

O DISCURSO DA DISTOPIA NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**THE SPEECH OF DYSTOPIA IN CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY**Paulo ANDRADE²²

RESUMO: O sujeito lírico que emerge de certa poesia brasileira, dos anos 1970 a 1990, dramatiza a descrença na eficácia do discurso poético. As leituras aqui apresentadas têm por objetivo mostrar o desencanto em relação aos projetos de vanguarda fundamentados na utopia e nas experimentações de linguagem. As leituras também apontam a falta de lugar e de sentido para a poesia num mundo banalizado.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira Contemporânea; Anos 1970; Anos 1980; Anos 1990; Distopia.

ABSTRACT: The lyrical speaker that emerges from some Brazilian poetry, from 1970 to 1990 years, dramatizes the distrust in the effectiveness of the poetic discourse. The readings that will be presented intend to show the disenchantment with projects based on the utopia and in the language experimentations. The readings also show the poetry lack of place and sense in a banal world.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; 70s, 80s, 90s, Dystopia.

a torneira seca

²² Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Vida Social – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Assis – CEP 19806-900 – Assis – SP – Brasil – E-mail: paulo_andrade@vivax.com.br

(mas pior: a falta
de sede)

[...]

a porta fechada

(mas pior: a chave
por dentro)

(PAES, 1973, p.41)

Modernismo e concretismo configuram dois momentos essenciais da cultura brasileira. Imbuídos pelos ideais de progresso e modernização, os poetas desses períodos empenharam-se na atualização da inteligência nacional e na busca permanente da pesquisa formal (ANDRADE, 1979). Com a mudança do cenário político brasileiro, após o recrudescimento do regime militar, em 1968, as relações entre poética e discurso da modernidade, nos moldes como vinham sendo formuladas pelos herdeiros dos dois movimentos, sofrem significativa alteração. A poesia brasileira ganha novas configurações, com evidentes traços de deslocamento e afastamento do modernismo e do concretismo, numa pluralidade de tendências ainda pouco estudadas.

Este ensaio tem por objetivo refletir sobre o desencanto com os projetos de vanguarda, fundamentados na utopia e nas experimentações de linguagem, que sustentaram tanto as propostas antropofágicas dos modernistas dos anos 1920, quanto as manifestações das neovanguardas, nos anos de 1950 e 1960, entre as quais se destaca o concretismo. Centramos a análise em alguns poetas brasileiros que, a partir dos anos 1970, dramatizam certa desconfiança na eficácia do discurso poético como oposição dialética à tradição, à civilização capitalista burguesa e à própria modernidade, que caracterizou, segundo Calinescu (1987), o que se convencionou chamar de estética moderna. Entendendo o modernismo de 1922 e o concretismo de 1956 como manifestações privilegiadas da estética moderna, que também incorporaram em seus projetos várias propostas de experimentalismos de linguagem e de renovação de paradigmas culturais, apresentadas pelos movimentos de vanguarda no início do século

XX, focalizamos alguns poemas de José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho e Regis Bonvicino, que traduzem certo desencanto com tais propostas estético-ideológicas, tematizando a falta de lugar e sentido para a poesia num mundo banalizado pela cultura de massa. Não se entenda, entretanto, que o trabalho esteja propondo que a distopia tenha predominado no período em que se desenvolveu a produção dos poetas abordados, pois tal afirmação ainda seria precipitada. Carecemos de estudos mais sistematizados da produção poética desse período (1970 a 1990), para falar dessa poesia como um todo.

Não é, portanto, o aspecto generalizante da distopia, como força inerente à própria modernidade estética, que aqui se focaliza, mas a sua perspectiva local, sincrônica e pontual, situando-a em momento histórico preciso, dentro da tradição do modernismo brasileiro e, principalmente, do concretismo.

A questão central é o modo como estes poetas se relacionam com o projeto modernizador do concretismo, enquanto movimento típico de vanguarda. A confiança utópica fazia com que as vanguardas, em sua missão transformadora, abdicassem da individualidade de cada poeta em prol de um trabalho grupal que transformaria e beneficiaria a arte de forma universal. Como nos ensina Haroldo de Campos (1997, p.266): “O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido por motor ‘elpídico’, do grego *elpis* (expectativa, esperança)”.

Ao lado do esgotamento de uma confiança sem limites na modernização, chamamos a atenção para o diálogo que estes poetas promovem não só com as matrizes históricas exaltadas pelos modernistas, mas também com aquelas recalçadas pelo modernismo, como a cultura de massa.

Sem qualquer pretensão de fazer uma retrospectiva histórica do modernismo brasileiro e de seus desdobramentos na poesia contemporânea, este trabalho propõe um recorte, fazendo ressaltar a obra de alguns poetas, cujas obras se desenvolvem no mesmo período, sem que haja entre as mesmas qualquer vinculação de grupo ou de movimento, mas que podem ser agrupadas pela característica em questão: todas manifestam certa dificuldade em adotar um discurso poético confiante na utopia do progresso. O que mobiliza nossa atenção é o fato de os poetas selecionados, embora advindos de uma linhagem construtivo-vanguardista, num determinado momento,

situado aqui entre os anos de 1970 a 1990, passam a evitar os discursos confiantes na renovação ou/e na esperança.

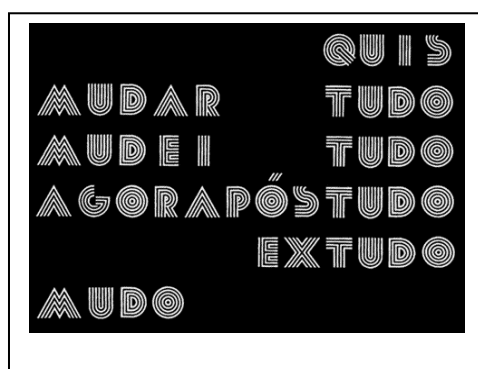
Uma das primeiras manifestações dessa distopia, na poesia brasileira contemporânea, aparece com os poetas da geração marginal, para os quais a ideia do novo encontra-se irremediavelmente ligada ao sistema de consumo do capitalismo, como estratégia da lógica de obsolescência programada, imposta pelos centros de poder e pela indústria dos bens de consumo (SANT'ANNA, 1984). Massacrados pelo sistema político sufocante, os poetas marginais abrem mão do sonho de fundar um mundo novo, que havia alimentando os movimentos de vanguarda, tanto no início do século XX, quanto nos anos 1960, mergulhando no ceticismo irônico.

Em vez de iniciar um novo ciclo de atualização da pesquisa estética ou de adotar um projeto ideológico para a sociedade brasileira como um todo, a geração mimeógrafo opta por um discurso de libertação do corpo e de modificação no comportamento. O **novo**, neste contexto, significava a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais, como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta para o autoritarismo político que predominava no momento. Menosprezar a ideia de novo, de modernização, passa a ser uma forma de reagir ao sistema. Sobressaem, na produção marginal, o desprezo pela poesia de gabinete e pela cultura livresca, a rejeição por teorizações sobre a composição poética e por toda espécie de formalismo. Desprezando o discurso acadêmico, a poesia deixa as estantes das bibliotecas e procura outras formas de manifestação, valorizando-se o meio de veiculação da poesia e o modo de comunicação com o leitor.

Alguns pontos da poesia marginal como a desconfiança no poder da linguagem, o uso do epigramático, o humor, o antiformalismo, a ausência de um projeto utópico de luta engajada, que convive com a revisitação descomprometida de procedimentos técnicos modernistas e concretistas, a proposta de criação de espaços de resistência dentro do sistema e dentro da própria tradição da modernidade, a adoção de um lugar à margem e de uma postura de desconfiança em relação a instrumentais teóricos totalizantes para a representação e a análise da cultura e da sociedade, fazem dessa

produção poética um dos primeiros germes da sensibilidade lírica contemporânea, que transparece em grande parte da obra dos poetas que vamos focalizar²³.

Não deixa de ser sintomático e paradoxal, senão irônico, que um poema de Augusto de Campos, mentor e principal herdeiro da poética concretista, seja um marco histórico da constatação da crise do projeto das vanguardas. A suspeita em relação à concepção de história como marcha contínua, cujo vetor aponta sempre para o futuro, é anunciada pelo poeta e tradutor, no clássico “Póstudo”, publicado pela primeira vez no suplemento **Folhetim**, em 27 de janeiro de 1985, e que incitou Roberto Schwarz (1987) a escrever um ensaio polêmico que rendeu muitas réplicas e trélicas nos jornais, até mesmo por quem não havia sido convidado para o embate. Vejamos o poema:



O poema é construído a partir de um confronto entre o “eu”, oculto, e “tudo”, o que leva Roberto Schwarz a provocar o poeta concretista dizendo que se trata de uma “fórmula de que a ilusão e o delírio de grandeza são parte estrutural” (SCHWARZ, 1987, p.59). Se lermos o poema, incluindo o sujeito oculto, a partir da coluna da direita, ele ficará assim: eu quis tudo, sendo esta palavra repetida quatro vezes.

²³ Trata-se de uma hipótese de trabalho que desenvolvemos em nossa tese de doutorado, *O poeta espião: a configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da FCL-UNESP/Araraquara, em 2005, e que pretendemos continuar desenvolvendo com outros poetas contemporâneos.

Na coluna da esquerda, o poeta explora as flexões do verbo “mudar”, no sentido de transformar: “eu quis mudar”, “eu mudei”, “eu mudo”. O último verso pode ser lido tanto como capacidade de transformação do sujeito, (“eu mudo”), quanto de incomunicabilidade, de afasia (“eu, mudo”), o que poderia ser interpretado como negação da capacidade de mudança. Nesta segunda leitura está exposta a consciência dos limites do projeto totalizador das vanguardas que, no jogo incessante de negação, sofre seu próprio ocaso, como teoriza Octavio Paz (1984, p.201), um dos primeiros a discorrer sobre a suspeita de que “a estética da mudança não é menos ilusória que a da imitação dos antigos”. O beco-sem-saída em que entrou a categoria do novo abre espaço para a “pluralização das poéticas possíveis”, como define Haroldo de Campos (1987, p.268).

Alguns anos antes, porém, o poema de José Paulo Paes, “Termo de responsabilidade”, já anuncia esse silenciamento:

mais nada
 a dizer: só vício
 de roer os ossos do ofício

já nenhum estandarte
 à mão
 enfim a tripa feita
 coração

silêncio
 por dentro sol de graça
 o resto literatura
 às traças!

(PAES, 1973, p.58).

Resta ao poeta o hábito de escrever para cumprir os ossos do ofício, pois não se tem mais nenhuma bandeira ou crença a defender. A constatação se dá numa tensão interna e externa, num misto de vazio por não ter nada a dizer (“silêncio por dentro”) e o anseio de olhar para a vida natural, vista como oblação: “O sol de graça”. Espécie de *carpe diem* que exclui a moderação. Mas, a indeterminação de sentido, provocada pela fratura dos versos permite-nos ler a última estrofe como pressão das forças externas sobre o indivíduo. Ou seja, o estado de silêncio advindo das contingências históricas incita o sujeito a buscar saída, por meio da liberdade individual, no espaço da imaginação criadora. Por dentro há sol de graça, leitura que é reafirmada por Biella (2008, p.28):

Liberto da tentativa de fundir o grande desejo de uma justiça coletiva com a realização de sua satisfação privada, não há essência *versus* aparência (ou quaisquer outros dualismos metafísicos), natureza intrínseca, verdade, muito menos uma estrutura contínua (ou eterna) escondida atrás do transitório e do contingente.

As duas leituras provocam os mesmos efeitos de sentido: a renúncia ao esforço coletivo em favor da individualidade. Em vez de buscar o novo, os poetas em foco reativam a tradição, ao recontextualizarem e reelaborarem a linguagem de certas convenções literárias. Trata-se de uma poesia que traduz o impasse entre não romper com a tradição, nem tampouco posicionar-se como seguidor de procedimentos típicos das vanguardas e do modernismo.

Outro exemplo desse diálogo é o poema “Última forma”, de Armando Freitas Filho (1988, p.28), publicado em *De cor*. Segundo Celia Pedrosa, este é um poeta que “redesenha o legado de nossa estética moderna e sinaliza os vínculos com seu próprio tempo” (PEDROSA, 2003b, p.1), o que pode ser conferido no poema:

Poe. Pound. Pós.
Baudelaire entra no ar
como uma bandeira.

Somos esses passos
perdidos no deserto:
neste lugar-comum nenhum
em pedaços.
Nem sumários.
Sumimos, sim
na sombra, no suor
e o boom do sol
– nu, solo, martelo –
Com sua nota de luz
é a última ondalarme
que chega no espaço
no começo deste chão
em que vou cortando tudo
com uma faca cega.

Ao mesmo tempo em que incorpora a tradição moderna, o eu-lírico se reconhece perdido por entre labirintos e fragmentos da história. Sobrevivente no universo contemporâneo, sentindo-se parte da “última ondalarme”, o poeta segue um movimento errante, recolhendo tudo que consegue cortar com sua “faca cega”, metáfora da falta de precisão com que vai recortando fragmentos do contexto. Há, de fundo, uma consciência de que a rebeldia se converteu num procedimento vazio, uma espécie de repetição ritual, em que a crítica se transforma em retórica e a transgressão em cerimônia (PAZ, 1984).

O impasse com a tradição evidencia-se também no embate do poeta com a linguagem da poesia e a impossibilidade de dizer, provocada pelo sentimento de permanente defasagem no tempo. No poema metalinguístico “Sósia da cópia”, Régis Bonvicino (1983, p.9) questiona a função da poesia e a dificuldade de instaurar um novo discurso:

para que
 fazer poesia?
 [...]

se em mim
 fio e pavio
 do óbvio
 epígono sim
 «inocente» inútil
 [...]

em vez de ácido
 água com açúcar
 [...]

por que
 poesia?

se sou
 personagem de bijuteria
 palavra de segunda mão
 tradução da tradução da tra

Desde o título, misto de ironia e lamento, o poeta acena para a impossibilidade de ser um instaurador de discursos ou de fundar uma nova tradição. Como nos ensina Benjamin (1975), para viver a modernidade é preciso ter uma formação heroica. O ato de heroicidade está intimamente relacionado com a figura do artista. Ele, o artista, é um herói na concepção do mito do herói fundador e, por isso, criação artística demanda um esforço físico. Não por acaso, Baudelaire é a grande expressão do herói da modernidade, pois, segundo Benjamin, é quem melhor traduz a experiência do choque.

É acreditando em sua incumbência que o artista adota uma postura combativa e guerreira para lutar pela destruição do velho e instaurar o novo, preparando o caminho para os que estão por vir. No poema acima, o eu-lírico constata a sua impotência e a sua impossibilidade de ser fundador de discursos, pois é um “sósia”, não de si mesmo, mas da “cópia”, um “personagem de bijuteria / palavra de segunda mão / tradução da tradução da tra”.

Esta desconfiança na eficácia do discurso poético não é nova, tendo sido muito recorrente já em Drummond, por exemplo, mas nos anos 1980 ela ganha novas configurações, com os reflexos dos anos 1970: a crise das ideologias, a falência da ação contestatória na França e na Alemanha, e, no Brasil, a falência dos movimentos políticos, que ocasionaram o enfraquecimento da função utópica e o poder de subversão das vanguardas.

Dá que é possível encontrar vínculos entre esse discurso de rarefação e o descentramento do sujeito na contemporaneidade, como se pode ler em “Ego”, de Régis Bonvicino (1996, p.11):

Ego desprega

sereia e caveira

Narciso

de um eu

impreciso Bosch

na altura da clavícula

Espécie de *cogito*

do signo incógnito

Homem sem sombra

Na pele,
 corpo em torno do quase nada

Se a estranha junção do primeiro verso, “sereia e caveira”, provoca o efeito surpresa no leitor, também metaforiza esta beleza de fundo falso, ou beleza vazia que constitui uma das experiências desse “homem sem sombra”, desse “Narciso impreciso”, deslocado de qualquer centro que lhe possa conferir um sentido fixo sobre si e o mundo.

Retomando Armando Freitas Filho, vemos que, em sua obra, a atmosfera de esgotamento ganha contornos ainda mais sufocantes, como se pode ler em “Sem acessórios nem som”, de 1988, publicado em *Cabeça de Homem* (2003, p.480):

Escrever só para me livrar
 De escrever.
 Escrever sem ver, com riscos
 Sentindo falta dos acompanhamentos
 Com as mesmas lesmas
 E figuras sem força de expressão.
 Mas tudo desatina:
 O pensamento pesa
 Tanto quanto o corpo
 Enquanto corto os conectivos
 Corto as palavras rentes
 Com tesoura de jardim
 Cega e bruta
 Com facão de mato.
 Mas a marca deste corte
 Tem que ficar
 Nas palavras que sobraram.

Continuou nas margens, nos talos

No atalho aberto a talhe de foice

No caminho de rato.

Ao contrário de Régis, que, em “Sósia da cópia”, escreve para legitimar a invalidade do ato de escrever, os versos, a um tempo tensos e vertiginosos de Armando também são paradoxais, mas de um outro modo, assumindo o desgaste da linguagem. Escreve, pois, “Com as mesmas lesmas / E figuras sem força de expressão”. De modo urgente e brutal, escreve para se livrar do ofício. Mas, se é para escrever que seja com “tesoura cega”, “facão de mato” ou a “talhe de foice”, afastando qualquer possibilidade de pureza ou monumentalidade, mas, ao contrário, evidenciando as marcas das contingências, do tempo vivido, incerto e aflito, como um “caminho de rato”. O sujeito cindido não sublima suas cicatrizes em busca de transcendências, antes as expõe. A escrita vital e visceral de Armando, feita de riscos, funciona como estratégia de sobrevivência neste estado de sítio que se transformou a poesia dos anos de 1970 a 1990.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. O movimento modernista. In:_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1979. p.231-55.
- BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In:_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.9-102.
- _____. A modernidade. In:_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.7-36.
- BIELLA, J. C. **Um ironismo como outro qualquer**: a ironia na poesia de José Paulo Paes. São Paulo: UNESP, 2008.
- BONVICINO, R. **Ossos de borboleta**. São Paulo: 34 Letras, 1996.
- _____. **Sósia da cópia**. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BOSI, V. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, A. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.5-23.

CALINESCU, M. **Five faces of modernity**: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, A. de et. al. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.268-69.

FREITAS FILHO, A. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **De cor** (1983-1987). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUJAWSKI, G. de M. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1988 (Temas, 7).

PAES, J. P. **Meia palavra**. São Paulo: Cultrix. 1973.

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

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEDROSA, C. Poesia, lucidez e impasse. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 mai. 2003a. Idéias, p. 4.

_____. Poeta definitivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 2003b. Idéias, p.1.

SANT'ANNA, A. R. de. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. **Letras**, Rio de Janeiro, n.2, p.134-53, 1984.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.57-66.

Artigo recebido em 27/07/2010

Aceito para publicação em 18/09/2010