos das opções estéticas e ideológicas da época, da qual o crítico uspiano faria parte. Poderíamos pensar que o chamado “fim das vanguardas” corresponderia, sobretudo, ao fim desse automatismo, à recusa de herdar um tipo de discussão e um tipo de distribuição do espaço ideológico. A ideia se confirma hoje na postura e

*(WERNECK, Paulo. “Caetano Veloso e os elegantes uspianos”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>. Consultado em: 9/4/2014.)

inconfessável: escrever não é preciso”. *Cronópios*, 13/10/2005. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/critica.asp?id=657>>. Consultado em: 9/4/2014.), representativa de uma posição bastante comum sobre o contemporâneo. Um debate recente, no qual encontramos essas manifestações de entusiasmo ou de antipatia – estabelecidas, naturalmente, a partir de argumentos e avaliações objetivos –, opôs Alcir Pécora e Beatriz Rezende em conversa veiculada pela internet, organizada pela revista Serrote. (*Serrote* (IMS). *Blog do IMS*, 4/4/2011. <http://www.blogdoims.com.br/ims/ficcao-compadrio-e-as-tias-beatriz-rezende-e-alcir-pecora/>. Consultado em: 9/4/2014.)

³ “A cisma da poesia brasileira”, publicado inicialmente pela revista *Europe* (“Le souci de la poésie brésilienne”, v. 919/20, 2005) e republicado no Brasil pelas revistas *Sibila* e *Germina*. O texto foi incluído no livro *Poesia e crise*. (SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010.)

⁴ Tais noções aparecem, para citar apenas um exemplo, no trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda, em especial no prefácio à antologia *Esses Poetas: uma antologia dos anos 90*. (HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.)

no discurso de muitos poetas, assim como no discurso da crítica, e uma das consequências indiretas de seu aprofundamento é a tentativa de construção de valor crítico em torno daquilo que recusa as fronteiras reconhecidas como “dominantes” e, até mesmo, os “lugares demarcados”.⁵ Outra consequência, esta de ordem pedagógica, poderia ser encontrada no “variacionismo”,⁶ ou seja, uma permutabilidade generalizada dos objetos oferecidos, cujo efeito seria o achatamento da profundidade cultural e da criatividade.

Do ponto de vista da compreensão histórica que possamos ter do assunto, parece-me que a ideia da diversidade, tomada de modo abrangente, como tem sido, corresponde a um subterfúgio usado para escapar à nomeação das forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicação da história literária e, em certas condições, um desejo de pacificação do campo conflituoso do presente. Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época.

Abordarei, neste texto, um episódio importante no estabelecimento desse paradigma da diversidade ao explicitar algumas de suas consequências críticas e poéticas. Gostaria, com isso, de evidenciar que o diagnóstico da diversidade esconde os dramas da contradição (dramas que, entretanto, o animam ou, alternativamente, o desanimam). Para tanto, tomarei um exemplo da crítica de poesia, um dos mais conhecidos e, não por acaso, um dos mais pres-

⁵ A valorização de espaços marginais ou minoritários da cultura é bem conhecida e tem lugar seguro no debate acerca da relação entre Estudos Literários e Estudos Culturais. Restaria estabelecer o tipo de relação que esse debate tem com a crítica à “nostalgia” do campo literário autônomo e intransitivo. Flora Sussekind, por exemplo, destaca como representativas da melhor produção literária brasileira a obra de autores oriundos de espaços de fronteira entre as artes, “outros espaços de atuação, lugares não demarcados (retroativamente) pelo beletrismo redutivo” (“A crítica como papel de bala”. *O Globo – Prosa Online*, 24/4/2010. Consultado em 11/1/2013).

⁶ Termo usado por Luis Augusto Fischer (“O Enem pode prejudicar o ensino de literatura nas escolas?”, jornal *O Globo – Caderno Prosa & Verso*, 13/08/2011), ao comentar as provas do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio).

tigiados das últimas décadas. Trata-se do texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos.

A declaração do fim das vanguardas

Apresentado em evento comemorativo aos 70 anos de Octavio Paz, no México, o ensaio “Poesia e modernidade” foi publicado no caderno *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, em 1984, e teve alguma circulação internacional, sobretudo na Europa. Em 1997, passou a integrar o volume de ensaios *O arco-íris branco*.*

Podemos encontrar aí uma declaração que fez fortuna na crítica brasileira: “Ao projeto totalizador da vanguarda que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis”,* ou seja, a época do poema “pós-utópico”. Depois da época das totalizações (que teria sido a das vanguardas, segundo o texto) e, portanto, dos conflitos envolvendo diferentes projetos gerais, verdadeiras utopias de transformação do destino da nação ou da humanidade, entramos numa época de multiplicação, que abre caminho para uma pluralidade de alternativas estéticas.

Trata-se de uma formulação exemplar do discurso da diversidade que funciona, na nossa tradição recente, como uma espécie de *acontecimento* crítico, isto é, como interpretação que tem valor histórico. Haroldo não é o primeiro a falar sobre o esgotamento das vanguardas, mas a maneira como o faz, a meu ver, deflagra ou sintetiza exemplarmente aquilo que passamos a considerar como *situação de época*. Para lê-lo de maneira rigorosa, devemos levar em conta que esse “fim das vanguardas” não é apenas uma constatação dos fatos que, aliás, permanecem em discussão;⁷ não é apenas uma

* (CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.)

* (CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, op. cit.: 268.)

⁷ Osvaldo Silvestre lembra que as vanguardas são um fenômeno muito mais impositivo no Brasil do que em Portugal e que, ao contrário de ambos, os EUA e o Canadá teriam tido movimentos posteriores de poesia experimental. Comentando uma antologia da poesia canadense publicada em Portugal, Silvestre afirma: “O que esta antologia da poesia canadense contemporânea nos revela, sendo nisso saudavelmente pedagógica, é que assim como o momento utópico variou consoante as latitudes do moderno, sendo bem mais intenso no Brasil do que em Portugal, também o pós-utópico conheceu uma geometria variável. Na América do Norte, aliás, as últimas décadas assistiram a uma notória efervescência experimental, distribuída pelos dois lados da fronteira entre EUA e Canadá, mobilizando para isso, e reinventando, todos os suportes mediáticos disponíveis, a par da expansão de poéticas identitárias (feministas, gay, étnicas) as mais diversas.” (SILVESTRE, Osvaldo. “O Canadá e a cartografia da poesia contemporânea”. *Ípsilon*, jun 2011. Reproduzido em *Antígona*. Disponível em:

observação neutra do estado de coisas que, para Haroldo, se projetaria ao final dos anos 1960, “quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso”.* Esse “fim das vanguardas” é, também, a meu ver mais significativamente, a partir dos anos 1980, parte de uma operação discursiva e normativa pela qual passamos a dar sentido ao nosso presente e da qual ainda tiramos consequências.

O acontecimento crítico ao qual me refiro, evidentemente, não é destituído de conflitos. O texto de Haroldo se sustenta sobre o mais evidente deles, que é o de anunciar o fim de alguma coisa da qual, no fundo, continua fazendo o elogio. Das 24 páginas que compõem o texto, menos de uma página e meia, e de modo muito esquemático, sintetizam a ideia pela qual passou a ser conhecido: o diagnóstico da época “pós-utópica”. As demais, a propósito de uma espécie de retrospectiva teórica, propõem uma relativização dos termos em que se davam os antagonismos anteriores. Se, por um lado, transparece a reiteração dos elementos básicos desse antagonismo, como tentarei evidenciar, por outro, é verdade que a historicização do espírito moderno de vanguarda não tem propósito prospectivo, mas retrospectivo. Trata-se de descrever um passado supostamente revoluto, homenageado pelo texto na condição de desdobramento de grandes paradigmas históricos. Por essa razão, o ensaio pode ser lido como tributo a um tempo concluído – uma espécie de *tombeau* das vanguardas.⁸

Para dar destaque à sua produtividade histórico-crítica, é necessário levar em conta o *modo* como o ensaio de Haroldo se articula, uma vez que o argumento do texto e a retórica do texto não se confirmam necessariamente. Para enunciar minha proposta de modo sucinto, diria que a constatação de uma pretendida pluralidade poética convive ali com a estratégia retórica da legitimação

<<http://www.antigona.pt/noticias/11/>>. Consultado em: 9/4/2014.) Ora, se as latitudes do pós-utópico são variáveis, os diversos ritmos históricos da noção de vanguarda deveriam, também, ser colocados em perspectiva.

⁸ Considerar o texto de Haroldo como um *tombeau* (segundo a tradição do poema que faz o elogio fúnebre do célebre desaparecido) seria um modo de identificar afinidades entre o trabalho ensaístico e o *pathos* apocalíptico que a obra do poeta passou a assumir após a publicação de *Galáxias* (1984), sobretudo, em seus últimos livros. É um aspecto importante para a compreensão da escrita do poeta, que põe em paralelo, de modo tenso, o interregno teleológico do presente, propugnado em termos teóricos, e a dramatização poética das imagens do vazio ou do fim (que coloca em perspectiva um traço subliminar de teor crítico).

crítica e histórica da vanguarda. Nada impede que vejamos a estratégia como uma previsível e até corriqueira contradição na pluma de um dos principais protagonistas da vanguarda no Brasil; ou, alternativamente, como intuição ainda imperfeita de uma situação da qual não podia ainda ter distanciamento suficiente. Certamente, há um pouco de cada coisa. Mas esse descompasso textual, que dá uma feição muito característica ao ensaio, não deixa de ser uma formulação possível de impasses mais amplos, que dão dramaticidade à época em que vivemos.

É significativo que “Poesia e modernidade” não se empenhe em particularizar um novo estado de coisas pós-utópico, embora o texto tenha sido lido e lembrado desse modo, desde então. Conhecido, sobretudo, pelos seus últimos parágrafos – isto é, pela parte que caracteriza o momento pós-vanguardista, praticamente dispensando a referência às suas demais seções –, o ensaio funciona, a meu ver, como uma tentativa de suavizar o caráter combativo e opositivo que caracterizava a leitura concretista da tradição poética e que, em texto de sua autoria, publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 1967, Haroldo chamou de “poética sincrônica”.⁹* De fato, em “Poesia e modernidade”, Haroldo propõe uma abordagem menos aguerrida dessa questão crítica, importante para ele ao longo de toda sua carreira, e que o levou, inclusive, a polemizar com Antonio Candido, sobre o caso Gregório de Matos, em texto de 1989.*

A propósito do conceito de “modernidade”, Haroldo se dispõe, logo na primeira página do texto, a apresentar sincrônico e diacrônico como “pontos de vista” colocados em paralelo, os quais ilustram a “ambiguidade”, segundo ele, do conceito de modernidade. Uma perspectiva, como dirá, conciliatoriamente, em outra parte do texto, “não (resulta ser) necessariamente oposta àquela que decorre” da outra.* Os autores que protagonizam essas posições são Hans Robert Jauss e Octavio Paz. No primeiro caso, Haroldo rese-
nha análises de Jauss sobre o sentido histórico da ideia de moderno, desde a Idade Média: ora como “telos ascendente” da revelação da

* (CAMPOS, Haroldo de. “Por uma poética sincrônica”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.)

* (CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.)

* (CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*, op. cit.: 248.)

⁹ Ao se contrapor à história literária tradicional, a “poética sincrônica” jakobsoniana é a expressão mais acabada do esforço teórico-historiográfico que foi o do concretismo. Contra a “poética diacrônica”, que reafirma o valor que cada época deu às suas obras, a poética sincrônica assumiria um ponto de vista contemporâneo, estrategicamente interessado, a fim de reler seletivamente as obras do passado segundo determinado projeto para a poesia do presente.

verdade, ora como representação cíclica do tempo, como “consciência dividida” entre a decadência e o renascimento e, finalmente, como noção mais aguda do presente, no século XIX, quando a própria palavra “modernidade” se torna paradigma de época.

Não se trata, aqui, de julgar a pertinência da leitura que Haroldo faz de Jauss, nem do interesse de suas próprias ilações, que também envolvem um cálculo e uma perspectiva específica sobre a relação entre a modernidade do século XIX e a modernidade vanguardista.¹⁰ Destaco apenas o interesse do autor em colocar no mesmo patamar descritivo ou explicativo duas operações críticas de grande prestígio no século XX. É relevante, ainda, observar a escolha do exemplo de procedimento diacrônico comentado, uma vez que o trabalho de Jauss, especificamente no contexto do ensaio de Haroldo, não funciona apenas como história propriamente dita – o que não deixa de ser, e das mais amplas – mas como uma espécie de filosofia da história, que se interessa pelas diferentes modalidades da relação entre passado e presente. A escolha de Jauss não é fortuita: ela permite a Haroldo não apenas incorporar uma dimensão tradicionalmente antagonista como parte de seu raciocínio, em aparência mais geral, mas também usá-la para se colocar a si mesmo na posição de resultado final do processo descrito por Jauss, ou seja, como ápice natural (pela via de Mallarmé) da modernidade baudelaireana, ou seja, como lugar de chegada de certo tipo de relação com o presente.

Quanto à poética sincrônica, ao eleger Octavio Paz como referência, Haroldo elege também elementos críticos familiares à sua militância. Paz definiria a modernidade em dois movimentos: como introdução da crítica na criação (o que explica a importância da figura do poeta-crítico) e como “canonização da estética da mudança”* (o que justifica sua proposição de uma “tradição da ruptura”). A partir dessa exposição, a estratégia de Haroldo para explicar determinados desdobramentos da literatura no século XX passa a ser, segundo ele, a de “(colocar-se) num ângulo de visada próximo ao de Octavio Paz”.* Ao eleger esse filtro, o ensaio recupera a atitude teoricamente interessada ou, como talvez preferisse

* (*Ibidem*: 249.)

* (*Ibidem*: 252.)

¹⁰ Creio que é preciso fazer a distinção, a fim de reguardar as diferenças entre as leituras da modernidade que estão em jogo. A relação com a modernidade baudelaireana me parece típica, uma vez que a suposta opção pelo “provisório”, em detrimento de sua outra “metade” (a tradição, o “eterno”) reitera palavras de ordem das vanguardas do século XX.

o autor, “seletiva”. Não se deve esquecer, é claro, o contexto em que foi escrito o ensaio “Poesia e modernidade”, apresentado em um evento de homenagem a Octavio Paz. Além de assunto implícito do ensaio, Paz é, para o poeta-crítico brasileiro, uma das principais referências de sua militância internacional. Mais do que isso, ou por isso mesmo, Paz é o inspirador da própria noção de “agoridade” que, nesse artigo de 1984, em substituição à perspectiva de futuro típica da vanguarda, atribui sentido à época “pós-utópica”.

Abro aqui parênteses. A aproximação de Paz já é perceptível, no texto, quando Haroldo faz uma citação de *O filho do barro*. * O trecho, que mereceria atenção por si mesmo, funciona como um atalho para caracterizar a “angulação” sincrônica. Nesse pequeno fragmento, Paz comenta a *ambiguidade* do moderno, aliás, em sentido bem diferente do de Haroldo, e se propõe a analisar o conflito que a compõe a partir de episódios, e não de uma história; assume, com isso, uma vinculação com a “crítica parcial”, identificada por Haroldo com a sua. Para Paz, essa parcialidade crítica estaria ligada com uma “exploração das (suas) origens” como poeta latino-americano e com “uma tentativa de autodefinição indireta”.*

* (*Ibidem*: 248-249.)

* (*Ibidem*: 249.)

Desconfio que o uso dessa citação força o paralelo entre aquilo que Haroldo chama de estratégia da poética sincrônica (baseada na “escolha”, num projeto de atuação definido de antemão, que permite exercer a seletividade de modo regrado) e aquilo que Paz define como uma “tentativa de autodefinição indireta”. A tentativa de autodefinição indireta supõe uma estratégia de constituição progressiva de um projeto, ou de um lugar; isto é, não se distingue, pelo menos no espaço exemplar dessa citação, por projetar no passado determinado valor crítico ou por seccionar seus momentos mais relevantes em função da “utilidade imediata” no presente. A autodefinição indireta se distingue por fazer do passado um modo de compreender o presente e, assim, de se *constituir* um lugar nesse presente. Ler o passado é uma maneira de explicar o presente, e não o oposto. Em outras palavras, a função do gesto crítico é hermenêutica e não imediatamente instrumental. Aliás, não se opõe à consecutividade (ou seja, à linearidade) histórica, como diz Haroldo; Paz se refere, mais especificamente, à seletividade como expediente que lhe permite incorporar referências úteis para a consciência de sua historicidade. Em suma, o aproveitamento da citação, ao simplificar as razões de proximidade com o poeta mexicano, também demonstra, a seu modo, um desejo de filiação ou de alinhamento.

Fecho os parênteses, que considero importantes a fim de evidenciar o uso da citação no ensaio de Haroldo.

A proposta de suavização das oposições teóricas carrega, portanto, suas estratégias. Opondo as figuras do historiador e do escritor (como antes opunha história literária e poética sincrônica), e ao optar por esse último,* os critérios do ensaísta remetem a seus antigos interesses e filiações. Espantosamente – pelo menos da perspectiva do leitor que espera do texto uma explicação da época pós-utópica –, o autor incorpora uma longa citação de duas páginas de outro ensaio de sua própria autoria, datado de 1968, que reitera os nomes próprios, as referências e os valores tradicionais dos manifestos concretistas. Aqui, a aproximação do discurso histórico com aquilo que estaria sendo historiado é muito menos sutil: o ensaio *sobre* a perspectiva de vanguarda, num certo momento, se resume ao próprio texto militante, como se a explicação se identificasse com aquilo que explica, ou seja, como se o passado já contivesse sua própria verdade. O texto não deixa de reconstituir, nesse movimento citacional, uma lógica antecipatória (do poeta como “antena da raça”) que caracterizou parte da vanguarda do século XX.

Nas estratégias que organizam essas duas citações, percebemos que “Poesia e modernidade” busca preparar o campo para uma operação que é, ao mesmo tempo, explicitamente, uma superação da vanguarda e, implicitamente, o reforço de sua lógica. Essa ambivalência ganha corpo e perspectiva com a entrada em cena de Mallarmé. Restringindo o aspecto “crítico” de Paz ao aspecto “metalinguístico”, Haroldo retoma o poema *Um lance de dados* como grande exemplo do “poema do poema”, na perspectiva de uma relação supostamente antenada com as técnicas de seu tempo.¹¹ Nesse sentido, para Haroldo, a história da poesia do século XX seria a história das respostas ao poema de Mallarmé,* da qual o concretismo costumava se considerar momento determinante. A exemplo daquilo que interpreta como contemporaneidade de Mallarmé, a poesia concreta teria conseguido associar a vanguarda artística ao princípio arquitetônico: à ideia de construção, de engenharia, de edificação monumental. O conhecido paralelo com o período do

* (*Ibidem*: 252.)

* (*Ibidem*: 256.)

¹¹ A leitura de Mallarmé é outro capítulo importante para o entendimento daquilo que está em jogo nas diversas interpretações da modernidade. Limito-me aqui a apontar o quanto o aproveitamento concretista de Mallarmé, no que concerne sua relação com as técnicas, é devedora de memórias e declarações pessoais de Paul Valéry, nem sempre confirmadas pela fortuna crítica do poeta de *Un coup de dés*.

“desenvolvimentismo” brasileiro (Juscelino Kubitschek, a construção de Brasília) é repetido por Haroldo, mais uma vez, numa espécie de alinhamento da experiência artística com a história política e com o estado das técnicas, como se estes explicassem sua contemporaneidade, isto é, o fato de determinada experiência poética ter se tornado *possível*. Essa seria a forma de o concretismo responder à questão da “crise” da arte (que já teria sido colocada por Mallarmé), ou seja, de anunciar seu próprio fim e de superá-lo. A aporia daquilo que se constitui por meio do anúncio de seu próprio fim, da construção de seu próprio *tombeau* (que é, também, digase de passagem, um monumento), é relevante como paradigma de poesia na época moderna e aqui, especialmente, do ensaio de Haroldo de Campos.¹²

A monumentalização da vanguarda

O fim da utopia coincide, para Haroldo, com a frustração representada pela instalação da ditadura, no Brasil. Concluída essa etapa de fechamento político e ideológico, teria havido uma abertura das interpretações que o ensaio pretende datar e compreender, com seu registro historiador e não opositivo. Já aponte a desproporção que repousa entre o magro final do texto (momento da “constelação” e do poema “pós-utópico”) e seu corpo colossal, todo tatuado com as marcas da militância concretista, estrategicamente esculpido para dar à vanguarda o lugar e a função do predecessor do contemporâneo, aquilo que realiza seu próprio fim. A esse propósito, não estranha a pródiga e habitual reconstituição de famílias, linhagens e predecessores presente no texto. O texto vive desse conflito (que, pela referência reiterada a Walter Benjamin, talvez ele preferisse nomear uma “dialética”) no qual a vanguarda figura ao mesmo tempo como página virada de uma história, doravante pluralizada, e como sua antecipação.

¹² Poderíamos especular, a partir da lógica do próprio do ensaio, se o que se abre com a proposição de uma época pós-utópica não seria a crise da (época da) crise ou o fim do fim (da poesia) – ou seja, no fundo, o aprofundamento da lógica em questão. Poderíamos nos perguntar, igualmente, uma vez que a necessidade de resposta a essa crise da poesia provém de Mallarmé, se o fim da vanguarda não coincidiria com o fim da possibilidade de ler Mallarmé. Nesse sentido, certa alergia contemporânea relacionada ao nome de Mallarmé, transformando-o em objeto resistente à análise, ilegível do ponto de vista do presente, não deixa de ser indício desse desejo de virar a página das vanguardas e, indiretamente, uma evidência da importância do poeta como referência contemporânea.

Encontramos, nesse que é um dos momentos fundadores da ideia de pós-vanguarda e, talvez (paradoxalmente, se o fim das vanguardas é também o fim dos manifestos), seu “manifesto”,¹³ a afirmação mais evidente dos critérios e dos valores da vanguarda: a insistência em uma parcialidade assumidamente interessada, que refaz dicotomias; o “itinerário evolutivo”, que retoma o passado na forma de uma antecipação anunciadora, de valor quase profético; a história como série de substituições ou de reviravoltas, em que uma coisa “sucede” à outra, segundo a palavra do texto; a continuidade entre a poesia e o presente das técnicas, usada como prova de modernidade ou de contemporaneidade; a importância do paradigma da popularização, perceptível na centralidade atribuída ao conceito de “comunicação”. Em outras palavras, o mesmo ensaio que aponta o esvaziamento da vanguarda reafirma a validade de seus valores. Sua relevância é negada e reafirmada, no mesmo movimento.

Não aponto esse descompasso para contestar o interesse do ensaio. Pelo contrário, é preciso reconhecer todo esforço teórico que o autor faz para *superar* (dialeticamente, portanto) as oposições que ele próprio havia sustentado. Meu interesse é extrair do drama desse conflito de ordem textual algumas pistas para o entendimento de uma situação que passamos a viver como experiência do contemporâneo. A elaboração dos problemas da poesia mediada pelos valores ou pelos repertórios da vanguarda não deixa de nos afetar, hoje, de modo mais difuso, porém, a meu ver, igualmente dilemático. O espírito de *substituição histórica* (nosso desejo de “virar a página”) continua visível na obsessão por elementos que marcam a posteridade (o pós-utópico, o pós-moderno, a pós-poesia, a pós-história, etc.); mais do que nunca, o caráter determinante da ideia da *democratização* subordina o interesse da poesia a seu alcance na direção de uma totalidade social, valor reconhecível inclusive na desilusão daqueles para os quais *já não há* alcance algum; a ideia de *estratégia cultural*, igualmente, segundo a qual convém ao poeta uma função militante ou didática paralela à sua obra, não deixa de

¹³ É significativo que alguns dos termos desse ensaio apareçam na quarta capa do livro de poemas *A educação dos cinco sentidos* (1985), publicado no ano seguinte, a fim de “(apresentar) o momento *pós-utópico* de seu trabalho poético” (grifo original). O pós-utópico deixa de ser descrição do paradigma geral da época e passa a ser característica assumida do projeto poético do autor, como se transformasse em normatividade aquilo que tinha um estatuto meramente descritivo.

encontrar sucedâneo nas diversas formas de estratégia publicitária ou autopublicitária.

São alguns pontos em que percebemos a permanência de uma visão não digo moderna da poesia, mas mais especificamente vanguardista, isto é, característica da *leitura* do moderno realizada pela vanguarda – maneira específica de descrever a inserção da poesia na história e a relação que tem com seu presente.¹⁴

Minha conclusão é que estamos envolvidos com as vanguardas, muito mais do que conseguimos admitir. Do ponto de vista da história da poesia, a questão se coloca de modo mais específico quando reconhecemos os movimentos do discurso poético sobre sua situação. No ensaio de Haroldo, essa problemática se manifesta como questão textual, tanto na sua curiosa citacionalidade quanto na convivência mais ampla entre a constatação de uma nova época e a reiteração de valores supostamente superados. Nesse sentido, tanto quanto um marco para a emergência do discurso da diversidade, o texto nos serve como caso exemplar (posto que esquemático) de nossa relação com o ideário de vanguarda. No bojo de suas tensões, está em jogo o desafio que temos de pensar o nosso lugar ou ainda, como prefiro, o nosso *ter lugar*, isto é, o sentido histórico que atribuímos, ou recusamos atribuir, ao acontecimento de nossa época.

Se a proposta tiver sentido, as duas últimas páginas de “Poesia e modernidade”, onde se apresenta sua *tese* histórica, propriamente dita, constituiriam, antes, um sintoma de ordem histórica, como explico na sequência. Após ter caracterizado a vanguarda como utopia, ou “princípio-esperança”, cujo último momento definidor seria o da vanguarda concretista (totalização de um processo que é, ali, “grupal, anônimo e plúrimo”,* o texto apresenta como derradeiro subitem “Pós-utopia: A poesia da presentidade”. Nele, retoma-se mais uma vez a autoridade de Octavio Paz, para quem a poesia do presente seria a poesia da “agoridade” que, pela via de Walter Benjamin, implicaria uma “‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos”.*

* (*Ibidem*: 264.)

* (*Ibidem*: 269.)

¹⁴ Penso aqui nas continuidades veladas. Há, evidentemente, outras mais explícitas, em que o uso do jargão de vanguarda (o “novo”, a “evolução de formas”, a “experimentação”, a “atualização”, ou a própria noção de “coletivo” para designar um grupo) se naturaliza como vocabulário conceitual, em outro contexto, como se as palavras não contivessem história, não devessem ser também *analisadas* juntamente com as questões que supostamente viriam explicar.

Do ponto de vista da tonalidade geral do texto (ou de seus *afetos*), temos um movimento ainda mais significativo. Após o intervalo repressivo do regime militar, da aniquilação de sonhos que representou, a desrepressão das poéticas possíveis seria o estado atual dessa narrativa histórica da poesia. O ensaio não deixa de sugerir, com seu ponto de chegada histórico, certo alento liberalizante. Entretanto, a descrição mais pontual daquilo que resulta da desrepressão, em termos da estrutura geral do artigo, reproduz o efeito contrariado de um esvaziamento, de um fim, de outro fim dentro do fim.

Explicitamente, para Haroldo, não há uma descontinuidade ampla e linear do momento pós-utópico em relação ao moderno. “A poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica”.* O que se transforma é, mais especificamente, a relação com a perspectiva de futuro.¹⁵ Ocorre que – e aí temos um aspecto importante e não explicitado do raciocínio –, se a poesia do presente não tem caráter estratégico, também não tem a legitimidade política que essa estratégia conferia à interpretação anterior. Sua relação com o presente já não tem uma perspectiva autorizada pela justificativa revolucionária ou civilizatória. Além disso, esse novo presente não tem substância reconhecível: não é, de imediato, um corpus de obras e de autores, uma multiplicidade de traços mais ou menos salientes.

* (*Ibidem*: 268.)

O contemporâneo sob suspeita

Para formular a questão de um modo provocativo, eu diria que a poesia da presentidade, para Haroldo, *não existe*; ou melhor, não precisa existir, a não ser como ideia ou noção historiográfica. Trata-se, antes, neste texto, da superfície ou da virtualidade daquilo que é “viável” no presente. E a viabilidade sinaliza apenas uma possibilidade: a vanguarda acabou e a vanguarda era utópica; se algo pode ou quer existir hoje, só pode ser viável, ou seja, só tem chance de se realizar como tal (como índice de contemporanei-

¹⁵ Até por isso, Haroldo não compara os modos de relação com o presente característicos da poesia de vanguarda e da poesia pós-utópica. Ora, a ênfase no presente da agoridade não é totalmente heterogênea às experiências de “atualização” vanguardista: fala-se sempre a partir do presente. A diferença parece se restringir ao fato de que o vetor utópico pode ou não ser justificado por esse mergulho no presente. Ou seja, de certo modo, a poesia da agoridade já estava contida na estratégia da poética de vanguarda, apesar do risco permanente de seus pretextos de “paraíso”.

dade), sendo pós-utópico. Podemos inferir daí não apenas que a literatura de vanguarda não é mais um fato poético relevante, numa época pós-utópica, mas que a poesia do presente não é ainda um *acontecimento* poético digno de nota. A poesia do presente, na sua virtualidade, parece ser um mero *blackout* do futuro, ou um negativo do passado, isto é, de tudo aquilo que já teve lugar. Mais precisamente, para muitos poetas e críticos de variadas tendências – que, como Haroldo, viveram a época dos acirrados debates sobre as vanguardas –, a poesia contemporânea apareça como um inter-regno, uma latência, até o momento em que alguma outra coisa, por si mesma, aconteça.

O tom textual, neste ponto decisivo do texto, é reticente. Embora não seja em nada melancólico, é interessante notar que a última parte do ensaio é uma página de conselhos e sobreavisos que fazem transparecer a preocupação do crítico. Se o negativo da utopia é o esvaziamento da postura coletiva, interessada na transformação, com vistas ao futuro, torna-se significativo o perigo da “poética da abdicação”, do “álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade”.* Explicando que a experiência de vanguarda não o “enclausurou”, Haroldo insiste na “dimensão crítica e dialógica” que deve permanecer na poesia como “único resquício”* associado à utopia. Percebemos, nas entrelinhas, que a ausência de utopia lança suspeita, senão algum descrédito, sobre o contemporâneo. Embora associado à visão geral da agoridade, a ausência de um perfil *manifesto*, assumido como tal, o coloca aquém da condição de um acontecimento poético a ser descrito. Entrar na pluralidade é, assim, entrar também num vazio de sentido, expor-se ao risco de abdições e regressões, em relação ao qual o poeta deve estar avisado.

Eis um dilema muito característico da crítica de poesia herdeira do paradigma da diversidade. Para mencionar um único caso, remeto ao prefácio que Heloísa Buarque de Hollanda escreveu à sua antologia *Esses poetas*: apresentando um corpus específico de poetas, a crítica carioca refaz, quase identicamente à cena que descrevo, referindo-se, inclusive, à expressão “pós-utópico”. Após apontar a “confluência de linguagens”, o “emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas”, a “surpreendente pluralidade de vozes”, que seria “o primeiro diferencial significativo dessa poesia”,* a antologista alerta contra o “neoconformismo político-literário, uma inédita reverência em relação ao *establishment* crítico”,* uma tendência a “escapar do atrito, circular sem oposições, liberar

* (*Ibidem*: 269)

* (*Ibidem*: *idem*.)

* (HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas*, op. cit.: 11.)

* (*Ibidem*: 16)

* (Ibidem: idem.)

canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crítica”. * Ao entusiasmo de partida, se junta, dessa forma, o desconforto do alerta e, finalmente, projeções para outros campos da produção poética e cultural.

Pergunto-me se um movimento compensatório semelhante não faz aparição, em Haroldo, na sua referência derradeira à tradução. Surpreendentemente, nas últimas linhas do texto, o autor dá destaque à tradução, a propósito da importância do “dialógico” na pós-utopia. A tradução seria por excelência o lugar da crítica, no qual o poeta é “poeta do poeta” (segundo expressão de Novalis, usada pelo autor); uma forma de crítica que, ao contrário do procedimento por oposição, trabalha justamente na confluência com o outro texto, com o outro presente. A proposta é estimulante e ela retoma, é claro, a ideia da “metalinguagem”, adaptando-a a uma nova situação. Mas, levando-se em conta o contexto do argumento, é curioso que o tema, ausente até ali, feche o ensaio como uma espécie de saída possível para o perigo do “ecletismo regressivo”. A tradução parece funcionar como forma de compensação para o vazio que a “pluralização das poéticas possíveis” gerou. Como se se tratasse de uma instância segura em que a dimensão crítica pudesse, *in extremis*, se associar à dimensão poética.

Dada a ênfase nas precauções em relação à poesia pós-utópica, a tendência seria a de associar a tradução a uma espécie de saída honrosa ou, pior ainda, de prêmio de consolação para aquilo que, na produção poética *stricto sensu*, estaria sendo negligenciado. Mas é preciso considerar, é claro, que a referência à tradução aparece textualmente apenas como um acréscimo ao alerta inicial, como um “dispositivo crítico” a não ser esquecido. Nesse sentido, trata-se, para Haroldo, de destacar a tradução enquanto “prática de leitura reflexiva da tradição” que, segundo ele, “permite recombina a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico”. * Essas são, pelo menos, as derradeiras palavras do texto, que retomam uma ideia de T.S. Eliot sobre a relação entre a tradição e o talento individual, adaptando-a ao contexto da discussão sobre o pós-utópico. A rigor, poderíamos ler a frase como uma formulação convencional da importância da tradição, acrescentando a ela os termos chave da discussão em pauta: pluralidade, passados possíveis, diferença, pós-utopia. O que quer dizer recombina “a pluralidade dos passados possíveis”, como diferença para o contemporâneo? A pro-

* (CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*, op. cit.: 269.)

posta só faz sentido se a recombinação puder ser distinguida claramente (na unicidade de um presente, como diz a mesma frase), se *fizer a diferença*, por assim dizer, marcando sua relevância, à diferença das outras. Ou seja, temos aqui exatamente o mesmo procedimento básico da estratégia de Haroldo no final dos anos 60, revestido com novas palavras de ordem. Invertendo a formulação, pode-se dizer que, em seu limiar de saída, o texto nos oferece mais uma evidência de que as novas palavras continuam cúmplices dos velhos sentidos, passando a conviver com eles de modo conflituoso.

A diversidade por vir

“Poesia e modernidade” representa, dentro da obra de Haroldo, uma tentativa dialética de superação de antinomias históricas das quais ele próprio faz parte como protagonista; esvaziando o enfoque exclusivo em um presente unificado e dirigido pela perspectiva de futuro, pretende destiná-lo agora à pluralidade multifacetada de uma “constelação”, figura de um presente aberto a suas possibilidades. A palavra, que aparece no subtítulo do texto, como uma espécie de sinônimo especulativo do “poema pós-utópico”, traz a reminiscência de Mallarmé e tem produtividade poética e especulativa para o autor, que publicou livros como *Xadrez de estrelas*, *Galáxias* e o não menos constelar *A máquina do mundo repensada* (que inclui um diálogo estreito com a física e a astronomia). Se lembrarmos ainda que, nos manifestos concretos, a constelação remetia mais simplesmente à diagramação visual fragmentária, como alternativa histórica ao verso (perspectiva “ideogramática” praticamente abandonada na poesia posterior de Haroldo), teremos mais uma evidência do esforço que o poeta empreende a fim de deslocar os conceitos que fizeram época na sua produção.

Do ponto de vista de sua recepção, entretanto, “Poesia e modernidade” não tem sido associado diretamente à historicidade da obra de Haroldo como deveria; o ensaio se tornou antes de qualquer coisa, o diagnóstico prestigiado de uma situação histórica. A meu ver, para além do simples diagnóstico, ou mesmo de uma inflexão particular na obra de seu autor, o texto (entendido como *manifesto* do fim da vanguarda), juntamente com sua fortuna crítica, funciona como uma *cena* que tem poder de acontecimento. Compondo essa cena, encontramos algumas aporias que continuam perceptíveis hoje: ao apontar o esgotamento das vanguardas, pro-

curamos dar as costas à avidez totalizadora, aos automatismos dos “projetos” poéticos ou culturais, a suas linhas de força, a seus “pai-deumas”; porém, ao fazê-lo, não deixamos de reproduzir uma concepção do campo poético que reitera valores históricos daquilo que teria sido supostamente superado.

O resultado imprevisto é que, ao diagnóstico do esgotamento, corresponde eventualmente uma monumentalização da tradição de vanguarda, pois um túmulo (*tombeau*), como disse, é também um monumento: o que se escolhe marcar com o mármore do fim é também aquilo que edifica uma presença pela via da homenagem. Um indício forte dessa lógica é a heroicização (ou canonização, ou institucionalização) tácita e massiva pela qual têm passado as grandes figuras da vanguarda brasileira do século XX, a começar por Mario de Andrade, santo padroeiro de uma interpretação nacional e popular da cultura no Brasil; ou, ainda, de Carlos Drummond de Andrade, o exemplo talvez mais evidente, alçado à condição de herói ecumênico e de astro mercadológico da poesia brasileira. Nesse ponto específico, há uma diferença evidente a ser sublinhada entre o modernismo brasileiro oriundo da Semana de 22 e as épocas mais recentes da chamada vanguarda (o concretismo, o tropicalismo e, em minha opinião – se acentuarmos o viés do *ethos* coletivista e utópico – também a poesia marginal e as práticas de poesia politicamente militante). À diferença dos heróis modernistas, a vanguarda recente, na qual Haroldo enxerga o momento conclusivo da tradição utópica, encarna especialmente nossa memória dos automatismos totalizadores, dado o debate cultural e político acirrado que gerou no Brasil. Embora várias de suas tendências sejam o desdobramento “natural” do modernismo de 1922 (no que se refere à “atualização da consciência artística” e à necessidade de “pesquisa estética”), é dessa época recente que o contemporâneo procura se distanciar. A reação alérgica a seus referenciais e a seus atores, o empenho em distinguir sua discussão da anterior (reivindicando, por vezes, a pureza de não entrar em qualquer discussão), indica, a meu ver, a importância que lhe atribuímos como fato de história que, por contraposição e por cumplicidade, vem nos constituindo.

Essa seria, portanto, uma das formas do nosso impasse. Não há propriamente ruptura, substituição simples de uma coisa por outra: apenas projetos ou desejos de ruptura, escritas ou histórias da ruptura, levados a cabo muitas vezes com as mesmas ferramentas. Não é difícil perceber o modo como Haroldo de Campos

oscila entre a posição do velho vanguardista e a de mentor crítico da pluralidade. A situação histórica que era aquela do poeta crítico e militante, em meados dos anos 80, naturalmente, é distinta daqueles que passaram a escrever após os inúmeros anúncios de dissolução dos experimentalismos. O impasse se deslocou. E talvez possamos dizer que o “automatismo” da resposta tenha sido abalado. Mas nossa forma de entender o que está acontecendo (ou de recusar que algo esteja acontecendo); nossa forma de avaliar a relevância social do poeta, de privilegiar as manifestações amplas; nossa forma, enfim, de entender o sucesso ou o fracasso da poesia continua trazendo marcas evidentes da elaboração que as vanguardas do século XX deram à questão da modernidade.

Tal impasse não pode ser simplesmente “resolvido”. Por outro lado, nem por isso significa necessariamente um bloqueio. Creio que o importante é não perdê-lo de vista, simplesmente porque tomar pé no que chamamos de contemporâneo envolve o desafio contínuo de dar dramaticidade a esses impasses. Qualquer que seja o tipo de questão crítica dirigida à poesia, caberia dar mais atenção às formas do conflito do que às platitudes dos esvaziamentos ou das continuidades maquiadas; mais atenção àquilo que tem lugar como acontecimento do que às melancolias ou às euforias generalizantes (ainda que mergulhadas, para efeito de coerência teórica, em obras ditas singulares, testemunhas de panoramas neutralizados).¹⁶

Para voltar a meu tópico inicial, diria que o desafio do contemporâneo talvez seja o de não se deixar embalar pela crença na pluralidade, na multiplicidade ou na heterogeneidade realizada

¹⁶ A partir de um diagnóstico da heterogeneidade no campo da arte de pós-vanguarda, Maurício Fabrini, em texto de 2006 (FABRINI, Maurício. “O fim das vanguardas”. Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp, Campinas, v. 8; conferir também o livro *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp, 2002), defende a necessidade de não se deixar levar pelo indefinido das generalidades e aguçar a sensibilidade para as diferenças, ou seja, para as singularidades que compõem esse conjunto. A proposta é pertinente e, em muitos casos, decisiva. Creio, entretanto, que a singularidade (por exemplo, de uma obra ou de um texto) não se opõe necessariamente à generalidade (por exemplo, de um panorama ou de uma teoria). A cumplicidade entre ambas, aliás, costuma ser evidente, na maior parte do tempo. A diferença mais relevante, a meu ver, se situa no modo como nos aproximamos – ou recusamos a aproximação – dos acontecimentos, do qual necessariamente passamos a fazemos parte. A imposição, por princípio, de “fatos” ou avaliações de fatos (artísticos ou sociais, singulares ou genéricos) retira qualquer chance de compartilhar com uma obra, ou com uma época, os movimentos contraditórios pelos quais se constitui sua visão de presente.

e sem conflito. Ou seja, na diversidade sem impasse, sem cisma, sem alteridade.

Pergunto-me o que evitamos, ou deixamos de entender, quando recorremos à diversidade como a uma espécie de placebo crítico que contorna as questões delicadas e controversas. Tomada do modo como tem sido, a noção de diversidade funciona como modo de ocultamento das forças e violências que a mantêm. Sob a aparência de proteção às diversas modalidades do dizer e da possibilidade mesma do dizer, ela promove um apagamento das referências que sustentam o campo que pretende desreprimir. Claro que a perspectiva do múltiplo e do diverso é necessária e justa, no sentido daquilo que prevê a disposição ou mesmo o empenho da tolerância, da co-habitação, da atenção ao heterogêneo; nada mais infértil do que a ideia de um mundo regrado pela autoridade de um discurso, sem uma dimensão forte de liberdade, de criatividade, sem abertura para um outro. Mas é necessário entender de onde vem o próprio conceito de diversidade, no momento em que passa a regrar o campo da poesia; é necessário colocá-lo à prova ou, melhor dizendo, colocar à prova as condições que teria de corresponder ao que esperamos dele.

Numa primeira abordagem, a noção de diversidade tem uma inscrição cultural e política que comunica diretamente com o *ethos* da democracia, no sentido de uma horizontalização geral das relações e dos valores. Nesse sentido, como tal, ela praticamente não encontra oposição pública, nos dias de hoje. Mas constato, também, que vem associada frequentemente à ideia de *proteção*, como se as diversas manifestações devessem ser resguardadas, abrigadas, cultivadas em ambiente regulado. Nesse ponto, ela me pode ser colocada em paralelo com o campo biológico ou ecológico. Dentro de um raciocínio ecológico, a preservação da diversidade é o recurso extremo contra a violência da extinção, uma garantia contra os desequilíbrios que atentam à manutenção da vida.

A passagem para a cultura ou para a arte não me soa tão simples. O que vive culturalmente, ou artisticamente, não sobrevive da mesma maneira. O empenho não é apenas o da *conservação*, embora a nossa interação com o passado, com o frágil ou com o distante também dependa disso, como é evidente. Observo que já houve (e há) outras maneiras de pensar o heterogêneo: com a mesma boa vontade política, há quem fale em *mestiçagem* (ou em *crioulização*, como se diz em outros contextos); há quem pense, também, em

miscigenação ou *hibridização*. Mestiçagem, miscigenação e hibridização não deixam de seguir um modelo biológico, mas com perspectivas diferentes a cada caso, que seria preciso levar em conta. Em relação à diversidade, limito-me a observar que esta valoriza as somatórias, e não os cruzamentos. Tem afinidade com o paradigma da preservação, da reserva de espaços ou, de modo mais próximo do fenômeno “cultural”, do respeito a tudo como imediatamente digno de arquivamento ou de patrimonialização enquanto traço comunitário ou identitário.¹⁷

Ocorre que esse paradigma de preservação ou de estocagem não é incompatível com a lógica empresarial que entende a arte dentro de um sistema de trocas no qual ela vale do mesmo modo que outros *produtos*; a dita “produção artística” se acomodaria, assim, à perspectiva daquilo que é *gerenciado* ou *gerenciável*, isto é, daquilo cujo sentido público é controlável por iniciativas de natureza organizacional ou publicitária. Como coisa gerenciável, a propósito de sua conservação, a poesia corre o risco de aceitar uma posição determinada, uma condição subordinada, um lugar derivado a partir do qual não tem mais a prerrogativa de dizer o principal ou de se referir ao que está colocado antes, como sua condição ou como sua ameaça. Em outras palavras, como coisa gerenciável, a poesia abre mão da perspectiva ousadamente poética que poderia ter sobre o mundo. Aceita o cálculo horizontalizante das somatórias, que tende a ignorar o sentido dos lugares nos quais se dão essas somatórias e a minimizar a rugosidade das fronteiras pelas quais transita. Como ignorar a possibilidade de que esse movimento esteja presente sob a superfície aparentemente tépida do conceito do “pós-utópico”?

No contemporâneo da “pluralização das poéticas possíveis”, perdida no vozerio do alinhamento entre as “muitas vozes”, a poesia parece não ter direito a nenhuma voz, ou melhor, para ser mais exato: o fato de que tenha alguma voz, o fato de que esta possa ser escutada, não está previsto. Aceitando esse diagnóstico de base, seríamos encaminhados à ideia de que *nada pode acontecer*; desse lugar, nenhum acontecimento pode advir. Não haveria mais a possibilidade de compartilhar com a poesia a sua própria reflexão sobre o presente. E talvez, de fato, um dos pressupostos críticos mais fortes a respeito do contemporâneo, já latente no texto de Haroldo,

¹⁷ Essa interpretação do fenômeno cultural é um dos temas principais do trabalho de Michel Deguy e reaparece no livro *Réouverture après travaux* (Paris: Galilée, 2007).

seja o de que *nada está acontecendo*. Esse pressuposto, no campo da discussão sobre poesia, não atinge apenas o jornalismo de variedades ou os críticos casmurros, para os quais a proliferação é sinal de esterilidade, impedindo que o fato se transforme em acontecimento (que a pergunta de um poema se transforme em “questão”, que o corte de uma linha seja digno do “verso”, e daí por diante); para estes, nada está à altura do que já teve lugar, do que já se rompeu, e o que ainda está por vir não nos diz respeito.

A situação não se resume a isso, entretanto. Ela é mais ampla e mais complexa. O pressuposto de que nada está acontecendo acaba se revelando, também, de forma enviesada, no procedimento daqueles para quem a multiplicação de poéticas sinaliza algum tipo de vitalidade. Para estes, a diversidade é bela como princípio geral; porém, observada de perto, é sempre homogênea demais e, por isso, carente de inclusões, de alternativas, de aberturas cumulativas. Ela se desloca lateralmente, por somatória, e seus elementos se justapõem uns aos outros como parte de um conjunto que, no fim das contas, já não tem escopo comum, nem muito sentido por si próprio.

O pressuposto de que nada está acontecendo corresponde, assim, de modo mais geral, à recusa de dar sentido, uma evidência, a meu ver, muita clara da dificuldade de relacionar-se com a historicidade do presente. Se houvesse algo a resguardar na ideia de diversidade, a meu ver, seriam as condições para que alternativas nítidas do ponto de vista poético pudessem, cada uma delas, envolver-se com o desafio da soberania, ou melhor, com a dificuldade da soberania; cada uma delas empenhada em descrever a necessidade de seu (ter) lugar, em reconhecer, nos mínimos gestos, nas pequenas aproximações, a estranheza assustadora ou fascinante do mundo que ajuda a tornar visível. Ou seja, se coubesse lhe dar crédito, deveríamos começar pela constatação de que a diversidade continua a ser uma diversidade *por vir*, a ser buscada, mais do que simplesmente protegida. E, para isso, do mesmo modo que nos restringe e nos acovarda o pressuposto de que nada está acontecendo, também não nos basta a aceitação piedosa, passiva e iludida, da co-habitação satisfeita ou da equivalência de esforços. O desafio de uma diversidade por vir seria o de colocar em primeiro plano a *adversidade*, isto é, os desníveis, as crises, as violências, as capitulações que a tornam possível e que a adiam continuamente – são os lugares sensíveis privilegiados daquilo que nos aproxima e daquilo que nos distingue.

Marcos Siscar é professor do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. É Doutor pela Universidade de Paris 8 (1995), com pós-doutorados pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (2003) e Collège International de Philosophie (2008). É pesquisador do CNPq, tradutor e poeta. Publicou *Jacques Derrida: Rhétorique et Philosophie* (Harmattan, 1998) e *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade* (Ed. Unicamp, 2010), entre outros. O livro *Haroldo de Campos* (estudo e antologia) encontra-se em preparação pela EDUERJ. E-mail: <siscar@iel.unicamp.br>.

Recebido em:
15/03/2014

Aprovado em:
12/05/2014