

Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século

Ângela Maria Dias
Universidade Federal Fluminense

¹ CANCLINI. 1989, p.19.

² Ibidem.

Uma das hipóteses iniciais de Canclini sobre a América Latina, no seu *Culturas híbridas*¹, menciona nosso “orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular”, por constituirmos “a pátria do pastiche e da bricolage, onde convivem muitas épocas e estéticas”². Evitando valorações sobre a mencionada precocidade, importa reconhecer o possível rendimento desta polêmica observação. Sua ambivalência, de um lado, aponta para a nossa condição compartilhada de povos historicamente colonizados, e, de outro, pode focar, produtivamente, esta espécie de bovarismo estrutural, relativizando o “gap” que, em princípio, manifesta. Afinal, se a nostalgia da metrópole ocorre como consequência de nossa inscrição na linguagem do dominador; a própria dinâmica da miscigenação cultural que nos constitui termina por gerar um arraigado antidogmatismo diante de quaisquer verdades ou valores.

O caso de Machado de Assis, como autor do primeiro romance moderno da literatura brasileira e, segundo Fuentes, também da hispano-americana, é exemplar. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao encenarem a escrita como leitura mesclada e desrespeitosa de variado repertório — o Pentateuco, Xavier de Maistre, Sterne, entre outros — transformam a paródia e a citação, em suas diversificadas formas, na maior evidência de nossa radical impossibilidade de ser realistas e ou de professar a crença num mundo objetivo, acima de qualquer suspeita.

Aliás, o caráter fundador e revolucionário deste romance de 1880 redime, em plena vigência do realismo oitocentista, nossa ancestral inferioridade: a suposta “insuficiência de elementos romanceáveis, na sociedade brasileira do tempo da monarquia”, sua fisionomia “largamente aluvial, sem contornos definidos e sem a densidade necessária para alimentar, salvo nos casos excepcionais, uma arte social no sentido em que foi uma arte social o romance burguês europeu do século XIX e continua a sê-lo sua prole recente”³.

A radicalidade desta impotência talvez explique, pelo avesso, o empenho realista e documentário de grande parte de nossa produção literária, na medida em que, como o reconhece Benedict Anderson⁴, a estabilidade da paisagem sociológica — capaz de fundir o mundo de dentro do romance com o mundo de fora e com a vida cotidiana do leitor — delimita claramente um horizonte e engendra a solidez sociológica de um mundo específico, indispensáveis, no século XIX, ao desenho do imaginário nacional. Nada mais compatível com a histórica tradição empenhada de nossa literatura, então em núpcias com a recém-nascida independência política da ex-colônia.

Hoje, no vertiginoso alvorecer do século XXI, a invasão do real pelo dilúvio de imagens eletrônicas e cibernéticas da última revolução capitalista exaspera a ancestral pergunta ibero-americana sobre quem somos nós. É que ao bovarismo estrutural gravado em nosso inconsciente coletivo pela História, como bem o reconhece Ricardo Piglia, se soma um outro:

*...o bovarismo é uma chave do mundo moderno: a forma em que a cultura de massas educa os sentimentos. Existe uma memória impessoal que define o sentido dos atos e a cultura de massas é uma máquina de produzir lembranças e experiências.*⁵

Cercados por imagens e simulacros, confundidos pela volatilidade tecnomidiática, reduzidos a “um espaço público profundamente perturbado pelos aparelhos tecno-tele-midiáticos, (...) e pela nova estrutura do acontecimento e da espectralidade que produzem”⁶ — jamais soubemos tão pouco a diferença entre o real e a ficção.

Por isso mesmo, quando Flora Sussekind se propôs desenhar um perfil genérico sobre “A literatura brasileira dos anos 90”, resolveu defini-la através das premissas “crise de escala”, “tensão enunciativa” e “geminção entre econômico e cultural”⁷. A implicação visceral entre elas esboça um panorama fortemente desestabilizado pelos efeitos de nossa globalização subordinada — em que a centralidade da

³ HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária I. 1920-1947: Volume I.* PRADO, Antonio Arnoni (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.330.

⁴ *Ibidem.*

⁵ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia revista de literatura*, n. 33, Ilha de Santa Catarina, ago.-dez., 1996, p.47-59.

⁶ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional.* Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.109.

⁷ SUSSEKIND, Flora. A literatura brasileira dos anos 90. *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, domingo, 23 jul. 2000, 6-11, p.6.

financeirização econômica na vida social, o depauperamento da soberania do Estado e a fragilização dos nexos simbólicos constituintes da nação dissolvem parâmetros aceites de convivência, aprofundam os conflitos e a sociabilidade violenta e inviabilizam a existência de horizontes mais solidários.

Pela primeira premissa, fica detectado um universo de “instabilizações, expansões e compressões”⁸ responsável pela dissolução de fronteiras entre os gêneros e denunciado na enunciação problemática da segunda premissa.

A “geminção entre econômico e cultural”, mencionada como terceira premissa, atualiza, pelo cruzamento intertextual de linguagens, gêneros e materiais de hoje, o que, na tradição literária brasileira, pode ser considerada sua histórica “latência antropofágica”⁹. Entretanto, esta renovada tentativa de traduzir o conflito de culturas — entre as divergentes tradições locais e o cosmopolitismo cultural da metrópole — encontra um problemático limiar, a partir da década de 60.

De fato, se a dialética local/cosmopolita — concebida por A. Candido como constante do processo de formação da literatura e da cultura brasileiras — prevalece soberana até o esgotamento do empenho atualizador do intelectual público brasileiro, o perturbador alvorecer da década de 70 prepara a hegemonia de um outro diapasão. A definitiva ascensão da cultura audiovisual e a progressiva afirmação do paradigma informático instituem — depois de uma insuficiente tradição de cultura letrada — o que denominamos de “bricolage transcultural” — entendida, simultaneamente, como disseminada forma de conhecimento e impositiva moldura de criação.

Com a transnacionalização econômica e cultural, nossas relações de dependência internacionalizam-se e o ultracontemporâneo passa a frequentar todas as imagens urbanas, descartando, decididamente, o histórico prestígio do valor literário e o missionarismo do intelectual atualizador e projetivo. Em seu lugar, a hegemonia das redes tecno-tele-midiáticas, aliada à soberania do mercado, propicia a emergência de outros protagonismos na arena do espetáculo público: os comunicadores-culturais, os tecno-especialistas e os jornalistas-cronistas-humoristas do mundano-midiático, geralmente dedicados ao “fait-divers” antiproblemático.

Espremida em meio à frívola geografia do tríptico mercado/tecnologia/espetáculo, a criação literária sofre de uma injunção já diagnosticada, há quase um século atrás, por Freud. No seu incurável e agudo mal-estar, entre a autoconsciência da forma ou a compensação sucedânea do enredo, num amplo espectro de variações e nuances,

⁸ Idem, p.11.

⁹ HERKENHOFF, Paulo. Introdução Geral. *XXIV Fundação Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo, A Fundação, 1998, v.I, p.22-34.

a produção contemporânea desvia-se dos padrões canônicos e, ao mesmo tempo, reprograma-os em desconcertantes combinações.

De início, podemos situar um núcleo de criações em torno do emblema “Fiéis servidores da nossa paisagem”, que, extraído do drummondiano “Os bens e o sangue”, constitui a epígrafe do *Resumo de Ana* de Modesto Carone. Esse livro, constituindo um conjunto espelhado de duas novelas sobre a trajetória dos mesmos personagens $\frac{3}{4}$ narradas pelo mesmo narrador, a partir de pontos de vista diferentes $\frac{3}{4}$ configura uma espécie de emblema de um primeiro tipo de realismo, já que alia a vocação autoconsciente da forma ao empenho da radical tematização do brasileiro comum e anônimo, de nosso “homem sem qualidades”.

Esta primeira estratégia narrativa aludida apresenta, de um lado, o marcado viés experimental que, através da “miniaturização narrativa” e ou da decidida prática do fragmentário, pode conduzir o relato a diversificados intercâmbios com os meios gráfico-visuais (desde os mais criativos modelos de diagramação da página e programação visual de tipos e espaços, até a gravura, o desenho e esboços diversificados), além de fazê-lo confluir com vários gêneros, desde o ensaio, passando pela poesia em prosa, pela autobiografia, pela etnografia, até as mais intertextualizadas formas ficcionais. E, conforma, de outro, a perspectiva autocrítica capaz de matizar a inclinação realista e ou documentária com o problemático enfoque da enunciação e de seu modo de produção literário.

Dentre as variantes deste diapasão, podemos mencionar a ironia sutil e o documentarismo minimalista de Zulmira Ribeiro Tavares, exemplares no antológico *Cortejo em Abril*, conto que dá nome à coletânea. No histórico abril de 1985, o cortejo fúnebre de Tancredo Neves figura a alegoria das populares dores anônimas, levantando, insidioso, o véu da mitologia populista produzida e disseminada pela mídia e pela hegemonia política.

Na *Trouxa frouxa* de Vilma Arêas, a persistência de semelhante miniaturização poetizante apresenta uma sequência de histórias breves narradas “quase como uma etnografia”¹⁰, em que a ambiguidade do ponto de vista humorístico constitui um olhar simultâneo, capaz de estar de fora e compartilhar, pungente, desde o mais ínfimo detalhe de dentro.

O filantropo de Rodrigo Naves, também utilizando o mesmo tipo de narrativa fragmentária, compõe uma espécie de sátira cuja implícita ferocidade sugere a elevada temperatura da ironia discursiva, entre mordacidade, descrença e derrisão. O objeto replicado é um tipo de produção discursiva bastante atual, de moral bem-falante, em que a exaltação de modelos de conduta e procedimentos, numa chave alta-

¹⁰ OLIVEIRA, Francisco de. Trecho nas orelhas do livro de ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

mente superficial, se encontra inteiramente desgarrada do contexto social em que se exerce. O personagem, composto pela montagem da maior parte dos fragmentos narrados em primeira pessoa, resulta, afinal, um cínico e desconcertante “filantropo” que, traçando a própria existência pelo compasso da justa medida aristotélica, revela-se, nesta mesma precisão, um perverso sexual, no trato com meninas “de doze anos”: “E meninas são criaturas exigentes. Requerem controle e precisão. Como certas aves, alçam vôo ao menor ruído, e escapam ao transe a que as conduzimos com tanta dificuldade. É também preciso saber dosar o tempo. Elas se tornam impacientes quando ultrapassamos a justa medida”¹¹.

¹¹ NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.89.

Em todas estas obras, tomadas como reduzida amostragem do primeiro tipo de realismo abordado, ressaltam um extremo visualismo e uma percepção intensamente plástica dos panoramas e dos personagens, distante das abordagens psicologizantes e da promiscuidade de um enfoque narrativo onisciente. Há, sobretudo, nas criações deste núcleo, um intenso respeito pelos personagens, por seu mundo, por seus sonhos e suas dores. Longe de um enfoque populista ou idealizante, o modo de produção mesclado da forma impede tanto o distanciamento realista-onisciente-convencional, quanto todo o tipo de identificação fácil e empática entre narrador e personagem. Daí a quantidade de “Cromos”, que, como um dos títulos repetidos nas mini-histórias de Vilma Arêas, poderia bem dar conta de outros mini-relatos, de outras coletâneas, como por exemplo, este “Um Assassino” de Zulmira Ribeiro Tavares.

*Ao olhar a mulher velha sentada no banco da praça, não posso acreditar que um dia tenha sido realmente moça. Sua mocidade só pode ter sido rascunho, ou começo, para velhice tão perfeita. Assim também o moço andando rápido; sei que enxerga a sua velhice no futuro apenas como desvio, erro, talvez hipótese — e é sabido como elas falham. Sua mocidade tem a realidade e o ar dourado desse sol que se abate a pino sem piedade sobre a praça — como um assassino.*¹²

¹² TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Cortejo em abril*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.59.

Assim, mesmo a primeira pessoa, como nas passagens citadas, mantém um admirável recato diante da decisiva possibilidade de deramamento ou mesmo de um provável escorregão no grotesco, pela perversidade ou, ainda, pela escatologia do assunto, como no caso do último “Dudu”, no livro de Vilma Arêas, em que a preparação do cadáver do pai doente, ex-bêbado e aleijado, exige do filho enormes doses de lucidez, maturidade e, sobretudo, a sabedoria de um compassivo senso de humor.

Na fronteira deste primeiro realismo, os contos de Jair Ferreira dos Santos, ainda que mais refratários ao visualismo anti-psicologizante, figuram, em sua matizada crueza, alguns “fiéis servidores de nossa paisagem” urbana, numa espécie de dicção crítica em que o ficcional se combina a um certo tom ensaístico de moralista, na linha de Cioran, ou a uma agônica disposição dramática. Vale anotar o volume *A inexistente arte da decepção*, no qual o conto de mesmo nome constitui uma tocante encenação da velhice solitária. Nada se cria quando, entre o ímpeto da vontade e a circunstância do estar no mundo, só se interpõe o puro espanto:

*No momento exato em que abre a porta do banheiro, crê ter ouvido o telefone tocar e corre para ele, pressurosa, mas o aparelho permanece mudo, morto. Ela se deixa ficar ali, de pé, enrolada na toalha, à beira da inexistente arte da decepção, enquanto seu rosto vai sendo emparedado na estupidez que, nos velhos, é não ter nenhuma escolha a fazer.*¹³

No extremo mais avançado das fronteiras deste realismo autocrítico, o referido visualismo narrativo realiza-se como experiência intersemiótica nesse último livro de Valêncio Xavier, quando se cruzam, complementam e interatuam, imagens (desenhos, reproduções de gravuras, fotografias e publicidade) e palavras, numa confluência de gêneros, pela apropriação de história em quadrinhos, literatura de cordel, cinema, e literatura de almanaque. O volume *Minha mãe morrendo e o menino mentido* apresenta três novelas — já que a segunda, *O menino mentido*, desdobra-se em duas partes — que compõem uma espécie de romance de formação, em que o autor, num tom “naif” e infantil, narra suas experiências fundadoras, transcorridas exatamente na primeira e segunda infâncias, sempre em torno das imagens: a morte da mãe, a imagem doente da leitora distante, pálida e deitada, as imagens recorrentes e obsessivas das primeiras histórias em quadrinhos com as aventuras de Lampião, os primeiros filmes, os primeiros medos, o sonho repetido, as primeiras emoções sensuais. O menino de 1933, contando, em 2001, as imagens de um Brasil do início do século passado, retoma o Oswald de Andrade do *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia*, de 1927, não só pela dicção poético-ingênuo da narrativa, mas também pela entonação irônico-paródica, na absorção e aproveitamento dos mais diversos meios e materiais. Sobretudo o poder das imagens, sua pregnância na mesma São Paulo oswaldiana do início do século, constitui o núcleo centrífugo de criação discursiva

¹³ SANTOS, Jair Ferreira. *A inexistente arte da decepção*. Rio de Janeiro, Agir, 1996, p.98.

e reflexão teórico-existencial. Não é à toa que a primeira novela se conclui com uma impressionante foto de Júlio Covello (segundo os créditos de sua última página) na qual um cartaz escrito com letras desiguais e inexperientes, encostado a um poste de rua, diz: “Senhor liberta-me das imagens”.

Justamente as indelévels fronteiras entre percepção e imaginação ou, em outras palavras, entre imagens materiais e imagens mentais, se encontram problematizadas nestas novelas biográfico-imaginárias em que o escurinho do cinema do início do século constitui o grande útero em que se geram e cruzam as afinidades eletivas entre sonhos, filmes, medos, obsessões e sexo. Daí a incorporação sadiana d’ *A filosofia na alcova*, mediante a qual o narrador se identifica com Eugênia, a aplicada aprendiz da perversão, sempre mais afeiçoada aos “desvarios da imaginação”. No estreito ambiente paulista provinciano, o “menino mentido” de uma mãe distante e fria — entre a central produtora de culpas do catolicismo, no colégio de padres, e a violência estabelecida da ditadura getulista, no país — só pode conceber sexo, como um corredor e penumbroso e proibido, e amor como uma espécie de ícone incompleto da morte.

Este álbum “bricoleur” e melancólico, transitando das figuras às palavras, vai revertê-las em desenhos, já que através da recriação de um resistente ludismo, espia as letras como se fossem figuras e recompõe uma vivência infantil da escrita como paisagem imaginária ou ainda como “histórias sonhadas todas as noites”¹⁴. Mas a melancolia destas memórias infantis da Imaginação, além de tomá-la ao pé da letra como “Imagens em Ação”, sintomaticamente, falando do início do século que acaba de findar-se, detecta um mesmo clima, igualmente atuante neste nosso novo século: uma espécie de difuso sadismo, transitando contínuo e contagiante, das relações interpessoais para o espaço público e vice-versa.

É justamente este ar violento de um tempo de grandes transformações — captado, no início do século XX, pelas vanguardas estéticas, e vivenciado pelo Brasil provinciano das primeiras décadas, na revolução cultural do Modernismo — que, nos últimos trinta anos, constitui a aura recorrente da criação literária. O peso e a densidade deste endêmico desequilíbrio social e político emolduram uma segunda espécie de realismo, onde avulta o gênero de romance policial e de suspense ou o da sátira de costumes, reiteradamente aproveitados pela obra de Rubem Fonseca, de sua herdeira Patrícia Melo e de Sérgio Sant’Anna, com diferenciados rendimentos críticos.

Sem a consistência auto-reflexiva do conjunto anterior, tais romances, nos seus melhores momentos, aliam ao sensacionalismo dos

¹⁴ XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.101.

temas — sexo, violência, criminalidade — e à intensa comunicabilidade e fluência narrativas, uma lúdica e auto-irônica consciência formal, habitualmente conduzida pela voz de um narrador cínico, intelectualizado e exibicionista.

A reiteração deste tipo de solução formal, responsável pela ligação mais ou menos empática com o leitor, termina por gerar uma calejada e previsível autocaricatura que cristaliza o arranjo, esclerosando qualquer virtualidade criativa. Parte da obra de Rubem Fonseca, assim como a de Patrícia Melo, ilustram tal armadilha, cujo bom rendimento anterior sustenta, por exemplo, *Bufo & Spallanzani*, de 1985, talvez seu melhor romance.

Este segundo realismo talvez possa caracterizar-se, ainda, por um tipo de concepção tardo-naturalista da sociedade, a partir da qual personagens, incômodos e/ou violentos, só conseguem escapar ou resistir à banalidade da vida, à falta de perspectivas socioeconômicas ou à indigência simbólica, onde se inserem, através de hábitos, atos ou procedimentos viciosos, doentios ou anti-sociais. Esta deriva determinista atualiza e coloca na ordem do dia a antiga lição libertina sadiana, contra a educação cristã ou o conformismo burguês, em versões mais ou menos autoconscientes, oscilando entre o distanciamento intelectualizado e o cinismo desculpabilizado do bandido.

A obra de Sérgio Sant'Anna, pródiga em contaminações experimentais da narrativa com o ensaio, a crítica ou o cinema, oferece inúmeras demonstrações de mestria cínica, na performance deste tipo de narrador, evidentemente, com diversificada qualidade estética. Em seu último romance, *Um crime delicado*, de 1997, escapa ao desequilíbrio diagnosticado por F. Sussekind, ao configurar uma espécie de engenhoso “blending” em que a trama policial aparece mediada pela voz de um narrador “doublé” de crítico teatral, preocupado em auto-investigar-se, após envolver-se em eventos traumáticos, que terminam por levá-lo a julgamento pela acusação de estupro.

Combinando ficção, crítica, uma insinuante retórica de persuasão, este romance, como “peça de natureza quase processual”, reelabora o sadismo circulante no ar do tempo, numa estimulante dicção erótico-estética, em que o personagem-narrador, apesar de absolvido por falta de provas, conclui pela própria culpa — “uma culpa visceral e atávica, um verdadeiro pecado original”¹⁵. Em sua condição de crítico, assume, com implícito prazer, não só a imputação de “estuprador da arte”, como também a de “vampiro”, a partir de uma caricatura jornalística que lhe fazem¹⁶.

Ou seja, no caso de um estupro simbólico, a esgrima de um estilo dúbio e controverso, altamente circular e auto-referido em sua tra-

¹⁵ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.118.

¹⁶ Idem, p.131.

ma exibicionista de conceitos e racionalizações, conforma com justeza o critério de valor que se propõe. Não é absolutamente o que ocorre com o último livro de Rubem Fonseca. Segundo Alcir Pécora, o escatológico *Secreções, excreções e desatinos*¹⁷ fica muito longe de uma produção de linguagem que faça jus à radicalidade que pretende assumir:

¹⁷ FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Nos contos de Rubem Fonseca, o estupro pode eventualmente curar; a tentativa de resolver discursivamente a doença ou a brutalidade, jamais.

*Essa talvez seja a formulação mais dura a recolher do conjunto dos contos, mas ela em geral não chega a se produzir nessa radicalidade. Todo o horror anunciado, (...) no mais das vezes (é) articula(do) de maneira previsível e pouco inspirada (...) Aliás, talvez o mais justo com as possibilidades ainda abertas nessa reunião de contos fosse mesmo encará-la como uma recolha precipitada de esquemas de tramas (...) que, talvez, no cinema, ainda venham (...) a instruir sobre os piores horrores e os mais humanos do horror homem. Tal como está, contudo, a aplicar-se ao livro o critério único de valor proposto nele, não chega a cheirar nem a feder.*¹⁸

¹⁸ PÉCORA, Alcir. *Literatura. Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, domingo, 31 dez. 2000, p.21.

Assumindo este clima de violência sádica e revolta impotente contra a circularidade sem escapes do meio social, vale assinalar a macro-narrativa *Cidade de Deus*, que, em função da perspectiva ficcional que adota e de suas peculiares condições de produção, vem polarizando, desde o lançamento em 1997, um concorrido debate. Ao desenvolver o projeto do livro como bolsista, numa pesquisa antropológica sobre violência urbana, Paulo Lins alia sua condição de estudante universitário à própria experiência de morador da “neofavela” que afinal, constitui o seu grande personagem. Daí “o ponto de vista interno e diferente”, saudado por Roberto Schwarz como fundamental esteio de validação do resultado como “aventura artística fora do comum” pela exploração de “possibilidades robustas, que pelo visto existem”¹⁹.

¹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Elefante complexo. Folha de São Paulo*. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, 10 fev. 2001, p.163.

Entre a justificação dos desequilíbrios internos do relato, em função da própria “deformação” da matéria tratada, e graves restrições que nele apontam “moldura subnaturalista”²⁰ ou “visão naturalista, redutora e antiga”²¹, o fato é que o “catatau”²² de Paulo Lins tem causado muita e saudável polêmica. Sem dúvida, constitui um eixo substancial de questionamentos sobre o que ousou denominar de a deriva tardonaturalista de nossa produção ficcional.

²⁰ BUENO, 1997.

²¹ SOUSA, 1998.

²² SCHWARZ. *Op. cit.*, p.163.

Uma obra limítrofe, ao aplicar-se ao determinismo sócio-cultural ou ao tardo-naturalismo em pauta, neste segundo grupo — em torno do ar sado-perverso de nosso tempo — ao mesmo tempo que pratica tais “sintonias perversas”²³ com o quadro brasileiro de desmesurada financeirização da vida social, é a do estreante André Sant’Anna. Filho de Sérgio Sant’Anna, este novíssimo escritor — ao contrário do pai que é um grande cronista do Rio de Janeiro — escreve a cidade de São Paulo e seus personagens. Autor de duas novelas, *Amor*²⁴ e *Sexo*²⁵, Sant’Anna, sobretudo no segundo livro, coloca em prática a “pornografia terrorista”, tal como a profetizava para a literatura brasileira contemporânea, um inesquecível personagem de Rubem Fonseca, o “Autor” do conto “Intestino grosso”, de 1975.

Exercitando o acento coletivista do gênero anunciado, *Sexo* opera a crucial conexão entre canibalismo, pornografia e consumo, como sua específica forma de inserção nas relações de produção do Brasil contemporâneo, neoliberal e pós-modernamente encharcado de imagens. Sua técnica conjuga admiravelmente o estilo coletivista do que a dupla Deleuze/Guattari conceitua como “literatura menor”²⁶ com a radicalidade do sexo como tema, *leitmotiv*, enredo autodesdobrável, situação limite.

Com efeito, pelo paradoxo movente do sentido entre desperdício, e renovação existencial, desenrola-se a trama de relações sexuais, que, diferentes apenas no grau da escatologia e da perversão²⁷, simultaneamente encenam a mesmice fetichista do corpo como mercadoria — à semelhança da pornografia banal — e encarnam, pela plasmação de sua linguagem, a contrapartida literária às relações de produção na sociedade do simulacro.

Cada cena sexual, como campo de provas ou lugar do exercício visceral da fome de cada um, desdobra-se vicária, reversível e perifrástica como metonímia de um estilo e de um mundo. O estilo, propositalmente pobre, inchado de delongas, apostos e paráfrases — em torno do poder centrífugo do consumo — e o mundo, intercambiável e sem alternativas, no qual as perífrases constitutivas dos inúmeros personagens, carentes de nome próprio, apontam sempre para o Olimpo dourado da mídia, boiando como satélites em torno de seu espelho narcísico de aparências e egos-ideais.

Por outro lado, se a instabilidade sócio-econômico-cultural brasileira insinua-se na superfluidade destes personagens inabilitados para o nome próprio, acontece, também, um outro tipo de formalização que, nostalgicamente, repropõe uma certa estabilização de parâmetros e procedimentos.

²³ SUSSEKIND. Op. cit., p.9.

²⁴ SANT’ANNA. Op. cit.

²⁵ Idem.

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

²⁷ FONSECA, Rubem. Intestino grosso. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p.140.

A este respeito, F. Sussekind menciona “a imposição editorial do modelo bem-sucedido da vasta narrativa histórica à prosa brasileira recente”, assumido em diversas versões, mais ou menos comerciais ou eruditas, até “o caráter de quase roteiro de *Agosto*, de Rubem Fonseca” ou “o anedótico de Jô Soares”²⁸. Se, de maneira geral, este historicismo não chega a falar a linguagem da instabilidade atual — podendo constituir o terceiro tipo de realismo, mais ou menos compensador — recentemente, o último lançamento de Milton Hatoum veio matizar este tipo de expectativa.

Dois irmãos, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, “sem ceder a modismos superficiais (...) é, em sua temática e em sua forma, muito atual”, já que, ao assemelhar-se à produção pós-colonial indiana, marca fortemente a diferença em relação ao que “os países ricos cultivam como ‘multiculturalismo’”²⁹. Neste sentido, ao apresentar personagens de diversa procedência e etnia, demonstra a muito brasileira sobreposição entre desigualdade social e diferença cultural, quando reproduz “invertida em latitude, a desigualdade Norte-Sul: calor e atraso econômico na Manaus de Omar, frio e desenvolvimento na São Paulo de Yaqub”³⁰.

Além disso, a contrapartida literária para a miscigenação cultural figurada presentifica-se numa linguagem ágil e criativa, capaz de harmonizar “o som de palavras árabes com o som das palavras brasileiras e tupis, sem cair num preciosismo verbal gratuito”³¹.

Em termos bem esquemáticos, podemos considerar esboçado, com a indicação destas três modalidades de realismo, o panorama atual da prosa de ficção brasileira. Quanto à poesia, evidentemente, as mesmas premissas já mencionadas anteriormente, a partir de F.Sussekind — “crise de escala”, “tensão enunciativa” e “geminção entre econômico e social” — vão emoldurar a perspectiva adotada, além de uma discussão de fundo que, em relação ao discurso especificamente poético, radicaliza-se sensivelmente: a questão do estatuto “pós” de nossa época e do que isto pode significar diante de um juízo de valor sobre um presumido estilo pós-moderno.

De fato, a questão da originalidade e ou da literatura como prática de mestres e criadores dos grandes estilos — característica do Alto Modernismo — quando se trata da crítica à poesia — pela radicalização da linguagem que põe em jogo, no caráter de “abertura para o mundo”, que lhe é peculiar — torna-se mais urgente ou sentida como visceral. Daí, certamente, a polarização dos últimos balanços realizados, recentemente, entre nós, que ora simplesmente aponta “a recuperação do prestígio e da expertise no trabalho formal e técnico

²⁸ SUSSEKIND. Op. cit., p. 11.

²⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*. Jornal de Resenhas. São Paulo, 12 ago. 2000, p.7.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

com a literatura”³², sem maiores cogitações valorativas, ora observa, com certa amargura, que:

*(...) nesse quadro de desintegração de tradições e de falência do estilo individual, à poesia brasileira têm restado pouca negatividade e baixa invenção. Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituído pela perícia verbal, habilidade técnica e “revisitação” de estilos consagrados — a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética.*³³

De nosso ponto de vista, a busca de um novo viés sobre o estatuto do poético na contemporaneidade pode contemplar a lição de Gianni Vattimo que — para além da nostalgia dos ideais emancipatórios modernistas, ou de sua proverbial negatividade — reconhece a hermenêutica como constitutiva do espírito do tempo, já que: “Provavelmente não existe nenhum aspecto do que é chamado de mundo pós-moderno que não esteja marcado pelo alastrar-se da interpretação”³⁴. Podendo ser citadas, em confirmação, as seguintes constantes: “a difusão dos meios de comunicação de massa”; “a autoconsciência da historiografia, para a qual mesmo a idéia de história é um esquema retórico”; “a palavra de ordem da multiplicidade das culturas, que, (...) desmentem uma idéia unitária, progressiva, de racionalidade”; “a destruição psicanalítica da fé na “ultimidade” da consciência”³⁵.

Talvez se torne produtivo prolongarmos em outras direções os posicionamentos delineados acima, uma vez que o desdobramento da tradição moderna guarda profundas ambiguidades, não precisando ser tomado obrigatoriamente, nem como pauperização criativa, nem como consumação ou definitiva ultrapassagem.

Em relação ao que denomina de “reciclagem de dicções modernas prestigiosas (Drummond, Bandeira, Cabral e até mesmo o Concretismo)”, Iumna Simon, no artigo citado, enfatiza o lado enfraquecido, ou seja, a margem aviltada da “cópia” e ou da apropriação, distante da plenitude das “ilusões modernas tanto da realização plena da expressão do sujeito quanto do empenho artístico de intervir na construção do país”³⁶.

Certamente tal “reciclagem”, uma espécie de “ato paródico estrutural de incorporação e síntese”³⁷, na generalidade com que é mencionada, tanto pode ser vista como “o meio de alguns escritores (...) dominarem e ultrapassarem um precursor influente”³⁸, isto é, como

³² HOLLANDA. Op. cit., p.35.

³³ SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Cebrap, nov. 1999, n. 55, p.27-36, p.35.

³⁴ VATTIMO, Gianni. *A tentação do Realismo*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p.26.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ SIMON. Op. cit., p.35.

³⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da paródia*. *Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pêres. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p.122.

³⁸ *Ibidem*.

codificação de uma nova forma; ou, ao contrário, como reverência ou “forma de preservar a continuidade na descontinuidade”, ou ainda, enquanto “o impulso conservador da paródia”³⁹. Esta indefinição diante do legado modernista, aliás, para o bem ou para o mal, constitui o que Heloisa Buarque caracteriza atualmente como uma “hibridização de formas e fronteiras no campo da produção cultural”, onde, ainda, segundo a crítica, “instala-se a complexidade das estéticas contemporâneas”⁴⁰.

³⁹ Idem, p.123.

⁴⁰ HOLLANDA. Op. cit., p.20.

É que a centralidade do avanço tecnológico, nos meios eletrônicos e informáticos de comunicação, contaminando a tradução da herança modernista, termina por gerar o já muito diagnosticado “desgaste das distinções canônicas entre os gêneros, linguagens e territórios políticos”⁴¹. O que, por sua vez, converge — em pleno exercício da incerteza contemporânea — para os inusitados relacionismos ou nas disparatadas correspondências formais entre campos culturais e artísticos ou práticas estilísticas, já apontadas por F. Sussekind.

⁴¹ Idem, p.20.

No entanto, aqui, na consideração desta “desproporcionalidade sistemática” pretendemos apenas destacar caminhos ou soluções que, a nosso ver, tenham contribuído para uma “com-preensão” crítico-poética de nosso tempo e de nossa circunstância. Passaremos ao largo tanto das elaborações unilateralmente culturalizadas — ou cuja marca identitária negligencie a inserção crítica da obra nas relações de produção contemporâneas — quanto de um tipo de produção exacerbadamente deshistoricizada — ou altamente dominada por uma visão “estetizante” dos “materiais” e “repertórios” como mero objeto de perícia técnica.

Neste sentido, uma peculiar consciência histórica do atual — resistente à crescente aniquilação do espaço por meio do tempo fulminante dos meios de comunicação — tem conduzido ao que poderíamos encarar como uma remodelagem da estratégia modernista de *espacialização do tempo*, em pelo menos duas tendências atuantes na poesia contemporânea: o afluxo de uma memória crítica, pela dramatização da memória como espaço material e ou “meio onde se deu a vivência”⁴²; e a motivação gráfico-sonoro-visual da palavra, herdada da tradição concreta e repotencializada pelas novas tecnologias.

⁴² BENJAMIN, Walter. (1926) *Uma profecia de Walter Benjamin. Mallarmé*. Trad., org., estudos críticos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.193-4. p.239.

Na primeira, a metalinguagem lírica, plasmada pelo legado da madura afirmatividade da voz drummondiana, figura a resistência subjetiva como enraizamento afetivo, localização, ao pressentir que “só o espaço retém o tempo comprimido e por isso, concretiza os belos fósseis da duração”⁴³. Por isso, a gravação poética da memória sensível — pátria do que poderia ter sido, matéria de nervos e sonho — pode resolver-se ou como mitologia lírico-expressiva propriamente dita —

⁴³ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.29.

fundada naquilo que Bachelard denomina de *imaginação poético-material* — ou como notação crítico-realista do contexto, em que as falas e situações dramatizadas constituem o solo, o espaço comum entre o sujeito lírico e o seu tempo.

Dois poetas bem diferentes manifestam uma intensa receptividade na escuta da deriva social brasileira, ao mesmo tempo em que nela se plantam como sujeitos líricos: Paulo Henriques Britto e Francisco Alvim.

O primeiro, um racionalista nostálgico sempre às turras com os próprios desajustes — “ao X do problema: as coisas fora de esquadro,/ o desajuste entre o desejo e o vegetal/ da consciência, complacente, amputada”⁴⁴ — faz da mescla estilística, a pedra de toque de sua dicção, ao combinar seu neoclassicismo desencantado com o coloquialismo irreverente, certamente comum à geração marginal dos anos 70, quando começa a escrever. Nesta linha, os cinco sonetos da formidável “Até segunda ordem” configuram uma sequência poético-ficcional em que um leque cifrado de falas — pelo negaceio entre a obscuridade do negócio e o contrabando do sentido — sugere o grande esquema promíscuo da corrupção brasileira.

Para além desta alegoria de “nosso jeitinho brasileiro”, é a própria língua falada, em seu à vontade relaxado de todos os dias, tomada como chão compartilhado do sentimento mais íntimo, que provê o meio da exploração poética do *nonsense* existencial:

Alguém reclama: A porta está fechada./ E não é que está mesmo? Antes assim./ Podia ser pior. Alguém comenta:/ sempre podia ser muito pior./ Ouviu essa? perguntam. Ouvi, sim.

*De fato, nada grave. Menos mal./ Quando então ouve-se o comentário: / A luz está apagada. O outro diz: / É claro. Senão não estava escuro./ E arremata: Ninguém aqui é otário.*⁴⁵

Em *Elefante*⁴⁶, Francisco Alvim exacerba essa tendência, praticando radicalmente a qualidade que lhe foi atribuída por Cacaso, de “poeta dos outros”, ou mais especificamente, de poeta “da peculiaridade brasileira, de nossas falas, relações, ritmos, cumplicidades etc.”, na continuação da pesquisa modernista, como bem o reconhece Roberto Schwarz⁴⁷. A absorção elíptica e extremamente condensada do “fundo social da língua”⁴⁸ brasileira ou da “corrente subterrânea coletiva” que, segundo Adorno, “fundamenta toda a lírica individual”⁴⁹ constitui a sua dicção, enraizada na inteligência sensível das relações sociais brasileiras.

⁴⁴ BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.27.

⁴⁵ Idem, p.55.

⁴⁶ ALVIM, F. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁴⁷ SCHWARZ. Op. cit., p.1.

⁴⁸ BACHELARD. Op. cit., p.140.

⁴⁹ ADORNO, T. Conferência sobre Lírica e Sociedade. *Os pensadores*. (Seleção de Zeljko Loparić e Otilia B.Fiori Arantes). São Paulo: Abril Cultural, XXLVIII, 1975. p.201-214. p.297.

Assim, o minimalismo construtivista de seus micro-poemas narrativos reelabora nossas falas e situações — transpostas em suas descontinuidades, cortes e subentendidos —, em divergência com o modernismo oswaldiano dos anos 20, já que não promete nenhuma redenção — os “roteiros” antropófagos “contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas”⁵⁰ — além do resgate que promove.

Nesta linha, a vocação do livro talvez possa ser resumida por dois mínimo-poemas-epítomes de sua fatura crítico-epigramática: “O gênio da língua// Corno manso/ Bobo alegre”⁵¹ e “Quer ver?// Escuta”⁵². No primeiro, a estridência entre os substantivos pejorativos reiterados pela força da respectiva adjetivação, em ambos os casos, contraditoriamente positiva — já que “manso” e “alegre”, tomados, de per si, conotam agradáveis qualidades, em termos de sociabilidade — mas, aqui, nestes casos, enfatizando a negatividade dos respectivos nomes que determinam.

Ora, tal dissonância, caracterizada pelo título (“O gênio da língua”) como essencial à língua portuguesa, inerente ao seu espírito, estende-se como o solo-matriz e semente de todas as situações e vivências experimentadas na e como linguagem da cultura brasileira: uma espécie de machadiano “sentimento íntimo de seu tempo e país”, constantemente implicado em cada fala, gravado como invisível tatuagem. Desde contra-sensos banais — como em “Apetite// O problema do coelho/ é que estava muito bom/ mas/ não tinha carne”⁵³ — passando por compartilhadas figurações de sofrimento subjetivo — como em “Fundo// No dia seguinte/ tratei ela muito bem/ Ela nem olhou pra minha cara / Não liguei / Mas no fundo”⁵⁴ — até as mais enraizadas formas de preconceito e sentimento de superioridade social, tradicionalmente implícitas na sociabilidade estratificada do país, isto é, no convívio travado entre proprietários e o contingente “sem” (terra, teto, educação etc.): “Mas// é limpinha”⁵⁵.

Em todas as falas e causos, impera, soberana, a adversativa “mas”. Justamente essa qualidade contrastiva e paradoxal do paradigma sócio-afetivo dominante, absorvida estruturalmente pelos poemas, constitui a matéria do livro definida no segundo mínimo-poema-epítome “Quer ver?// Escuta”⁵⁶. As imagens do Brasil contemporâneo, mais que na inundação tecno-midiático-informática de nossos dias, segundo o poeta, devem ser ouvidas na fala de nós todos, em seu ritmo corriqueiro e espontâneo, em seus interditos, elipses e subentendidos, em sua informal constelação de ambiguidades. A dramatização dos paradoxos nacionais, ao gravar poeticamente a construção anônima e comunitária da fala brasileira, desaliena a sua “naturalidade” e, simultaneamente, ao aguçar o exercício da elipse, esboça cenas e paisagens enraizadas

⁵⁰ ANDRADE, O. *Manifesto antropófago*. (1928) G. M. TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p.353-360. p.360.

⁵¹ ALVIM, F. Op. cit., p.53.

⁵² Idem, p.76.

⁵³ Idem, p.63.

⁵⁴ Idem, p.114.

⁵⁵ Idem, p.93.

⁵⁶ Idem, p.76.

no mais genuíno cosmopolitismo. Como em “Corpo// Enquanto mijá/ segura a pasta”⁵⁷, em que esta ancestral mania urbano-masculino-nacional surge encenada no instantâneo-kodak deste Oswald, versão século vinte e um.

Aliás, o aliciamento do olhar ou, para usar a expressão de Augusto Massi, “a elegia do olho”, constitui a segunda tendência atuante, hoje em dia, voltada para a expressão de uma peculiar consciência histórica. A motivação gráfico-sonoro-visual da palavra não esgota o exercício metacrítico do olhar como resistência à ficcionalização e à desmaterialização da experiência, inerentes às contemporâneas sociedades do espetáculo. O flagrante plástico-visual do cotidiano, na rua, ou no mais íntimo recesso, compõe expressivo contingente de motivos e situações poéticas em que a metamemória de formas, seres e figuras superpostas recorta a consciência da simultaneidade como condição compartilhada.

Assim em Heitor Ferraz, no “Poema de 88”, o passeio de carro na avenida chuvosa, depois do filme, produzindo o cruzamento das imagens “silenciosas até/ o entorpecer de carne e ossos”:

*Normalmente do carro/ acompanho só a câmera que
desprega/ e solta/ entre vidros, a direção,/ as gotas, o
limpador de parabrisas,/ entre os olhos que vão e vêm/ vão
e vêm as cenas do filme, de mim,/ e do amor/ que costuma ser
perigoso.*⁵⁸

Ou em Augusto Massi, no belo “Imagem”, a vivência íntima da memória do amor processando-se como imaginação material da opacidade do corpo:

*O corpo estirado na cama,/ esticado até o limite,/ solda coisas
desiguais.
Recolhe no reduzido espaço/ de uma noite, de um quarto,/
imagens porosas do passado.
E vislumbra, amor maduro,/ o peso, o braço, o adubo/ de
outro corpo no escuro.*⁵⁹

A memória do corpo, justamente, consiste numa das mais intensas respostas poéticas à “mercadificação” efêmera das imagens na sociabilidade contemporânea. Contra o “triunfo da superfície sobre a profundidade do desejo”⁶⁰, o enraizamento do corpo, irrepitível e único é sentido como porto seguro, último refúgio em meio ao “desaparecimento do tempo e do espaço como dimensões materializadas e tangíveis da vida social”⁶¹.

⁵⁷ Idem, p.135.

⁵⁸ HOLLANDA. Op. cit., p.171.

⁵⁹ Idem, p.87.

⁶⁰ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 5. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p.263.

⁶¹ Idem, p.265.

A imaginação material da intimidade como casa, conjugada ao ceticismo irônico de Paulo Henriques Britto, no recorte poético de uma subjetividade intelectualista e antidramática, ou a “escrita icônica” de Arnaldo Antunes, podem, pela própria heterogeneidade das opções poéticas, dar a medida do ecletismo de faturas implicado no motivo do corpo, tomado como fonte significante e polimorfa de sentidos.

Aliás, a versatilidade deste “artista multimidiático e intersemiótico” (Antunes, 1998, 4ª capa) constitui, uma excelente antologia de visões e versões do corpo.

O corpo como lugar-encruzilhada da reversibilidade cósmica e núcleo centrípeta das forças dispersas num universo prenhe e sensual, como em:

*o céu lambe a sol
a de meus pés
através
do reflex
o na o
nda*⁶²

⁶² HOLLANDA. Op. cit., p.74.

Ou o corpo desarticulado, incuravelmente disperso numa injunção pós-humana, em que o espelho não devolve mais a Narciso a própria imagem, mas a distorce e fratura, disparatando qualquer vestígio de coerência subjetiva. O fetiche do corpo-mercadoria descentrado de todo eixo dissolve a possibilidade da identificação, como processo constitutivo, transformando o sujeito numa voz estranha a si mesma, “abandonada pelo abandono”, vagante num vácuo sem geografia e, por isso, extraviado de qualquer história.

*o buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar
aqui/ com um olho aberto, outro acordado/ no lado de lá
onde eu caí
pro lado de cá não tem acesso/ mesmo que me chamem pelo
nome/ mesmo que admitam meu regresso/ toda vez que eu
vou a porta some
a janela some na parede/ a palavra de água se dissolve/ na
palavra sede, a boca cede/ antes de falar, e não se ouve
já tentei dormir a noite inteira/ quatro, cinco, seis da
madrugada / vou ficar ali nessa cadeira/ uma orelha alerta,
outra ligada
o buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar
agora/ fui pelo abandono abandonado/ aqui dentro do lado
de fora.*⁶³

⁶³ Idem, p.71.

Ou ainda, o corpo como âncora, raiz, monumento ao indiviso, casa do indivíduo, navegando em meio ao fluir instável do instante — “hic et nunc” — que sempre passa.

Só eu
nu
com meu
um bigo
un
ido a
um ún
ico
nun⁶⁴
ca

⁶⁴ Idem, p.78.

Esta consciência radicalmente erótica do corpo, num sentido de Eros como “pulsão de vida”, certamente ocorre, sobretudo enquanto espécie de contraponto ao poder sem precedentes da tecnologia. Não é por outro motivo que a própria atividade literária, assim como qualquer outra atividade artística, depende visceralmente das relações de produção que, sem cessar, a Ciência transtorna e atualiza.

Já nos anos trinta do século passado, Valéry profetiza que as “grandes inovações científicas transformarão totalmente as técnicas das artes (...) e eventualmente chegarão a mudar o próprio conceito de arte da maneira a mais fantástica”⁶⁵.

Esta implicação do autor como produtor, tão enfatizada por Benjamin, na mesma ocasião — em defesa da “formação politécnica” como pré-requisito à “competência literária” — atualmente persiste num expressivo caudal da poesia brasileira, no prolongamento do experimentalismo concretista dos anos cinquenta. Por isso mesmo, a própria existência da vanguarda, ainda hoje, é defendida por Augusto de Campos, sob a alegação de que “sempre haverá artistas voltados para novas linguagens (inventores, vanguardistas) e outros que trabalham com linguagens já sedimentadas (mestres e diluidores)”⁶⁶.

A exploração de procedimentos heterodoxos e diferentes materiais, no permanente investimento em pesquisa multimidiática de ponta, conduz tais criadores à absorção de vários suportes, tais como o livro-objeto, a holografia, o neon, a animação digital. É bem verdade que como o reconhece o próprio Augusto — artífice da poesia concreta, ao lado do irmão Haroldo, de Décio Pignatari e José Lino Grunewald — “o simples domínio das técnicas digitais não faz de ninguém um grande poeta”⁶⁷. Entretanto, mesmo para os mais tradicionais, fica

⁶⁵ VALÉRY apud CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Morales, 1978, p.88.

⁶⁶ CAMPOS. Op. cit., p.1.

⁶⁷ Idem, p.1.

difícil negligenciar, por exemplo, a centralidade do computador. Afinal, segundo constata Alcir Pécora, “das seis etapas de produção de um livro, quatro podem ser feitas num computador caseiro: preparação do texto, revisão, capa e impressão de “laser film”, restando apenas o fotolito da capa e a gráfica”⁶⁸.

⁶⁸ PÉCORA. Op. cit., p.15.

Na atual deriva multi-tecno-artística se inscrevem inúmeras iniciativas que fazem do hibridismo a marca do próprio vanguardismo. Hoje os poetas têm site na Internet, e os artistas plásticos cada vez mais divulgam seus textos. Poetas — como o já citado Arnaldo Antunes, músico e ex-roqueiro da banda Titãs — lançam livros acoplados com CDs, nos quais declamam as próprias composições. Augusto de Campos, a propósito, continuando a vertente “verbivocovisual” da poesia concreta, no CD *Poesia é risco*, com música e tratamento sonoro, chega a produzir, com a contribuição do videopoeta Walter Silveira, o que denomina de “performances intermídia”. Neste imprevisto horizonte tecno-poético, o antigo grupo concreto reaparece reunido no CD pop-experimental *No lago do olho*, onde o próprio Augusto, além dos poemas, comparece também como intérprete, tocando gaita de boca⁶⁹.

⁶⁹ Ibidem.

E se a espiral da metamorfose tecno-inventiva convive bem com mudanças radicais, tais como a extrema segmentação de mercado ou, em termos formais, a anarquia de gêneros, é bom que não nos esqueçamos do *Lembrete* de Drummond para afastar o medo e a tendência a fantasiar o futuro com as lentes estereis do espanto:

*Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.*⁷⁰

⁷⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo; novos poemas*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.95.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Conferência sobre Lírica e Sociedade. *Os pensadores*. (Seleção de Zeljko Loparié e Otilia B.Fiori Arantes). São Paulo: Abril Cultural, XXLVIII, 1975. p.201-214.
- ALVIM, F. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDERSON, B. (1989) *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo novos poemas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, O. *Manifesto antropófago*. (1928) G. M. TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos,*

- prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p.353-360.
- ARÊAS, V. (2000) *Trouxa frouxa*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ANTUNES, A. (1998) *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, G. (1998). *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes.
- BENJAMIN, Walter. (1926) *Uma profecia de Walter Benjamin. Mallarmé*. Trad., org., estudos críticos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.193-4.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras Escolhidas Vol.2*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: KOTHE, Flávio (org). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p.195.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Morales, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Sou apenas um avô, mas os campos florescem*. *Jornal do Brasil Idéias Livros*. (Rio de Janeiro, 30/06/2001) 2.
- CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIAS, Ângela Maria (org) et al. *A missão e o grande show Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- FONSECA, Rubem. 1975. "Intestino Grosso". *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, Artenova.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 5. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HERKENHOFF, Paulo. "Introdução Geral". *XXIV Fundação Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. (Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa), São Paulo, A Fundação, 1998, v.I, p.22-34.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). *Esses Poetas. Uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

- HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra*. Estudos de Crítica Literária I. 1920-1947: Volume I. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Péres. Lisboa/ Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OLIVEIRA, Francisco de. Trecho nas orelhas do livro. ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PÉCORA, Alcir. Literatura. *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, domingo, 31 dez. 2000, p.5.
- PÉCORA, Alcir. Excrescência e lugar-comum. *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, domingo, 20 maio 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*. Jornal de Resenhas. São Paulo, 12 ago. 2000.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: O escritor enquanto crítico. *Travessia revista de literatura*, n. 33. Ilha de Santa Catarina, ag.-dez. 1996, p.47-59.
- SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. 2. ed. Trad. Posfácio e Notas Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- SANT'ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTOS, Jair Ferreira. *A inexistente arte da decepção*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Cebrap, nov./1999, n. 55, p. 27-36.
- SCHWARZ, R. (2000) Elefante complexo. *Folha de São Paulo*. Jornal de Resenhas. São Paulo, 10 fev. 2001.
- SCHWARZ, R. (1999) *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SUSSEKIND, F. (2000) A literatura brasileira dos anos 90. *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, domingo, 23 jul. 2000.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Cortejo em abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VATTIMO, Gianni. *A tentação do Realismo*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Instituto Italiano di Cultura, 2001.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

