



A CRISE PÓS-MODERNA NO RECENTE PANORAMA DA LÍRICA BRASILEIRA E PORTUGUESA[√]

Norival Bottos JÚNIOR*
Lacy Guaraciaba MACHADO**

RESUMO

Este artigo tem como objetivo principal analisar e refletir sobre algumas características da lírica contemporânea, praticadas em Portugal e no Brasil. A partir de definições teóricas de pensadores como Giorgio Agamben e Octávio Paz a respeito da possível diferenciação entre o que se entende por modernismo e por movimento pós-moderno, busca-se, inicialmente, definir o empreendimento do Pós-Modernismo, bem como analisar sua relação com os movimentos modernistas, imediatamente anteriores a ele. Em seguida, analisam-se alguns poemas de autores como Ana Luisa Amaral e José Tolentino, entre os poetas portugueses, e Paulo Henriques Britto e Nuno Ramos, entre os artistas brasileiros, procurando tanto traços distintivos quanto de possíveis semelhanças. Podem-se ver rupturas que dialogam com a lírica que absorve e, ao mesmo tempo, desintegra a realidade do mundo, fazendo recombinações para a produção artística da poesia. Assim, nas vertentes de entendimento do que é poema moderno ou poema pós-moderno, encontra-se a escritura poética que se expressa desafiadamente com suas características.

Palavras-chave: Lírica contemporânea. Modernismo. Pós-Moderno. Ruptura. Transgressão.

1 INTRODUÇÃO

Compreender e transformar o mundo através da poesia lírica é absorvê-lo e desintegrá-lo, recombina seus elementos enquanto os armazena a fim de produzir,

[√] Artigo recebido em 15 de maio de 2016 e aprovado em 21 de junho de 2016.

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor assistente na PUC-Goiás. E-mail: <nonobottos@gmail.com>.

** Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora no Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás). E-mail: <lacyguaraciaba@gmail.com>.

em algum momento não especificado, um milagre orgânico dentro do espaço condensado na forma breve da poesia lírica. Arte de simulacro, como afirma Jorge Luis Borges (2009, p. 125-126) o poema lírico moderno é fusão de imagem, som e ritmo de uma época delirante, o resultado se nota ora num verso denso demais para a economia das formas da linguagem que ele utiliza como instrumento e ora na desrealização do poema lírico em si mesmo, atingindo um grau máximo de motivação do signo, escapando do sistema de modulação alegórica e rumando para um *além* do tempo e do signo, distante da clausura do tempo e da forma fixa da alegoria.

Eis uma possível tarefa para a lírica, não apenas a contemporânea, embora em outras épocas raramente a escritura poética fosse consciente o bastante para ultrapassar a noção de expressividade subjetiva. Para a própria existência da poesia lírica, e na contemporaneidade, talvez mais do que em qualquer outra época, novas formas de encarar esses desafios surgem com fervor renovado, para os mesmos problemas de sempre há novos ingredientes, e, seria buscando uma cartografia do pós-modernismo entre as possíveis características da poesia lírica contemporânea que este trabalho se projeta.

Pode-se questionar se há realmente no campo da literatura portuguesa e brasileira um rompimento com os pressupostos do modernismo em ambos os países, a evidência em contrário é tão problemática quanto à afirmação de que a atual poesia produzida não é outra coisa senão uma continuação do que se produziu no modernismo do início do século vinte até a fim da primeira metade do mesmo século. O debate, de todo modo, pode centrar-se nos aspectos de descentramento e intertextualidades do fazer poético contemporâneo. Pretende-se, neste trabalho, portanto, analisar entre a recente produção de ambos os países a presença ou o eventual abandono de características modernistas na produção desses poetas, bem como o abandono ou a manutenção das noções de tempo e memória em relação ao evidente desdobramento dos conceitos pós-modernos.

A mediania, conceito que problematizante por natureza e que possibilita a reflexão sobre o que acontece quando o amor pela inquietação de um verso não fascina mais, como parece ser o caso da lírica contemporânea, e o que resta não se pode resumir ao simples fascínio pela forma. Sendo assim, para que se possam

compreender alguns dos parâmetros da poesia lírica produzida no Brasil e Portugal são necessários um esforço de compreensão do movimento modernista, fenômeno não apenas antecessor, mas largamente responsável pela compreensão ambivalente e híbrida da poesia contemporânea. Limitar-nos-emos, mais adiante, nos casos específicos de Portugal e Brasil, bem como numa possível aproximação entre ambas as culturas. Será útil, portanto, cartografar, delimitar os limites do que é novo na poesia contemporânea, método necessário para se estabelecer o modo como as características do passado recente tornaram possíveis as representações da contemporaneidade.

2 POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

Analisando o problema da diferença ontológica entre o que é considerado moderno e o que o passado relegou como moderno, o que se nota é que a possibilidade de se precisar e estabelecer um parâmetro convincente em termos de estruturas e características razoavelmente classificáveis se avoluma

O modernismo é associado à ruptura, a possibilidade consciente de cancelar a relação entre a arte e a racionalidade, é um movimento que acontece, sobretudo, no ocidente e que se assenta em termos de estabelecer um novo modo de olhar para o mundo e para a linguagem, é o estabelecimento de uma prática e uma perspectiva. Para Octávio Paz:

Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (PAZ, 1984, p. 19).

A palavra modernidade deriva do latim *modernus* e exprime a ideia de que uma época se faz a partir dos próprios preceitos que ela mesma foi capaz de gerar, portanto, a modernidade nada mais é do que uma ruptura com a época que a precedeu, é também a reivindicação de uma novidade que, na esteira dos anseios de seu contexto histórico se traduz como certa experiência temporal abstrata em relação ao passado sobredeterminado pela historicidade.

A definição de modernidade excede largamente o campo cultural, seu caráter abertamente contestador dos valores do passado, – especialmente quando se trata da tradição imediatamente anterior – é sempre a afirmação de uma atitude que busca se livrar, não apenas daquilo que se convencionou como arcaica, mas principalmente, um distanciamento do grande equívoco do passado, a modernidade surge sempre como a luz da verdade, livre dos equívocos da tradição e pronta a abraçar o futuro em toda sua potencialidade.

Octávio Paz (1984) sustenta que a atividade artística é um ato e um compromisso do artista com sua época e seus valores, se há a necessidade de contestar e problematizar os valores contemporâneos é porque eles já não fazem parte do presente, são, portanto, as sombras que ainda persistem dos erros do passado, é daí que surge a necessidade de romper com os valores do passado. No entanto, é preciso ressaltar que Paz define a modernidade contemporânea como dotada de um substrato que a diferencia da definição habitual de modernidade, para ele:

O que distingue a nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma (PAZ, 1984, p. 20).

Assim, o que torna o modernismo operado no século vinte distinto de qualquer outra experiência no campo das ideias é o fato de que ele é amplamente dotado do aparato crítico necessário para refletir não apenas sobre a época e seus valores, mas partir de uma crítica de si mesma, problematizando sua própria natureza interna de modo radical. A modernidade do século vinte é diferente porque não está mais ligada ao binarismo de presente e passado, antigo e novo, mas porque é capaz de perceber e analisar a própria aceleração do tempo e da história. Desse modo, o que torna o conceito de modernidade diferente é sua autossuficiência crítica em relação a si mesma, é a maturidade crítica.

O Modernismo em Portugal, muito marcado inicialmente pela publicação da revista *Orpheu* e, posteriormente, pelo conjunto da obra de Fernando Pessoa, difere quase que radicalmente do movimento homônimo praticado no Brasil. No caso

português, a publicação dessa revista trazia a participação de autores como Fernando Pessoa – já em pleno exercício dos heterônimos –, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, além do brasileiro Ronald de Carvalho.

A revista contou com três números, sendo que o último não chegou a ser publicado. Mas o importante é que o cenário para uma nova vanguarda estética, que assombrava boa parte da Europa e Estados Unidos, finalmente alcançava as plagas lusitanas, e em alto nível. Os avanços tecnológicos, a euforia com o progresso industrial de países como França e Inglaterra, gera o clima ideal para novas formas de se entender a realidade que mudava radicalmente, e desta vez, a arte estava amplamente preparada para os avanços técnicos do mundo, essa multiplicidade de possibilidade gerou também em Portugal uma rápida tradição ligada aos “ismos”, como o Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo.

A chamada segunda geração modernista, obviamente herdeira do grupo Orpheu, procurou, a seu modo, dar continuidade e ao mesmo tempo se posicionar de modo original em relação às conquistas estéticas da geração de Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Desta vez, coube à revista *Presença*, cuja circulação durou por mais de uma década, estabelecer novos paradigmas, entre eles, a noção de que a obra de arte, caso ainda ambicionasse continuar verdadeira e relevante para o conjunto estético do momento, não poderia se limitar a questões de tempo e espaço. A Segunda Guerra Mundial pôs fim ao chamado presencismo em Portugal, ao mesmo tempo em que, sub-repticiamente, indiciam os novos caminhos que a literatura portuguesa pós-moderna irá se desenvolver a partir das décadas de cinquenta e sessenta.

No caso brasileiro, além da influência e vitalidade criativa da chamada primeira fase do Modernismo que, depois de varrer o horizonte europeu e norte-americano, também se tornou representativo em nosso país, não há como subestimar a importância que a última poesia moderna e a primeira poesia que se poderia considerar como contemporânea exerceram sobre a produção lírica na segunda metade do século vinte até hoje, e dito de outro modo, a originalidade e identidade da lírica praticada no país a partir da década de 60 possuiu um centro que a atraiu de forma radical, e de certo modo de forma mais intensa e diferente do caso português, referimo-nos a um espaço limítrofe entre essas duas regiões, trata-

se do movimento Concretista, movimento estético dotado de natureza enviesada e inconstante, portanto, tão problemática quanto à época que se inicia como pós-modernidade. Para o crítico Fábio Andrade:

O número de poetas que na década de 80 deram continuidade ao legado concretista é tão grande quanto o que na década posterior remodelou sua linguagem a partir de novos acentos e referências; apresentando, contudo, a perda da hegemonia literária de que gozaram como novidade nos anos 70 e 80. Os anos 90 são um período complicado e de inestimável valor para o olhar crítico que deseja escrutinar os caminhos recentes da poesia brasileira (ANDRADE, 2010, p. 64).

Se o Concretismo não vingou para além do aparato sofisticado da técnica no domínio do espaço no poema, que era o carro chefe de sua doutrina estética, também é verdade que sua presença não desapareceu do cenário da lírica contemporânea por completo, de um modo ou de outro, negando ou afirmando a influencia do concretismo, é possível afirmar que o dinamismo com o trato da imagem pictórica continua sendo relevante na exploração de novas possibilidades rítmicas, no entanto, já sem o radicalismo anterior, essa possível influencia é um dos elementos aparentemente não completamente exauridos e que serve como um recurso a mais no desvelamento da poesia lírica da pós-modernidade que, como se sabe, está entregue aos ditames do mundo da técnica e da vertigem.

O importante nesse caso é que o descaminho concretista vicejou na própria dialética da história do homem moderno em confronto direto e desigual com a distinção da poesia em relação ao mundo e às outras formas de linguagem. Essa assertiva se junta à questão proposta por Giorgio Agamben e dá continuidade à provocação deixada pela escola de Frankfurt sobre o papel da lírica na sociedade contemporânea, a saber, depois da experiência e da técnica elevadas ao paroxismo, o que resta para a poesia lírica no mundo contemporâneo? E talvez outra questão ligada à primeira: de onde poderia falar o poema que deseje ainda dizer alguma coisa, como resistir ao abismo do tempo que parece prescindir da poesia lírica?

Um caminho seguro para o impasse é a análise do conceito de pós-modernidade, reflexão que tem se apresentado como um dos temas mais vitais para a maioria dos pensadores e filósofos atuais. Giorgio Agamben é um dos pensadores vitais do tema, suas considerações envolvem geralmente a arte e suas ressonâncias

em outras áreas do pensamento. No ensaio “O que é o contemporâneo?”, a questão que ele aponta é o da verdadeira natureza daquilo que significa ser contemporâneo. Agamben entende a contemporaneidade como uma experiência em busca de sua natureza verdadeira, além disso, seu procedimento metodológico, – geralmente fazendo uso de metáforas que apontam para vários paradoxos diferentes, – demonstra que o tema é, além de um extenso cipoal inexplorado, um belo jogo de sombras dentro de tudo que se pode expor a respeito.

Neste ensaio, Agamben deseja demonstrar a contemporaneidade como uma experiência acessível ao registro da perquirição ontológica do tema, percebida tanto nas diversas manifestações artísticas quanto nas outras áreas do pensamento. Para Giorgio Agamben, no caso específico, – e privilegiado – da poesia, cabe ao poeta contemporâneo se distanciar de seu tempo a fim de manter sobre ele um olhar diferenciado, capaz de extrair do inaudito da experiência vertiginosa do mundo contemporâneo um extrato do que é o ser e do que significa o estar-no-mundo, este eterno vir a ser, sempre derrisório.

Um dos paradoxos mais marcantes do texto de Agamben é a ideia de que para que o poeta possa ser contemporâneo de sua época é necessário que ele se afaste em direção ao passado, numa atitude abertamente contrária ao movimento modernista, que apregoava abertamente a ruptura com a tradição, em busca de uma forma de pensar livre dos ditames do passado, o poeta contemporâneo, por seu turno, não apenas vive o passado no presente como mantém o olhar fixo em seu tempo, o poeta faz da experiência contraditória e inacabada como o passado o material de barro com que remodela a existência contraditória da contemporaneidade. Agamben nos diz que:

[...] e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode ser dele contemporâneo [...] a origem não está apenas situada num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância, - e, ao mesmo tempo a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2007, p. 69).

É, segundo Agamben, um anacronismo altamente positivo, pois a atitude de retornar à experiência da tradição não é capaz e nem deve ser responsável por trazer de volta o passado, mas redireciona o olhar na construção de uma experiência nova, inacabada, que está em constante processo de mutação, em constante processo de redirecionamento interpretativo. O novo, então, não é uma volta aos valores que feneceram durante a experiência da modernidade, mas uma forma nova de reorganizar a experiência, de organizar o problema do tempo “fora” do tempo, por isso, talvez, Agamben privilegie a poesia nessa tarefa, pois é provavelmente a única forma de arte a-histórica, isenta dos problemas e dos conceitos historicistas sobre a contemporaneidade.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PROXIMIDADE ENTRE A POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA PRATICADA EM PORTUGAL E BRASIL

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges (2009, p. 37), em literatura nunca há nada que se possa chamar de novo ou original, cada geração não faz outra coisa senão dar novas cores e tessituras, que são as marcas próprias de sua época aos problemas que já foram amplamente revisitados e discutidos pela tradição. A nova geração, nesse sentido, apenas reescreve a partir de uma dicção própria, ou seja, seu trunfo é o poder renovador da palavra que é, provavelmente, o que move o processo de escritura de cada autor, de modo consciente ou não, instaurando, desse modo, uma contradição poética em relação à tradição, que pode ser entendida como uma espécie de consciência privilegiada do presente em relação ao passado no sentido que Giorgio Agamben pensa a permanência da lírica e seu espaço privilegiado na literatura. Neste caso, a consciência aguda do ofício parece ser o caso da poetisa Ana Luisa Amaral, ao trabalhar o eterno jogo da memória reencenada.

O exercício da palavra poética se instaura como força restauradora da linguagem como modo de resistência e de recusa ao silêncio. A poetisa portuguesa assemelha sua prática, portanto, a uma forma de luta contra a própria dicção do habitual e do corriqueiro. A espécie de linguagem que a lírica de Ana Luisa Amaral pratica, portanto, é a da resistência, dos atos, dos corpos, contra as ideologias

dominantes que pretendem fazer do mundo o espaço do raso e da ausência de beleza. Veja-se esse trecho do poema Sequência em Nota Maior Qualquer:

O fim não acabou para as palavras.
De tanto as maltratar durante a tarde
igual,
querem-se redimir de polimentos críticos,
passar desiguais pelo papel

Abençoada noite
egocêntrica e quente
que me deixa ficar à lua, diante
de uma chávena de chá,
a derreter eflúvios comoventes,
a espreguiçar os olhos,
terminal
(AMARAL, 2005, p. 55).

Ainda dentro do tema da dicção como forma de posicionamento perante a vacuidade da vida contemporânea, nota-se a preocupação da poetisa portuguesa com a dificuldade do poema perante a imposição do silêncio, onde a criação poética, entregue às dificuldades de um mundo atônito tem de encontrar seu espaço, ocupá-lo, instaurar-se, a partir desse ponto, como a resposta lírica perante a crueldade do mundo, devastado e atônito.

Escrever um poema na época do caos é um problema presente para essa geração, é a dificuldade de estabelecer um parâmetro onde a linguagem poética tem de se justificar, onde o prazer se ajusta com a forte angústia pela palavra desgastada pelo uso cotidiano, trata-se de resgatar ou dar novo tratamento à linguagem, uma experiência quase sempre também banalizada ao paroxismo. É nesse sentido que a recuperação dos temas que, ao longo do tempo, se tornaram voláteis ao extremo do fetichismo capitalista, como é o caso do tema do amor, é restaurado pela poetisa, como no poema a **A Idade do Ouro** a seguir:

Há uma idade de ouro
em cada vida,
uma era de fascínios
e de crimes só nossos
que nem dizer ousamos,
com medo que se quebrem
em ouvidos de bronze

Uma era brilhante

de alegrias e dores
às vezes só sonhadas
mas mais fundas
do que as verdadeiras

Em cada vida
há momentos dourados
em que tudo cintila
(até a angústia)
e em desespero os tentamos reter
e fazer deles abrigado porto

Até em desespero concluirmos
que o fascínio não era
e que os crimes
de tão curtos delitos
nem castigo merecem
(AMARAL, 2005, p. 188).

A relação entre realidade e melancolia é um tema persistente na lírica portuguesa em qualquer época, porém, na contemporaneidade não se pode pensar a melancolia da mesma forma que se tratou o tema no passado, é uma melancolia advinda, provavelmente, da falta, da ausência, do fato de que o mundo contemporâneo segue rumo à concepção do mundo como um espaço dessacralizado, livre dos problemas que envolveram, desde Camões, a noção problemática da transcendência. A poesia praticada em Portugal hoje sugere outros caminhos, como a ênfase no cotidiano, iluminando o banal com luz renovada pela linguagem e dicção poética encenadas numa linguagem figurativa tão concentrada nos pequenos e irrelevantes detalhes da vida mundana, tornando-a, ao mesmo tempo, expressiva e evocativa. Parece não haver outra motivação a não ser a de iluminar certa felicidade e negatividade do instante, uma evocação sem essência definida, descentralizada, mas ainda assim uma melancolia própria da alma portuguesa e livre dos ditames do tempo cronológico. Para o crítico português Eduardo Lourenço:

[...] Criamos a idéia de que há uma espécie de progresso contínuo que se passa de uma coisa para outra, o que só é verdadeiro na ordem exterior, porque na ordem interior cada geração, cada cultura vive um tempo próprio e, depois, não se sabe por que, esse tempo esgota-se e passa-se para outro. É, de outra maneira, aquilo que Michel Foucault também exprime em *As palavras e as coisas*, [...] há mais uma idéia que rege uma época do que um devir temporal, um tempo próprio, [...]. Não sei como se faz essa

ruptura, o que se sabe é que já se habita um outro tempo. Cada geração refaz por sua conta o mundo inteiro (LOURENÇO, 1999, p. 7).

A realidade temporal aqui é sintoma da crise da contemporaneidade, é pensado aqui como um espaço móvel e em devir - no sentido de eterno vir-a-ser proposto por Heidegger, seu signo é o elemento híbrido no trato com os aspectos relevantes da vida, como o amor, a subjetividade, o tempo ou a morte, no entanto, tudo isso ameaça desaparecer em boa parte dos seus poemas, porque escrever é um ato de instauração de um mundo que já não pode ser apenas o seu, em nome da percepção mais aguda de que a crise é ampla e que afeta todas as esferas do pensamento, o fundamento da pós-modernidade é menos relacionada à realidade e mais ligada às ruínas morais e éticas da tradição anterior ao modernismo do século vinte, no fundo, a noção de crise está irraigada nos escombros do que restou das promessas de uma civilização em constante evolução.

O espanto do poeta diante do real dilacerado, a crise na fala da poesia em confronto com o obscurecimento dos sentidos, parecem unir a poesia de Ana Luisa Amaral ao poeta brasileiro Paulo Henriques Britto, isto porque ambos se lançam na escuridão como o **Satanás** de Milton, ambos destituídos de seu lugar no *Paraíso*, mas orgulhosos de reunir, mesmo que seja nos escombros do **Inferno**, o pouco que lhes resta da origem essencial, e mesmo que seja apenas o vazio o material encontrado, o imediatismo dos gestos e das palavras, o silêncio, enfim, o que este artigo pretende sugerir é que a prática da poesia lírica contemporâneas apresenta contornos semelhantes para os problemas da condição pós-moderna. Entre poetas de Brasil e Portugal se podem verificar algumas séries de características em comum, parcialmente trabalhadas a partir de caminhos razoavelmente semelhantes o suficiente para se sugerir uma aproximação.

Partícipe da história e ao mesmo tempo distanciada dela, é nas sombras dos destroços que se pratica a poesia contemporânea. No caso do poeta carioca, o que se percebe de imediato é a instauração de seu fazer poético como esforço dialógico de reinventar a linguagem a partir dos moldes clássicos, com o uso rigoroso dos sonetos e outros modelos da tradição – ou os escombros desses modelos – já o outro lado desse esforço dialógico seria o de dar novo fôlego às experiências desgastadas pela crise e pela permanência do problema do sentido do *ser* e do

ente, questões já fundamentais no início do século vinte, problematizadas em obras como o livro mais importante de Martin Heidegger, *Ser e Tempo* (2012).

Muito atento à forma e a interpelação do leitor, Paulo Henriques Britto busca renovar a forma clássica do soneto sem, no entanto, deixar de imprimir nessa reescrita novas possibilidades, além de deturpar a coerência interna na ausência de correspondência entre frases, entre *enjambements*, como no soneto **Biographia literária VIII**, do livro **Formas do nada**:

Sim. E no entanto essa lenda, essa fábula
sem moral nenhuma, é você. Embora
só um esforço de desmemória, tabula

rasa de si, leve ao que se perdeu,
revele o que resta. Vamos, é agora
ou nunca. Repita comigo: “Eu”
(BRITTO, 2012, p. 30).

O centro do poema é uma falsa relação com a própria noção de centro, “Repita comigo: “Eu”, promove o deslocamento do centro para a margem do poema, basta lembrar Maurice Blanchot (2011, p. 12) que sabiamente nos alerta para a verdadeira natureza daquele sentimento ambíguo, ao mesmo tempo áspero e prazeroso que nos habituamos quando chamamos pelo “Eu”, e que para ele é a solidão do “Eu”. Para Maurice Blanchot (2011, p. 11): “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que escreve pertence ao risco dessa solidão.” A solidão social não interessa de modo algum no poema de Henriques Britto que pede que seu leitor repita com ele a contradição essencial do poema, o “Eu”, nem poderia ser diferente, pois essa solidão é parte natural da relação do poema com o mundo interior de quem o lê.

A reafirmação do “Eu”, soa como uma agressão, pois representa a ilusão de que todo poeta que assume o risco de dizer Eu, não faz mais do que prolongar a ilusão de que a obra ruma para o *centro*. Em outras palavras, o poema de Paulo Henriques Britto busca refletir na dimensão do limiar, que é o espaço da literatura por excelência, longe do desconforto e da ausência de sentido para o mundo, “tabula rasa/ de si”, é o recolhimento essencial evocado por Blanchot que interpela o

leitor, pois quem afirma a palavra poética se instaura no limiar, entre o abismo do indizível e o retorno, mas retorno enriquecido pela solidão afirmativa.

O leitor é evocado no poema porque caberá a ele repetir o poema como um eu único. A crise na fala é também a crise de identidade do homem contemporâneo e uma temática constante na poética do carioca Paulo Henriques Britto. Já o poeta português José Tolentino parece mais próximo da tarefa da poesia de construir uma possibilidade de perquirição do estado cada vez mais liquefeito da contemporaneidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe escapa concomitantemente a cada verso. Basta perceber o papel da metáfora renovadora de sentidos que se avolumam no poema Reconhecimento dos laços:

agora as tuas mãos estranhas ao medo
 procuram um abrigo mais puro, o lume
 agora o tempo se mede por búzios
 e os nomes flutuam mais leves que
 as algas
 [...]

tudo podia
 já que
 os anjos do vento desenham na água
 o fulgor inesperado
 do teu gesto
 (TOLENTINO, 2006, p. 19).

Se há uma direção a qual se aponta a poesia contemporânea, é possivelmente na direção da renovação da metáfora como modo contínuo de reconfigurar o mundo através da apreensão do instante, do particular, da experiência fugidia, porém, íntima e solitária de se captar um momento muito particular, um instante por mais desprezível de interesse que possa despertar e, ao mesmo tempo em que caminha em direção ao vazio da experiência do vazio surge um momento raro de beleza, como algo que se teatraliza numa dimensão quase épica enquanto o mundo a volta torna a se esvaziar. Nos poemas de José Tolentino, a pintura das imagens poéticas e o próprio poema são signos sincréticos de tempos distantes e próximos, o poema caminha para frente, mas o percebemos em círculo, assim temos a metáfora contínua de uma imagem única: "... o tempo se mede por búzios/ e os nomes flutuam mais leves que/ as algas" (TOLENTINO, 2006, p. 26).

A complexidade da metáfora nos poemas de José Tolentino sugere uma mescla a partir da intersecção dos elementos acima mencionados e a busca pela revitalização do signo poético. E até o instante em que essas pontes desapareçam o que emerge no lugar é outro signo, um signo que não pertence à economia das palavras. E a imagem evocada deixa de ser importante, pois é o que está “entre” que importa, a metáfora em Tolentino é como um hieróglifo que se esvazia tão logo seja pressentido seu significado. Mas esse vazio também é feito de significados, de simulacros e de signos rompidos que se aliam perpetuamente no poema, não importando mais o sentido, mas principalmente a partir de uma espécie de apreensão do fugidio que gravita em torno de algo que precisa ser criado dentro do espaço vazio e que perde referência com o signo anterior.

Desse modo, em versos como: “[...] os anjos do vento desenham na água/ o fulgor inesperado/ do teu gesto”, o que se nota é que o tema do vazio da vida contemporânea apreendida e problematizada por uma poesia que, por meio da renovação concomitante da metáfora, renova-se em marcas que se transformam em outras marcas sem jamais se somar, pois, é no poema que a percepção única do mundo se torna possível, como destaca Walter Benjamin ao tratar do “sistema de ruínas” Drama do barroco alemão. Veja-se o poema Inscrição:

o brilho é o leve
 jubilo
 que sustenta os versos

ainda que sejamos

e nenhum nome
 sirva jamais para dizer
 o fogo
 (TOLENTINO, 2006, p. 24).

A percepção particular do mundo também é recorrente nos poemas do brasileiro Nuno Ramos que, a seu modo, busca promover a fusão de subjetividade com uma realidade que se apresenta, de modo muito similar à poesia de Tolentino, como jogo de simulacros, de algo que está fora e cambiante, indecifrável. Veja-se, por exemplo, o poema abaixo:

O cão, velho cão

é tempo
intervalo
entre duas chuvas

Espatifado
é como sou, serei:
pedaço
de sono

pronto pro assalto
(RAMOS, 2011, p. 73).

Como Tolentino Nuno Ramos escreve de maneira breve e concentrada, as imagens não se repetem, as várias nervuras e dicções da voz poética se renovam através da busca pela luz incessante da metáfora incessante como impossibilidade de consciência do mundo. Nos dois poetas, tudo se renova sem parar, a materialidade, a carne, a própria vida se torna extremamente corpórea, tudo gira em círculos, mas, ao mesmo tempo se desloca para frente num eterno devir, onde o que se encontra não é o sentimento, não é a expressão da alegria nem a da angústia, mas sim, um sistema de imagens muito particulares que reativam o sentimento encantatório diante da vida e do mundo, buscando, a partir desse sentimento encantatório, encontrar biunivocamente o homem em harmonia e desarmonia com as coisas que o cerca.

4 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Se tentarmos repensar as pegadas iniciais do momento pós-moderno, talvez já devidamente historicizado pela crítica, é possível, além de delimitar o seu surgimento no campo cronológico, também delimitar sua importância do ponto de vista epistemológico. E não seria exagero eleger a dissolução referencial da visão do que é vanguarda e o fim mesmo do que é novo. Tratar-se-ia, então, de colocar um fim definitivo nas crenças que povoaram o imaginário da poesia Modernista, de sua revolta e de sua tentativa quase anárquica de tentar abandonar a tradição poética herdada em nome da ruptura total com os paradigmas arcaizantes.

Durante a vigência do Modernismo havia, de modo quase generalizado, uma desconfortável sensação de fracasso diante das entorpecentes expectativas criadas a partir do fim da civilização romântica. Junto com a liberdade irrestrita do sujeito do

início do século vinte, outro elemento importante que também desapareceu com o movimento modernista foi a própria crença no poder da ruptura absoluta com a temida tradição.

Das ruínas físicas e morais da primeira e da segunda guerras mundiais, em meio aos destroços da prometida civilização que daria fim à escravidão da tradição, surgiu um novo sistema de ruínas, e dessas ruínas parece ter originado algo que nos apressamos logo a chamar de pensamento pós-moderno. Cansado dos movimentos de vanguarda que pregavam a litania do novo, o que nos acostumamos a chamar de pós-moderno parece de antemão imunizado contra o messianismo nas artes, imunizado também contra o caráter quase sempre eloquente dos manifestos que ditavam a moda modernista.

O Pós-Modernismo então, mesmo que de forma muito precária, não pode escapar de seu destino, de buscar refletir sobre sua época, que é uma época de vertigem social e que parece não deixar espaço para a reflexão e a ação em conjunto. A informação imediata não se transforma e se depura. Pelo contrário, dispersa-se e desvirtua, em uma velocidade nunca vista antes. O pensamento por sua vez é, aos poucos, abandonado, mesmo os tradicionais espaços de resistência cultural, como é o caso da comunidade universitária – ao menos em boa parte delas – parece disposta apenas a se transformar em blocos de expiação de culpas sócias de toda ordem. Embora não devamos nos apressar em historicizá-la demais. Cabe então ao poeta da pós-modernidade a tarefa de instaurar, a partir de seu fazer poético, um espaço privilegiado que torne possível encontrar o espaço da civilização contra a barbárie que se aproxima.

POSTMODERN CRISIS EN REVISIÓN RECIENTE DE LA LÍRICA BRASIL Y PORTUGAL

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar y reflexionar sobre algunas características de la poesía contemporánea, practicada en Portugal y en Brasil. A partir de las definiciones teóricas de pensadores como Giorgio Agamben y Octavio Paz sobre la posible diferenciación entre lo que se entiende por el modernismo y el movimiento post-moderno, trata de establecer inicialmente el desarrollo de la Postmodernidad y analizar su relación con los movimientos modernistas inmediatamente anteriores a la misma. A continuación se analizan algunos poemas de autores como Ana Luisa

Amaral y José Tolentino, entre los poetas portugueses, y Paulo Henriques Britto y Nuno Ramos, entre los artistas brasileños, en busca de los dos rasgos distintivos como posibles similitudes. Se puede ver que el diálogo se rompe con la letra que absorbe mientras se desintegra la realidad del mundo, causando re combinaciones a la producción artística de la poesía. Por lo tanto, en las áreas de comprensión de lo que es moderno o posmoderno poema es la escritura poética que se expresa desafiante con sus características.

Palabras clave: Contemporáneo lírico. La transgresión. Modernismo. Posmoderna. Romper.

REFERÊNCIAS

AGANBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Ana Luiza. **Poesia reunida 1990-2005**. Lisboa: Quasi, 2005.

ANDRADE, Fábio. A poesia brasileira atual. In: **A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo**. Recife: Bagaço, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Sobre os sonhos e outros diálogos. Tradução de John Lionel O'Kuinghtons Rodriguez. **Prólogo de Oswaldo Ferrari**. São Paulo: Hedra, 2009.

BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. **Modernismo: giro geral**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Uinicamp; Petrópolis, RJ; Vozes, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Entrevista. **Revista Cult**, Ano III, n. 27, out. 1999.

PAZ, Octávio. A tradição da ruptura; revolta do futuro. In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TOLENTINO, José. **A noite abre os meus olhos**. Lisboa: Paulinas, 2006.