

CONSIDERAÇÕES SOBRE CRÍTICA DE POESIA CONTEMPORÂNEA

PAULO FRANCHETTI*

RESUMO:

O objetivo do texto é refletir sobre um problema comum na crítica de poesia contemporânea: o uso automático e acrítico de alguns termos e conceitos vagos que não têm real poder de avaliação, nem mesmo de descrição do objeto.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária, poesia contemporânea, teoria literária.

Uma das vantagens da aposentadoria é poder rever a forma do discurso que nos habita quando estamos imersos no dia a dia da vida acadêmica. Na verdade, tenho para mim que essa possibilidade é tão recompensadora quanto outras, mais geralmente reconhecidas, como a de poder ler o que quiser no tempo que quiser, poder ouvir música tanto quanto apetecer, viajar sem preocupação com o texto do congresso, ou, por fim, a de não ter nenhum compromisso burocrático ou tese ruim para preencher o dia ou a semana.

Uma das prováveis desvantagens é que a obrigação de atualidade crítica esmorece, o que pode fazer o discurso que se acredita livre ser apenas desatrelado da realidade por uma defasagem de percepção. O que talvez ainda não seja o caso, pois o panorama cultural tende a mudar com mais lentidão do que o nosso estatuto funcional.

Feita esta observação, que é também um prematuro pedido de desculpas pela forma pouco acadêmica desta comunicação, queria começar por dizer que, desde há algum tempo tenho encontrado interesse em observar a configuração do leitor que parece estar prevista num texto. Talvez por culpa das leituras do meu primeiro período na Unicamp, sempre tive interesse em aplicar a um dado texto literário as clássicas perguntas que definiam a relação entre o falante e o ouvinte, segundo Pêcheux (1990).

* Professor titular da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: paulofranchetti@gmail.com

De fato, nos últimos trabalhos que fiz sobre poesia, achei desafiador aplicar aquelas questões, mas sobretudo esta, mais simples: a quem se dirige o poeta contemporâneo brasileiro? Ou, mais especificamente: que imagem de leitor se pode inferir a partir dos textos de um livro e do aparato paratextual de um volume? E ainda, apontando para a constituição da figura autoral: quem sou eu (e quem ele supõe ou deve supor que eu seja) para que eu possa falar dessa forma?

Na verdade, a questão do auditório previsto tem me parecido de grande importância neste momento, porque a existência de um público apto à decodificação da poesia é crucial para a definição mesma do gênero, pois a reivindicação do estatuto de “poesia” passa pela necessidade de contar, no leitor, com um mínimo de familiaridade – quando não seja pela efetiva prática da leitura, ao menos por uma memória puramente escolar – com a tradição poética. Ao mesmo tempo, é difícil não ter em mente que a leitura da poesia está cada vez mais ausente de um cotidiano em que a capacidade de ler tende à universalização. Ou seja, cada vez mais o público de poesia representa uma porcentagem menor em relação ao público leitor em geral. Do que decorre que, entre a experiência poética do autor e a do amplo espectro do público alfabetizado, é cada vez menor a zona de intersecção. E se pensarmos que, neste momento, nestas primeiras décadas do século XXI, a poesia vem perdendo inclusive seu último imperativo de universalização, que é a escola, parece razoável pensar que o universo dos leitores (e principalmente o dos leitores com repertório significativo de leitura de poesia) tende a se reduzir ao dos autores – e sem expectativa convincente de ampliação futura.

Não vou hoje, porém, tratar disso aqui, mas sim apresentar o que tem sido uma ocupação de trabalho nos últimos tempos: formular questões que apresentam alguma homologia no universo da crítica de poesia na contemporaneidade.

E são estas: a quem se dirige o crítico de poesia? De que modo e em que termos se dirige? Por que o faz nesses termos específicos? Que tipo de leitor previsto e que tipo de atuação pública podem-se inferir a partir de algumas palavras e procedimentos recorrentes na crítica de poesia? E ainda: como se apresenta o crítico perante o leitor, qual a imagem de si que emana de seu discurso?

Claro que as perguntas têm respostas distintas, conforme o tipo de texto que denominemos “crítica” e conforme a quem ele se dirija, num âmbito particular. Mas o que me tem interessado, neste primeiro momento da reflexão, é identificar os procedimentos generalizados, aqueles que constituem, por assim dizer, o pão-nosso-de-cada-dia da crítica de poesia que circula em blogs, jornais, suplementos e trabalhos escolares.

E é só essa parte da reflexão que vou tratar de expor aqui rapidamente.

Nesse universo, tal como acima delimitado, um primeiro procedimento que julgo interessante observar é a recorrência, à exaustão, de alguns termos ou conceitos pouco objetivados, cujo sentido é dado por evidente. Termos como “inovação”, “ruptura”, “minimalismo” e, principalmente, “rigor”, “contenção”, “economia”, “síntese”.

Esse conjunto de lugares-comuns críticos, em textos breves, sem comentários pormenorizados de poemas, usualmente não são descritivos, nem a rigor, sintéticos (no sentido de serem o resultado de uma análise). São antes valorativos, funcionam como elogios numa direção precisa: a de afirmar a modernidade (ou, melhor, a contemporaneidade, esse epítome usual da qualidade).

Por exemplo, o que significa dizer que um poeta ou um poema é sintético ou econômico? Conceitos como esses só seriam rigorosamente aplicáveis se houvesse clareza do que se obtém como resultado e dos recursos empregados para obter ou produzir tal resultado. Ou seja, caso se explicitasse e demonstrasse uma relação proporcional de enorme dificuldade, que raramente se apresenta num texto crítico e creio mesmo impossível de objetivação.

De fato, uma fórmula de física, como a famosa que diz que a energia é igual à massa multiplicada pelo quadrado da velocidade da luz, é obviamente sintética. Sendo uma fórmula, apresenta, com um mínimo de elementos, um conceito cuja demonstração analítica ocupa muitas linhas, operações e valores complexos. E é sintética porque resume, para o cálculo ou para a compreensão (e por isso a torna dispensável do ponto de vista do uso), a elaboração matemática de que é resultado necessário e comprovado.

Mas no caso de um poema, o que quer dizer “síntese”? Usa-se essa palavra com muita frequência, mas quantos dos que o fazem

estariam dispostos a esclarecer a relação entre o que se diz e os meios com que isso é dito? Quem se atreveria a quantificar a informação, para com isso afirmar a pertinência da noção de síntese na avaliação do resultado?

Outro recorrente na crítica contemporânea é “rigor”. Ora, de modo objetivo, poderia ser descrito como “rigoroso” tanto um poema que observa os preceitos métricos ou a forma fixa antiga quanto um que se pauta firmemente por um manifesto ou programa moderno. Nesse caso, a denominação indicaria conformação a um modelo, aplicação de um conjunto de pressupostos ou regras. Mas não é esse o sentido usual desse termo. Nesse sentido, ele seria talvez de valor negativo. Na sua utilização mais comum, aparece direta ou indiretamente associado a “contenção” ou “síntese”. Seu valor positivo deriva dessa junção, pois é ela que faz com que “rigor” queira dizer “consciência compositiva”, “capacidade de elaboração formal” e seja, por fim, um nome apto a descrever não só a qualidade, mas também a modernidade de um poema. “Rigor”, por isso mesmo, é frequentemente sinônimo de consciência da modernidade, entendida como algo a que também se aplicam os dois termos acima referidos. Por isso, dessa associação também resulta que raramente encontremos o termo “rigor” aplicado a um poema longo, a um poema de forma popular, a um poema narrativo ou a um cuja linguagem e sintaxe se aproximem do coloquial.

Caso semelhante ocorre com outro conceito recorrente, correlato de “síntese” e “concisão”, que se traduz pelo vocábulo “econômico”. De novo, a demonstração da proporcionalidade entre termos, que o conceito implica, é inviável. Por isso, não é improvável que um poeta que nada tenha a dizer, ou que diga apenas aquilo que é previsível (por exemplo, glose em linhas quebradas o desbotado tema dos limites da linguagem poética) e escreva textos bastante breves possa ser descrito como “econômico”. Por outro lado, acho pouco provável que encontremos com frequência essa qualificação aplicada a um poema como “Os Lusíadas” – ou às “Soledades”, de Góngora –, embora eu imagine que, se a palavra fosse usada pelo seu valor de face, isto é, se representasse uma relação entre o que se produz e os meios com que aquilo é produzido, muito provavelmente poderíamos concluir que esses poemas são econômicos. E já agora me ocorre que talvez muitos se

surpreendam se eu disser que é um erro flagrante aplicar esse termo para se referir ao haikai japonês clássico. Embora seja comum rotulá-lo de sintético ou econômico, porque ele é breve, paratático e frequentemente anacolúptico, isso na maior parte dos casos não se sustenta, já que ali vigora (como valor estético e eficiente) um princípio de modéstia, segundo o qual deve-se usar o mínimo para garantir apenas o suficiente.

Na crítica contemporânea, minha impressão é que esse termo integra um complexo avaliativo, no qual constela com “síntese”, “minimalismo”, “contenção”, “despojamento”, “economia”, “concisão”, “objetivismo” e ainda alguns outros. E que entre eles se estabelece uma grande área de sobreposição de sentido, sendo frequentemente comutáveis. Também me parece que são, muito frequentemente, além de vazios de atividade crítica, termos de combate usados para conjurar procedimentos ou configurações poéticas que se recobririam com os nomes de “derramado”, “prolixo”, “subjetivista”, “confessional”, “discursivo”.

Por isso mesmo, creio que esse uso automático de termos-chave de sentido confuso configura, na verdade, uma recusa ou incapacidade do real exercício da crítica, uma vez que constitui um mero mecanismo de atribuição de valor por meio da filiação do objeto, da localização dele num dado lugar de poder no campo da produção contemporânea. E, voluntária ou involuntariamente, tem uma direção precisa, que é a de afirmar uma narrativa de evolução da poesia ocidental, fora da qual a contemporaneidade não se alcançaria plenamente.

Tal uso tecnicamente confuso desses termos descritivos, em sentido valorativo, pressupõe que tipo de aproximação ao texto? E pressupõe que tipo de leitor?

Nos piores casos, a resposta à primeira questão parece ser evidente: trata-se de um exercício de leitura menos analítico do que classificatório; menos preocupado com a compreensão da especificidade do objeto do que com a sua situação ou filiação em determinado nicho ou linha de narrativa histórica – como se com isso a sua complexidade e os seus sentidos se tornassem compreensíveis e pacificados.

Portanto, menos do que testar os pressupostos críticos contra um objeto concreto, e transmitir o impacto ou o resultado desse teste ao possível leitor, o que se promove com o uso abusivo de tais conceitos

vazios é o fatal esvaziamento da crítica, tornando-a um discurso cuja pertinência se restrinja a quem se interesse pelas narrativas em competição ou pelo combate pela hegemonia poética, de uma perspectiva na qual o pluralismo não pode participar, com a mesma coerência e qualidade, do banquete da excelência contemporânea.

Dizendo de outra forma, nesse tipo de crítica, o uso de tais termos promove uma avaliação implícita (e, como disse acima, voluntária ou involuntária) que não valoriza a especificidade do objeto, sua forma concreta de atuação frente à expectativa do tempo ou aos modelos vigentes – ou ainda, a sua novidade ou coerência como procedimento ou atitude frente à linguagem –, mas apenas verifica ou promove a sua adequação a um modelo descritivo que deriva – muitas vezes sem o saber ou sem o expor – de uma narrativa histórica (necessariamente teleológica), à qual paradoxalmente falta muitas vezes amplitude, coerência ou complexidade.

No que diz respeito à historização da poesia contemporânea, é fácil ver que ainda tem vitalidade o modelo autodescritivo das vanguardas, segundo as quais a ruptura com o passado produz o novo e a forma do novo é a forma da ruptura. E essa concepção chega a enraizar-se de tal modo que a denominação “neoparnasiano” parece pacificamente aproveitável – num livro recente de apresentação da poesia brasileira – para descrever alguma poesia no final do século XX. Utilização essa que, evidentemente, é já um juízo de valor, pois a própria narrativa desse livro é calcada na autovisão modernista evolutiva, deslocando embora para a década de 1990 a entrada da poesia brasileira “em um período de maturidade”, e operando com noções tais como “efervescência experimental”, “pesquisa formal”, “pesquisa de linguagem”, “evolução”, “conquistas formais”, “fina construção formal”, “apuro formal”, “refluxo formal”, “perfil livresco”, “retrocesso das conquistas”. (COHN, 2012)¹

Ora, que a crítica possa reciclar, como digno de respeito ou interesse, esse tipo de operação simplista, tem de ter uma explicação. Aqui, do meu ponto de vista, dois fatores me parecem preponderantes.

O primeiro é o estreitamento da cultura literária e a diminuta formação de repertório do público, assim como do crítico, derivados não apenas da perda de importância social da literatura (refletida com

clareza, por exemplo, na organização dos currículos escolares), mas também da decorrente (e já mencionada) redução do público leitor de poesia e (mais ainda) de crítica de poesia. Daí o caráter de vulgata de história literária, que permite em poucas linhas situar o objeto novo contra um pano de fundo mais ou menos conhecido ou fixado.

Por outro lado, a situação dos objetos presentes num quadro convencional de história literária, promovendo as analogias e heranças, permite maior rendimento às operações de afirmação da qualidade, na medida em que inovação, ruptura, retomada, avanço, recuo etc. são operadores de avaliação cômodos, que permitem eludir a difícil questão de responder pelo presente do texto, pela sua atualização na leitura de hoje. Ou seja, permitem evitar a exposição da reação precária e pessoal frente ao objeto presente (que, do meu ponto de vista, é da natureza mesma da crítica). Cria-se, assim, um modo “historicista atemporal” (em que pese o paradoxo) de regra decalcado da autovisão das vanguardas, especialmente Modernismo paulista e poesia concreta.

Ora, aqui, antes de terminar, preciso fazer uma observação que vai na contramão desse tipo de crítica “objetiva”. E é esta: de forma alguma estou a condenar a interpretação histórica, isto é, a leitura teleológica da história que se impõe quando se busca situar um objeto presente em face do passado. Pelo contrário, creio mesmo que não há crítica sem essa tentativa de situar o texto contra o pano de fundo da tradição a que ele pertence ou reivindica, para, a partir daí armar uma aposta no futuro.

Ou seja, julgo que não se pode evitar a operação do gosto na construção ou, pelo menos, na afirmação de uma das vertentes narrativas possíveis no exame do passado.

Na verdade, apesar do ditado que diz que gosto não se discute, o que mais discutimos, em todos os aspectos da vida, é gosto e formação do gosto.

Quanto a isso, gostaria de lembrar que o homem que traçou as linhas de interpretação até há pouco hegemônicas sobre a evolução da nossa poesia, Antonio Candido, explicitamente reconheceu a articulação entre o processo de narrar a história e o gosto, em termos que têm passado relativamente despercebidos. De fato, diz ele, na sua *Formação*, com todas as letras: “Procurando sobretudo interpretar, este não é um

livro de erudição, e o aspecto informativo apenas serve de plataforma às operações do gosto.” E completa, com a exposição dos objetivos: “Perceber, compreender, julgar. Nesse livro, o aparelho analítico da investigação é posto em movimento a serviço da receptividade individual, que busca na obra uma fonte de emoção e termina avaliando o seu significado.” (CANDIDO, s/d, p. 31 e 33)

Essa é, eu creio, a parte melhor da *Formação* – a parte das operações do gosto, da subordinação do aparelho analítico à receptividade individual, e da avaliação do significado –, porque se um dia se demonstrar inviável ou não mais sustentável a narrativa histórica que estrutura essa obra, não podemos senão concordar ou discordar da operação do gosto que, por sua vez, historizada, contribuiu decisivamente para um padrão cujas ramificações amplas são percebidas com clareza na constituição de um gosto dominante num dado momento da vida intelectual brasileira. Inclusive como base (narrativa e de gosto) desse tipo de crítica que estou tentando descrever.

Mas enquanto em vários outros espaços culturais o reconhecimento da relatividade e o respeito à diversidade não evitam, antes valorizam a exposição do empenho e explicitação do gosto, na crítica vulgar de poesia esse movimento ainda não se produziu e a inércia dos mecanismos e termos descritivos termina por gerar um discurso anódino, convencional, abstratizante e de pouco interesse fora do círculo dos que o praticam ou querem praticar um dia.

Não creio, tampouco, que seja impossível concluir que a redução do vocabulário crítico, bem como a precária historização dos objetos literários sejam direta decorrência da incontestável perda de relevância social da literatura, combinada com a sobrevivência inercial (porque meramente herdada de um tempo em que estudar a literatura era promover a língua ou compreender a nação) do ensino da história e da crítica literária nos currículos escolares e na organização dos departamentos universitários.

Minha impressão, assim, é que está na hora de um trabalho de desmonte, a ser realizado em várias frentes. E como a maior parte dos que aqui estão são ao mesmo tempo estudiosos, críticos e professores de poesia, vim aqui propor estas notas de escândalo e uma ideia simples: promover um esforço para que termos confusos e vazios, como os que

vim mencionando sejam banidos no local onde eles primeiro se enraízam para depois florescer furiosamente – nos textos dos trabalhos escolares e nas teses acadêmicas. E, paralelamente, remover a desconfiança e o peso da autoridade histórica e historizante sobre o exercício do gosto como descoberta do interesse e da vinculação do texto com o presente do leitor. Com isso talvez seja possível imaginar ou fundar uma forma realmente produtiva de se aproximar, de analisar e de avaliar as obras literárias, seja na prática da crítica para público amplo, seja na prática da leitura literária (se é que isso ainda fará sentido e terá lugar) nos vários níveis escolares.

Pensando bem, no quadro atual da área de Letras e na economia das trocas acadêmicas, essa que acabo de apresentar não me parece uma proposta exequível. Mas nem por serem inexecutáveis as propostas deixam de ser razoáveis.

CONSIDERATIONS ON CONTEMPORARY POETRY CRITICISM

ABSTRACT:

The aim of the text is to reflect on a common problem in criticism of contemporary poetry: automatic and uncritical use of some vague terms and concepts, which have no real power of evaluation or even description.

KEYWORDS: literary criticism, contemporary poetry, literary theory.

CONSIDERACIONES SOBRE CRÍTICA DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

RESUMEN:

El objetivo de este texto es reflexionar sobre un problema común en la crítica de la poesía contemporánea: el uso automático y acrítico de algunos términos y conceptos vagos, que no tienen poder real de evaluación, ni de descripción del objeto.

PALABRAS-CLAVES: crítica literaria, poesía contemporánea, teoría literaria.

1. NOTA

- 1 Os termos entre aspas se encontram nas notas de apresentação dos volumes *1980, 1990 e 1940-1950*.

2. REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

COHN, S. (Org.). *Poesia.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (1969). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.) *Por uma Análise Automática do Discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1990.

Submetido em 5 de maio de 2016.

Aceito em 4 de junho de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016
