

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia

Elisa Helena Tonon

Florianópolis, março de 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Susana Scramim, para obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Literatura Brasileira.

Elisa Helena Tonon

Florianópolis, março de 2009

Agradeço

Aos professores Maria Lucia de Barros Camargo e Raúl Antelo, por tantas aulas, pela leitura e pelas importantes considerações feitas na qualificação deste trabalho.

À professora Susana Scramim, pela orientação, incentivo e apoio que recebi, desde as primeiras idéias.

Ao CNPq, pela bolsa que me possibilitou dedicação integral à pesquisa.

À Flávia Bezerra Memória, pela cumplicidade constante e providencial.

À Ana Carolina Cernicchiaro, agradeço o estímulo e a atenção sincera.

À Manoel Ricardo de Lima, pelas leituras e conversas.

Aos amigos do curso e da vida, por tantas trocas e encontros.

À Edson e Áurea Tonon, meus pais, agradeço o apoio de sempre, as palavras, a motivação e o brilho no olhar.

Aos irmãos, Felipe e Ivan, pela expectativa.

Ao Olimpio, meu amor, meu companheiro, pela convivência e alegria.

“Mas o homem não só germina como também elege. Eu sublinharia a semelhança entre esses dois fatos que são para mim igualmente misteriosos, pois ao eleger damos início a um novo gérmen, só que como está em relação mais direta com o homem, o chamaremos ato. Na dimensão poética realizar um ato e eleger são como um prolongamento do gérmen, pois esse ato e essa eleição estão dentro da chamada consciência apalpatória dos cegos, se assim me atrevo a chamá-la é com a certeza de uma mínima aproximação.

É um ato que se produz e uma escolha que se verifica à contracifra, na sobrenatureza.

Uma resposta a uma pergunta que não se pode formular, que ondula na infinitude. Uma incessante resposta à terrível pergunta de domingo do demiurgo, por que chove no deserto? Ato e eleição que se verificam na sobrenatureza. Cidades em que o homem chega e não pode depois reconstruir. Cidades edificadas com uma lentidão milenar e cortadas e destruídas pela base num piscar de olhos. Feitas e desfeitas no ritmo da respiração. Às vezes desfeitas pelo descanso súbito do estelar e outras feita com uma momentânea colunata do telúrico.”

José Lezama Lima

Resumo

O presente trabalho realiza a leitura de seis antologias de poesia brasileira, publicadas entre os anos de 1997 e 2006, para pensar a configuração da ‘cena’ ou do ‘panorama’ da poesia desse período. Dedicadas a reunir a produção poética dos anos 90 em diante, essas publicações são um procedimento crítico de leitura constituído através do corte e da montagem, do acúmulo e da exclusão, de forma que estão próximas da coleção e do arquivo. Nesse conjunto de objetos, aponto para a coincidência da forma empregada, para a ênfase na referência temporal ao presente e para a recorrência dos termos ‘pluralidade’ e ‘parcialidade’ nos textos que acompanham as reuniões. O discurso da pluralidade e da diversidade de tendências para caracterizar a poesia se aproxima do relato mítico e desenha um quadro apaziguado. Se não é possível estabelecer unidade de princípios estéticos como característica desta produção, ao observarmos as antologias podemos verificar que a cena pacífica descrita por seus textos (introduções e posfácios) parece esconder alguns embates e tensões - diferenças que mostram ser mais pessoais do que estéticas. Uma das antologias, contudo, se contrapõe às demais por ser uma publicação virtual, em formato blog, e por não possuir um organizador. Com o blog *as escolhas afetivas*, por seu título e pelo procedimento que o organiza, fica evidente o caráter afetivo, ‘pessoal’, que atua na elaboração das reuniões.

O que busco neste trabalho é discutir a leitura que as antologias nos oferecem da poesia contemporânea, apontando furos (brechas), questões e propondo algumas hipóteses de leitura.

Abstract

This thesis makes a critical reading of six anthologies of Brazilian poetry published between 1997 and 2006 in order to reflect on the configuration of this period's poetical panorama. Devoted to gathering poetic works produced since the 1990s, these publications are a critical reading work based on cutting and assembling, on accumulating and excluding, which makes them stand close to collecting and archiving works. In this body of objects, I make considerations on the similarities in the anthologies' structure, on the emphasis they give to the present time, on their recurrent use of the words "plurality" and "partiality". Therefore, the discourse of plurality and diversity of trends to characterize poetry approaches the mythical report and draws a harmonizing frame. If it is not possible to claim that there is unity of aesthetical principles in the anthologies, when we observe them we can verify that the peaceful scenery described on their texts (introductions and postfaces) seems to conceal some oppositions and tensions – differences that are more personal than aesthetical. However, there is one anthology that acts in opposition to the others as it is a virtual publication, a blog, and does not have someone responsible for the organization. In the blog, called *as escolhas afetivas* [the affective choices], its title and structure makes evident the affective, 'personal', aspect that is present in design of its collections.

The aim of this thesis is to discuss the reading of contemporary poetry provided by the anthologies, pointing out to gaps and problems and proposing some reading hypotheses.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1	12
Antologias	12
Capítulo 2	21
2.1 Corpus	23
2.2 Crítica, cânone e valor	39
Capítulo 3	43
3.1 Tempo e forma da antologia	43
3.2 Antologia em verso e prosa	50
3.3 Arquivo do presente: espelho e espetáculo	52
Capítulo 4	59
4.1 Parcial: fragmentos e <i>pathos</i>	59
4.2 Acordos, consensos e conjuntos	68
4.3 Pluralidade: o mito e sua interrupção	76
Capítulo 5	86
Suplemento	86
5.1 as escolhas afectivas	86
Considerações finais	95
Referências	98

Introdução

Este trabalho surge de um interesse, de um desejo, de um incômodo - sensações ou efeitos que ora se equivalem, ora se confrontam. Um interesse pela poesia brasileira contemporânea que circula, desde a década de 90, através da internet e de diversas formas de publicações que ultrapassam o livro de autor, como as revistas e antologias em especial. O interesse pela poesia contemporânea sempre foi acompanhado de muitos questionamentos e traz, consigo, uma série de discussões: existe poesia hoje (depois de Auschwitz? Depois do 11 de setembro)? Quem lê poesia hoje? Qual a função do poema hoje? Se a constatação da movimentação e da circulação é inevitável, de outro lado, permanece a questão: como ler essa poesia se inexistem grupos ou movimentos, no sentido tradicional? Como se configura a cena da poesia contemporânea?

A despeito destas questões – ainda, sempre pertinentes e necessárias – é evidente que sim, existe poesia, sendo feita, lida, discutida, publicada. Há uma circulação, um movimento que as revistas, os livros, as antologias, os sites e blogs materializam. E minha reflexão surge daí, do contato com essa cena, com esse movimento, ou melhor, com essa movimentação. Contato que se deu logo nas primeiras fases da graduação, quando passei a integrar o projeto Poéticas Contemporâneas do Núcleo de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina. Ali pude conhecer e me debruçar sobre algumas dessas publicações como a revista *Inimigo rumor, Medusa, Coyote e Oroboro*; além de outras disponíveis no acervo, como *Cacto, Ácaro, Sibila e Azougue*.

Paralelamente às revistas e aos sites, encontramos a publicação de antologias dedicadas a reunir a poesia do período. E não são poucas!¹ Optei pelo estudo dessas antologias, selecionando um conjunto de cinco reuniões publicadas entre 1997 e 2006 – e mais uma sexta em formato blog. São elas: *Nothing the sun could not explain: 20*

¹ ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed. – 1ª ed. 1997]; BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (Orgs.) *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2002; CORONA, Ricardo. (Org.) *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998; PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006; GULLAR, Ferreira (Org.). *Boa companhia: poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003; MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas do século*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001; GRÜNEWALD, José Lino. *Pedras de toque da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996; MORICONI, Ítalo (Org.). *A poesia brasileira do século XX: como e por que ler*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002. SAVARY, Olga (Org.). *Antologia da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Hipocampo e Rio Arte, 1992.

contemporary Brazilian poets (1997), organizada por Régis Bonvicino, Nelson Ascher e Michael Palmer; *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (1998), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda; *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other shores: 13 emerging Brazilian poets* (1998), organizada por Ricardo Corona; *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil* (2002), organizada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa; *Antologia Comentada da Poesia Brasileira no Século 21* (2006), organizada por Manuel da Costa Pinto e, por último, o blog *as escolhas afetivas*, criado em 2006 por Anibal Cristobo.

Optei por esse recorte ao perceber algo em comum nessas seis antologias, elas me parecem movidas por um desejo, motivadas pela vontade de ler e de propor uma leitura afirmativa, positiva do presente, em oposição ao discurso nostálgico que proclama e lamenta o “fim” da (boa) poesia como uma característica deste nosso tempo. Ao perceber essa postura na base do ‘gesto antológico’, surgiram algumas perguntas: o que essas antologias dizem sobre a poesia contemporânea? Por que tantas antologias num espaço de tempo relativamente curto? Que leitura de conjunto elas propõem? Quais são os nomes selecionados para figurar nesta ou naquela antologia? Que critérios definem a presença de determinado poeta numa antologia? Essas antologias formam um cânone? A que leitor elas se destinam?

Ao longo do trabalho, busco observar a cena por diversos ângulos - sempre com a preocupação de levantar dados como modo de expor uma trama constituinte que não é simples ou unívoca – como uma movimentação que propicia contatos, embates, tensões e encontros, entre pessoas, entre poéticas, entre desejos e interesses. O tamanho desse *corpus*, que representa um total de 115 poetas (isso nas cinco antologias, sem considerar o blog *escolhas*, com cerca de 160 poetas) foi, em todos os momentos, um desafio (ou uma pretensão?).

O conjunto de olhares que lanço sobre estas antologias tem o objetivo de ampliar (e não de responder) as questões por elas suscitadas. Para isso me detenho nos textos dos prefácios e posfácios que acompanham as reuniões. Em sua análise, utilizo e discuto alguns conceitos, através das reflexões de Walter Benjamin, Paolo Virno, Friedrich Nietzsche, Mario Perniola, Antoine Compagnon, Jean Luc-Nancy e, especialmente, Giorgio Agamben, em vários de seus escritos, para ler a antologia como intervenção crítica, como procedimento de leitura em estreita relação com a memória, que se aproxima, por vezes, do relato, da narrativa, do mito.

Busco, com isso, questionar a leitura proposta por cada uma dessas antologias, observando a configuração, os aspectos gráficos, os títulos e subtítulos, para apontar semelhanças e diferenças entre elas. Não é uma discussão sobre a poesia contemporânea, mas

sobre os modos de ler e, principalmente, os modos de organização dessa poesia, sobre como ela se apresenta, como se dá a ver.

Para isso, o primeiro capítulo é dedicado à reflexão sobre o conceito de antologia. Nele, descrevo e discuto a *Antologia brasileira da fase romântica* (1937) e a antologia *Poesia do Brasil* (1963), organizadas por Manuel Bandeira, e o *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952), organizado por Andrade Muricy, para apontar os diferentes modos de conceber o gesto de organizar compêndios e as diferentes concepções de tempo e história relacionadas a essa prática.

No capítulo seguinte descrevo as antologias *Nothing the sun could not explain*, *Other shores* e *Na virada do século - poesia de invenção no Brasil*, evidenciando a trama de contatos que se realiza sob e sobre essas reuniões, sua relação com outras publicações, a função dos editores, apontando alguns embates e disputas. Apresento também uma pequena discussão sobre a relação entre crítica, julgamento e valor.

No terceiro capítulo, dou seqüência à análise das seleções, enfocando e problematizando alguns aspectos, como a forma e a relação com o tempo (presente), as diferenças e as coincidências no recorte realizado. Para isso a antologia é tratada, em alguns momentos, como um gênero textual, e portanto muito próxima de outros gêneros, como a narrativa, a autobiografia e o relato mítico. Trato essas reuniões ora como coleção e ora como arquivo, embora reconheça uma diferença entre esses conceitos - como evidencio no primeiro capítulo ao discutir as reuniões elaboradas por Bandeira e Muricy -, as antologias em questão possuem traços tanto do arquivo quanto da coleção e nesse caso a distinção entre os dois modos de reunião não é pertinente. Ainda nesse capítulo, discuto as noções de verso e prosa, o modo como a antologia lida com essas distinções, e os problemas do espelho e do espetáculo, gerados pelo aspecto imediato da antologia que coleciona seu próprio tempo.

No quarto capítulo destaco e analiso o uso freqüente dos termos “parcialidade” e “pluralidade” nos textos que acompanham as antologias, como conceitos que descrevem e qualificam o conjunto dos poemas apresentados; bem como algumas coincidências entre os recortes apresentados e a recorrência de alguns nomes, indagando o que haveria de comum entre eles e questionando em que medida estes acordos podem indicar a formação de um cânone.

Em seguida, descrevo o blog *as escolhas afectivas*, um outro modelo de antologia, que não possui a figura do ‘organizador’ e se constitui através da participação em rede dos próprios poetas, que são quem elege os poemas e os poetas divulgados. Criado em 2006, pelo poeta argentino Aníbal Cristobo, o blog nesse estudo é um objeto que completa e excede o

conjunto, oferecendo um contraste à análise das antologias impressas e indicando outros caminhos de leitura para a poesia do mesmo período.

Se este trabalho se detém na observação de elementos “externos” das antologias e não realiza uma análise da poesia propriamente dita, é porque entendo que estes elementos – o fora, a forma, a matéria – constituem um modo de relação dessa poesia (com o leitor, com o seu tempo, com as demais publicações, etc.), o modo como ela se apresenta, sua visibilidade. E constituem, também, um discurso que comunica, instaura práticas, condiciona leituras e escrituras. Pensar esses modos de organização e seus discursos é um imperativo para entender isso que chamamos de ‘contemporâneo’.

E o que é esse contemporâneo? Boa parte do debate sobre a arte deste tempo, bem como a própria produção artística em si, compartilha e manifesta o pressuposto de que há uma diferença, um deslocamento entre este hoje (décadas de 90 e 00) e o passado. A distinção está ligada à sensação de que vivemos numa época descolada do tempo, da continuidade histórica e do passado. Entretanto, Giorgio Agamben, no capítulo final do livro *Infância e história*, adverte que a verdadeira característica de nossa época não é a dissociação do passado, mas uma obsessão por ele. Essa obsessão aparece em procedimentos como o *ready-made* e a citação, “as últimas tentativas de reconstruir este relacionamento”², de restabelecer o vínculo com o passado. Segundo Agamben, tanto o passado quanto o futuro são inacessíveis a esta época, marcada por uma “desconexão essencial”, nosso presente é sempre ruína (“petrificado em uma *facies* arcaica”³) e o passado é apenas um monumento do presente.

O presente enquanto ruína, declínio é, por sua vez, um conceito que conduz a uma nova leitura crítica, em oposição ao mero presente referencial e cronológico, e excede a leitura da ruptura e da continuidade. O que se chama, então, de “literatura do presente”⁴ não está relacionado com a data de produção da obra, mas com os valores e as formas que essa obra põe em circulação.

Entretanto, ao longo da dissertação que inicio nestas páginas, o termo presente será empregado também no sentido cronológico, para se referir ao contemporâneo. Não sabemos

2 AGAMBEN, Giorgio. “Programa para uma revista”. In: *Infância e história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005. p.163.

3 Idem, *ibidem*.

4 “A literatura do presente que envolve uma noção muito maior do que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura.” SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007. p.16.

exatamente o que qualifica esse ‘contemporâneo’, também denominado ‘pós-moderno’ – um termo igualmente cronológico, já que o sufixo ‘pós’ sugere uma leitura da ruptura e marca uma diferença com relação ao que seria ‘moderno’, embora essa diferença não seja sempre detectável. Mas é possível perceber nele a atuação de um perigo: a ameaça da catástrofe, da decadência e da extinção, *do fim dos tempos*, que faz com que tanto a natureza, como as culturas e a arte se tornem objeto de conservação, de *coleção*.

As antologias de poesia contemporânea se inserem nesse contexto, respondem a ele e nos devolvem muitas perguntas, as quais busco explorar (corresponder, retribuir) aqui.

Capítulo 1

Antologias

A palavra antologia possui origem grega e significa “ação de colher flores, coleção de flores escolhidas; florilégio, coleção de textos em prosa e/ou em verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc”⁵.

Na literatura, as antologias são recurso bastante antigo: seletas, florilégios, panoramas, coletâneas são algumas designações para essas reuniões de textos e autores. As primeiras antologias brasileiras são encontradas no início do século XIX, tendo como marco o *Parnaso brasileiro*, de 1831, organizado pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa⁶. Na primeira metade do século XX, esses florilégios desempenharam um papel especial no ensino de língua e literatura. Predecessoras do que viria a ser, hoje, o livro didático, as antologias continham textos “exemplares” para o aprendizado da leitura e da escrita.

O poeta Manuel Bandeira foi um dos maiores antologistas brasileiros⁷, tendo organizado mais de uma dezena de reuniões. Dentre elas, Bandeira organizou os volumes *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* em 1937 e *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* em 1938, ambas integrando uma coleção de antologias planejada pelo Ministério da Educação, que continha um volume dedicado à fase colonial, organizado por Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1952. Nesse mesmo ano, sai o volume relativo à fase simbolista, organizado por Andrade Muricy. A história dessa antologia é contada pelo próprio organizador na sua introdução. Segundo ele, Manuel Bandeira, sabendo que Andrade Muricy era um interessado pela poesia simbolista (possuía vários documentos relativos a esta produção e foi intimamente ligado a pessoas do movimento),

5 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.239.

6 COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (Orgs.). *Enciclopédia de literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001. p.244.

7 Antologias organizadas por Manuel Bandeira: *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937; *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938; *Poesias de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938; *Sonetos completos e poemas escolhidos de Antero de Quental*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942; *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo, Martins, 1943; *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. Edição Crítica e Comentada. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944; *Antologia dos poetas brasileiros Bissexto Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946. Ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Simões, s.d.; *Rimas de José Albano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948; *Panorama de la Poesia Brasileña*. Acompanhado de Breve Antología. Trad. de Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. (Tierra Firme, 51); *Poesia do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1963. [Em colaboração com José Guilherme Merquior, na Fase Moderna]; *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1965; *Rio de Janeiro em Prosa & Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Rio 4 séculos, 5). [Em colaboração com Carlos Drummond de Andrade]; *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1966; *Antologia dos poetas brasileiros*. Fase Moderna. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. 2 vols. [Em colaboração com Valmir Ayala].

indicou-o para organizar a nova antologia, que deveria reunir num único volume os “simbolistas” e os “pré-modernistas”, pois “os simbolistas significativos, afirmava-se, não seriam em número suficiente para formar um conjunto comparável, em qualidade e interesse representativo, ao dos autores já incluídos”⁸ nas antologias antecedentes.

Porém esse volume destoa dos demais. Muricy logo percebeu que não poderia organizar uma antologia como as de Bandeira, que selecionou 25 poetas para a fase romântica e 24 para a fase parnasiana. O volume que organiza, intitulado *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, reúne dezenas de poetas em três volumes que ultrapassam as 300 páginas cada. Para Muricy, era evidente a injustiça do plano inicial, que previa um pequeno número de simbolistas unidos a uns poucos pré-modernistas: “Os simbolistas – eu bem o sabia - eram numerosos, e muitas das contribuições até de simples epígonos dentre eles mostram particularidades definidoras necessárias.”⁹

Muricy diferenciava a antologia como *seleção* e *panorama* da antologia como *florilégio*, *seleta*: “Abandonei logo a idéia da antologia. Urgia apresentar o movimento na sua vastidão, na sua complexa rede de correntezas subterrâneas. Numa antologia propriamente dita seria curial a inclusão das produções canhestras de um pobre operário torneiro, do subúrbio carioca?”¹⁰.

O que está em questão são formas distintas de compreender a história, que vão gerar dois tipos de arquivamento. As antologias de Manuel Bandeira, reunindo pouco mais de duas dezenas de poetas como exemplos dos períodos parnasiano e romântico na literatura brasileira, são organizadas conforme os critérios do valor e da *exemplaridade* desses trabalhos. A história que se narra aqui é a dos que foram “bem sucedidos” em seu fazer poético. Para Muricy, era evidente a necessidade de *documentar* as produções do período em questão, de arquivar material para pesquisas e investigações posteriores. Nesta concepção, o exemplar não se restringe aos autores que triunfaram em seu trabalho, mas compreende também os epígonos, os obscuros, os secundários, os menores como formas representativas de uma época. Ainda que não sejam as mais nobres, essas formas possuiriam valor documental equivalente¹¹.

8 MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, 1987 (3ª ed. – 1ª ed. 1952). p.13-14.

9 Idem, p.14.

10 Idem, p.15.

11 “Na verdade, focalizar, no panorama, também os secundários, e os humildes das letras, não é coisa dispensável. Cada vez mais se tornam evidentes a importância documental, a significação sintomática expressiva dos secundários e dos epígonos. As triunfantes novas disciplinas humanísticas que são a Literatura Comparada e as Artes e Literatura Comparada alargaram muito o critério de ‘valor’ no campo artístico. Paul van Tieghem, um dos propugnadores principais dos modernos estudos de Literatura Comparada, observa que ‘é lendo autores de

Para a análise desses compêndios, vale levar em consideração o significado da palavra “antologia”, que, tanto em sua raiz grega quanto em derivações como “florilégio”, carrega referências biológicas que já permitem entrever uma concepção de história, como observou o crítico espanhol Guillermo Del Torre, em ensaio dedicado à problemática das coletâneas na Argentina:

El simple desfile de su onomástica, a lo largo de los siglos, compondría ya un conjunto floral y decorativo: coronas, guirnaldas, florilegios, parnasos, cancioneros, florestas, silvas... sin olvidar el nombre quizá más primoroso: la designación *Primavera y flor de romances* [...]. Al cabo, todos estos rótulos pudieran cuajar en un lema resumidor: a la mayor gloria de la poesía.¹²

Essa conotação ‘floral’ presente na antologia se vincula ao fato de a flor representar a “beleza ideal”, como diz Bataille, no artigo “A linguagem das flores” do seu *Dicionário crítico*: “é interessante observar que, se dizemos que as flores são belas, é porque elas parecem conformes ao que deve ser, isto é, porque representam, por aquilo que são, *o ideal humano*”¹³.

Muricy também aponta para essa questão no prefácio do seu *Panorama*:

“Antologia”, “florilégio”, seleção de “flores”. A intenção de escolha é evidente. Participar de um conjunto antológico toma sentido consagratório. Diz-se de um autor desigual que “ainda assim tem uma peça de antologia”, elogio um pouco melancólico, pois significa só ter produzido não uma obra ligada à sua vida, a uma capacidade e a uma fecundidade fundamentais, mas como peça de museu.¹⁴

Haveria então, na antologia e nos textos que ela incorpora, a noção de belo e de sublime. E, se a flor é uma alegoria do belo e do ideal, não podemos esquecer que ela é, também, uma alegoria temporal - alegoria da história, da vida efêmera. Como Bataille já apontava em seu artigo, a flor só pode representar as idéias humanas porque carrega em si a sua falência:

menor envergadura, e outros até completamente obscuros, que se descobre tudo o que é comum a eles e aos maiores’. Ao descrever os modernos métodos da ciência literária, Paul van Tieghem mostra que é observando ‘um número imenso de escritores medíocres ou obscuros’ que se pode ‘acompanhar na sua verdadeira complexidade um movimento ou uma simples agitação literária’. Idem, p.17.

12 TORRE, Guillermo de. “El pleito de las antologías” in *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1942. p.119.

13 BATAILLE, George. “A linguagem das flores”. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. In: *Inimigo rumor revista de poesia*, nº 19. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.89.

14 MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, 1987 (3ª ed. – 1ª ed. 1952). p.15.

depois de um tempo de vigor bastante curto, a maravilhosa corola apodrece impudentemente ao sol, tornando-se assim, para a planta, um emurchecimento gritante. Retirada da pestilência do esterco, ainda que a ele parecesse ter escapado num élan de pureza angelical e lírica, a flor parece bruscamente recorrer à sua imundície primitiva: a mais ideal é rapidamente reduzida a um farrapo de esterco aéreo. Pois as flores não envelhecem honestamente como as folhas que nada perdem de sua beleza, mesmo depois de mortas: elas murcham como lambisgóias envelhecidas e maquiadas demais e rebentam ridiculamente sobre os talos que parecem levá-las às nuvens.

Com isso nos aproximamos da percepção de tempo e de história desenvolvidas por Charles Baudelaire na sua antologia, o livro de poemas *As Flores do mal*, e que também Walter Benjamin propõe em suas *Teses sobre o conceito de história*, de 1940, e, ainda antes, em 1925, com *A origem do drama barroco alemão*. Nesse primeiro texto, Benjamin realizou um estudo sobre uma das formas inferiores do drama barroco, sua realização alemã. E o drama barroco aqui, seria não uma forma, mas uma “idéia” que se torna visível, por exemplo, no drama barroco espanhol – sua representação mais acabada – e no alemão – sua representação decadente, epigonal. Na primeira parte desse estudo, intitulada “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, o pensador realiza uma aprofundada exposição sobre os preceitos filosóficos e teóricos que irão guiar o desenvolvimento seguinte, na qual se deve atentar para a importância dos ‘extremos’ na apreensão das ‘idéias’:

No sentido em que é tratado na filosofia da arte, o drama barroco é uma idéia. Esse tratamento difere do que caracteriza a história da literatura, antes de mais nada, pela circunstância de que o primeiro pressupõe a unidade, e o segundo está obrigado a demonstrar a existência da multiplicidade. As diferenças e extremos, que na análise histórico-literária se interpenetram e que ela relativiza, numa perspectiva evolucionista, recebem no tratamento conceitual o estatuto de energias complementares, fazendo a história aparecer somente como a margem colorida de uma simultaneidade cristalina. Na filosofia da arte, os extremos são necessários, e o processo histórico é virtual. O extremo de uma forma ou gênero é a idéia, que como tal não ingressa na história da literatura. O drama barroco, como conceito, poderia sem problemas enquadrar-se na série das classificações estéticas. Mas a idéia se relaciona de outra forma com as classificações.¹⁵

Essa outra relação da idéia com as classificações se distingue do método indutivo na teoria da arte, aquele que reúne determinada quantidade de fenômenos artísticos buscando

15 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.60.

encontrar neles algo de comum para, baseado nessa *média*, elaborar um conceito capaz de abranger a todos. Outros estudiosos buscaram evitar tal homogeneização e, fascinados pelo múltiplo, nos diz Benjamin, traçaram o caminho da ‘indução acrítica’ a serviço do ‘verismo’ - como foi o caso de Burdach e seu conceito de “época histórica”. Preocupado em responder à pergunta “como de fato aconteceu?”, o risco que esse método de análise corre é o da *empatia*, já que acaba por priorizar a classificação de gêneros e espécies no esquema da dedução. Benjamin discute os aspectos problemáticos dos métodos de análise em voga, para propor outro, que desenvolve nesse estudo:

Enquanto a indução degrada as idéias em conceitos na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num *continuum* pseudológico. O universo do pensamento filosófico não se desenvolve pela seqüência ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das idéias. Essa descrição começa sempre de novo com cada idéia, como se ela fosse primordial. Porque as idéias formam uma multiplicidade irreduzível.¹⁶

O método benjaminiano está baseado na história filosófica “enquanto ciência da origem”, pois esta permitiria o aparecimento da “configuração da idéia, enquanto Todo”, a partir dos extremos e dos excessos no processo de seu desenvolvimento. A vida das obras e das formas é entendida como “vida natural”, e isso redefine o sentido de certa filosofia que deve então “observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser”¹⁷.

As reuniões elaboradas por Manuel Bandeira, por sua vez, podem ser entendidas a partir do conceito de coleção, termo que, segundo o dicionário Houaiss, possui o sentido de uma reunião *ordenada* de objetos¹⁸. Benjamin em suas *Passagens*, diz que a coleção é armada a partir de elos e semelhanças, e o colecionador é aquele que “reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”¹⁹. Assim como o arquivo, a coleção se erige contra a dispersão, entretanto ela possui um forte traço ordenador e classificatório, também presente na biblioteca e no museu.

Já o arquivo, tal como pensado por Jacques Derrida, não pressupõe hierarquia ou organização entre seus componentes, mas se constitui através do acúmulo, da estocagem que

16 Idem, p.65.

17 Idem, p.69.

18 coleção: 1. reunião ou conjunto de objetos 2. reunião ordenada de objetos de interesse estético, cultural, científico e etc., ou que possuem valor pela sua raridade, ou que simplesmente despertam a vontade de colecioná-los 3. compilação, coletânea 4. conjunto limitado de obras de um ou vários autores publicados sob um título principal pela mesma editora. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

19 BENJAMIN, Walter. “O colecionador” in *Passagens*. (Org.: Wille Bolle) São Paulo: IMESP, 2006. p.245.

objetiva registrar, salvar, tornar certo material disponível para o futuro, como aposta, como penhor. Esse arquivo se move a partir de duas forças: um desejo (de arquivamento) e uma pulsão de destruição. Com isso, o arquivo, mais que uma coisa do passado, é justamente o que põe em questão a chegada do futuro, como possibilidade. Derrida nos diz que não sabemos estritamente o que arquivo quer dizer, isso saberemos no *por-vir*. Ao tratar de arquivo, tratamos da questão de “uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã”²⁰.

E aí podemos retornar a Benjamin, agora em suas *Teses sobre o conceito de História*, e retomar a questão de um certo perigo que ameaça o sujeito histórico:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as velhas centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.²¹

Neste sentido é que pode ser lida a antologia-panorama elaborada por Muricy. Sem hesitar diante do risco de criar uma reunião “monstruosa”, tanto por sua extensão quanto pelas disparidades que poderia conter, dá prioridade à elaboração de “um repositório que valha por um panorama vivo do movimento, antecedendo a antologia de excelências, o ensaio de interpretação e a história literária propriamente dita”²². Essa preocupação com a história, que registra o simbolismo brasileiro mesmo em suas realizações menos acabadas, converge com a proposta benjaminiana. Muricy estava consciente daquilo que representava o seu panorama:

Um organismo literário tem sempre muito de monstruoso. Pode um dragão possuir cauda de réptil e entretanto ser dotado de possantes asas... Um autor secundário apresenta muita vez aspectos grandemente reveladores²³.

20 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.50

21 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.224.

22 MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, 1987 (3ª ed. – 1ª ed. 1952). p.17.

23 Idem, p.16.

Enquanto o panorama de Muricy, semelhante ao arquivo de Derrida, constitui um todo extenso e desigual, informe, as antologias de Manuel Bandeira obedecem a uma configuração diversa, apesar de o trabalho de ambos serem parte do mesmo projeto do Ministério da Cultura. No prefácio da *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, Bandeira inicia revendo as antologias do romantismo elaboradas por Silvio Romero em *História da Literatura Brasileira e Evolução da Literatura Brasileira*; por José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira* e, por Ronald de Carvalho em *Pequena História da Literatura Brasileira*. Enquanto o primeiro trabalho de Romero reuniu 49 poetas, divididos em seis fases românticas, Carvalho estudou 15 poetas românticos em quatro fases. E é desse último - “muito mais moço que Romero e Veríssimo, contemporâneos ainda dos últimos românticos, mais sensível do que os dois à essência e à técnica da poesia”²⁴ - que Bandeira se aproxima. O organizador previne que procurou seguir, nessa sua antologia, os mesmos critérios de Ronald de Carvalho (“que é, creio, o consenso da atualidade”):

Os nossos grandes poetas da fase romântica são Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela; vêm depois Bernardo Guimarães e Laurindo Rabelo. Esses, os que deixaram obra que, em bloco, testemunha forte e decidida vocação poética. Ao lado de suas produções, as dos outros mesmo as dos que se exprimiram com mais correção de linguagem e de forma, como um Teixeira de Melo, por exemplo, soam fraquíssimas aos nossos ouvidos – poesia de diletantes, em suma. Poesia morta e enterrada.²⁵

A seguir, Bandeira se propõe a justificar algumas ‘exclusões notáveis’ em sua seleção. A primeira é a de Porto Alegre, que teria com seu *Brasilianas*, o único mérito de ter influenciado a Gonçalves Dias (“as qualidades melhores de Porto Alegre não são de poeta, no fundo frio, mas de desenhista e pintor”). Outra exclusão é a do grupo dos “condoreiros”, que ficaram “escassamente representados” nessa reunião. A justificativa de Bandeira é a de que o “único verdadeiro condor foi Castro Alves. Os outros eram uns falsos condores” e diz que esses falsos foram muitos, motivados pela abolição e pela guerra do Paraguai, eventos que suscitaram “toda uma literatura de invectivas empoladíssimas”.

Retornando à antologia de Romero, Bandeira profere seu veredicto: “li todos esses poetas. Dos que não deixaram livro, pesquisei-lhes as produções em coletâneas, revistas e jornais: não me parece que se tenha dado nenhum caso de injusto esquecimento”. Para

24 BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional: 1937. p.11.

25 Idem, p.12.

encerrar, o organizador adverte que procurou, na sua antologia, refletir

todo o movimento romântico, tanto nos seus processos de técnica poética – construção do poema, da estrofe e do verso –, como na sua inspiração e sensibilidade geral, nos seus temas principais – a sua religiosidade, o seu amor da natureza, o seu liberalismo, seu lirismo amoroso, etc.²⁶

Assim, fica evidente o caráter pedagógico de uma reunião como esta, em que o organizador exerce, deliberada e explicitamente, o direito de julgar poemas, poetas e inclusive julgamentos anteriores.

Já em 1963, é publicada pela Editora do Autor, outra antologia organizada por Manuel Bandeira: *Poesia do Brasil*. E na nota introdutória desse volume, o poeta afirma:

Naturalmente esta antologia terá os consabidos defeitos de todas as antologias. Não é nada fácil escolher os autores, e nos autores os melhores poemas. A verdade é que nenhuma antologia pode por si só representar a poesia de um país: para isso são necessárias algumas antologias. A nossa pretende ser apenas uma dessas algumas.²⁷

Essa nota preventiva de Bandeira indica uma postura diferente com relação às antologias anteriores. Ela parece estar carregada de um tom diverso daquele que predomina no prefácio anteriormente comentado, pois agora sua antologia não pretende representar a totalidade da poesia do país, julgar ou discriminar leituras anteriores. Aqui encontramos já um indício da parcialidade e da neutralidade, o conceito e a postura que marcam as antologias de poesia publicadas a partir da década de 90 e que são objeto deste trabalho.

Contudo, é preciso levar em consideração que a *parcialidade* é uma característica intrínseca à antologia. O sufixo *-légio*, presente em florilégio, provém do latim *lego* (*is, légi, lectum, legere*), tem correspondente também no grego e carrega a acepção de juntar, reunir, colher, colecionar, recolher e também de escolher, fazer a escolha de, eleger (*sorti legi*: ser designado pela sorte, ser tirado à sorte). Esse mesmo sufixo forma *collecta*: que quer dizer coleta, quota, parte e também o adjetivo *collectaneus*: recolhido, extraído; além de *colléga* (*cum lego*), o companheiro, camarada e *colligo* (*cum ligo*), que é ligar, reunir, atar e também é condensar, restringir, conter²⁸. E ainda, dessa mesma raiz teria se originado o verbo ler²⁹.

26 Idem, p.16.

27 BANDEIRA, Manuel (Org.). *Poesia do Brasil* – Seleção e estudos da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Merquior na Fase Moderna. São Paulo: Editora do Autor, 1963. p.5.

28 FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionário de Latim - Português*. Portugal: Porto editora, s/d.

29 “Do latim *legere* se teria passado à ‘ler’, provavelmente por expressões como *legere oculis* ‘juntar (as letras)

Vê-se que está em jogo, nas operações de ler, escolher, coletar e reunir, uma exclusão. E temos modos diferentes de lidar com a exclusão: na primeira antologia de Bandeira, suas exclusões eram tranqüilamente justificadas por critérios de qualidade e valor (independente do que isso significasse). No *Panorama* de Muricy predomina a preocupação em reunir uma quantidade razoável de vozes, sejam elas fracas ou fortes, que pudessem dar a ver o ‘quadro vivo’ do simbolismo brasileiro. Em *Poesia do Brasil*, Bandeira se isenta da função de, com essa reunião, representar ‘toda’ a poesia do país.

Se é possível estabelecer uma diferenciação entre os conceitos de coleção e de arquivo, que correspondem a duas formas diferentes de antologia, como a de Bandeira e a de Muricy, para as antologias contemporâneas, entretanto, essa distinção não tem validade, elas possuem traços tanto da coleção quanto do arquivo – como será visto adiante.

com os olhos’, que ocorre na *Eneida* de Virgílio”. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Capítulo 2

Há uma grande diferença de tom entre o prefácio da antologia romântica organizada por Bandeira - na qual ele afirma refletir *todo* o romantismo em suas diversas nuances e profere seu veredicto quanto ao que é bom e o que não é – e o prefácio da antologia de 1963, *Poesia do Brasil*, em que o poeta reconhece a impossibilidade de “representar a poesia de um país” com uma antologia e assume a dificuldade na escolha de poetas e poemas. Nessa segunda reunião, já despontam os problemas da indeterminação e isenção, que irão marcar os prefácios e introduções das antologias dos 90/00.

Se, como afirmam os discursos que acompanham essas antologias, não há como estabelecer características unívocas à produção poética selecionada, por outro lado, é possível detectar uma atitude crítica comum na própria constituição do objeto-antologia, enquanto os discursos ressaltam a não-pretensão em se alcançar a totalidade e a reivindicação do *parcial* como traço dessas reuniões.

Isso é o que Marcos Siscar chama de “indecisão” ou de “mal-estar teórico”, para designar o comportamento predominante da crítica diante dessa ‘nova’ poesia, no polêmico artigo “A cisma da poesia brasileira”³⁰. Siscar lembra que o ensaio sobre a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos era, naquele momento (1984), a constatação “do esgotamento dos paradigmas de uma época”. Se hoje essa constatação já é devidamente reconhecida e aceita, ela continua sendo proferida como um *topos* da crítica. E se, como afirma Siscar, há “concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos”, também é verdade que essa constatação se tornou uma “estrutura de compreensão” por si mesma, e é aí que se pode detectar um sentimento compartilhado de “indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”, sentimento que “explica, em parte, o interesse pelas antologias e pelas resenhas periódicas sobre a ‘situação’ da poesia”³¹.

O poeta francês Michel Deguy no texto “Situação” - traduzido por Siscar e publicado no nº 11 da revista *Inimigo rumor* no Brasil, mas que originalmente cumpria o papel de

30 O ensaio de Siscar, publicado originalmente na revista *Europe* ("Littérature du Brésil", n. 919-920, novembro/2005), em número dedicado à literatura brasileira contemporânea e no Brasil publicado na revista *Sibila*, provocou outros textos em resposta, como “Poesia média e grandes questões” de Luis Dolhnikoff, publicado no site *Cronópios*, <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>. Siscar responderá com outro ensaio, “Poetas à beira de uma crise de versos”, publicado no livro *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

31 SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. *Sibila* – Revista de poesia e cultura, ano 5, nº 8-9, dezembro 2005, Ateliê Editorial.

apresentação ao número especial da revista *Littérature* sobre poesia contemporânea, em 1998 - reflete sobre a condição e o lugar da poesia em tempos pós-modernos e destaca que, assim como outros fenômenos, a poesia assiste à diminuição de sua importância no campo da literatura, fato que “pode ser observado quando consente muito facilmente, excessivamente de bom grado em inserir-se em antologias temáticas, escolares ou cronológicas, etc. Uma revista de poesia, igualmente, não é um florilégio?”³².

Esta “era pós-moderna” é definida por Deguy como o tempo em que

as coisas da poesia – poemas, escritos identificáveis, artes poéticas, “poetics” em geral – não são mais objeto de conflitos austeros. Não há mais querelas, manifestos, grandes Escolas, poderosas influências conduzindo os vizinhos (a pintura, a música, as “artes plásticas”...) aos riscos imprevistos e escandalosos, fecundos, experimentais.³³

Se hoje a literatura e a poesia não têm importância³⁴, não *interessam*, persiste o mal-estar ou a cisma apontados por Siscar, que não diferem do mal de arquivo formulado por Derrida³⁵. Esse mal – ou esse cisma - é o desejo de um lugar, desejo de memória e de origem que acomete os vinculados, os interessados na problemática da poesia brasileira do presente (poetas e críticos) e que vai gerar formas de arquivamento, como as antologias, os ensaios e artigos que pretendem oferecer diagnósticos ou balanços do período³⁶.

Diante de uma produção poética caracterizada pela coexistência dos mais variados traços, as antologias são um relato, uma narrativa elaborada – por definição - através do corte e da montagem, da seleção e da exclusão. Portanto elas exercem, dentre outras funções, a de separar, ou melhor, de *discriminar* o que deve ser lido, oferecendo um caminho de leitura, um mapa para o leitor que se depara com a surpreendente vastidão e diversidade de paisagens da poesia brasileira dos 90 em diante. Também por definição, a antologia não soluciona, não *resolve* (reduz) o espanto. Em alguns casos, ela apenas *dis*-solve (dilui) impasses e cismas, ao montar um quadro apaziguado.

32 DEGUY, Michel. “Situação” in *Inimigo rumor* nº11, p.25-31.

33 Idem, p.25-26.

34 No primeiro capítulo de *El hombre sin contenido*, Giorgio Agamben comentando a condenação platônica da poesia aponta um deslocamento da arte do âmbito do ‘interesse’ para o do ‘interessante’: “Edgar Wind ha observado que si la afirmación de Platón nos sorprende tanto es porque el arte ya no ejerce sobre nos otros el mismo influjo que tenía sobre él. Sólo porque el arte ha salido de la esfera del interés para convertirse simplemente en interesante, encuentra en nosotros una acogida tan buena.” AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad.: Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona, Ediciones Áltera, 1998. p.14.

35 “*Mal de arquivo* evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.9.

36 Dentre os quais se insere o presente trabalho, um sintoma *a mais*.

2.1 Corpus

Este parece ser o caso de *Nothing the sun could not explain*, lançada em 1997 pela editora norte-americana Sun & Moon Press, uma pequena editora de Los Angeles da qual um dos proprietários foi Robert Creeley, além de Douglas Messerli³⁷. Após o fechamento da editora Sun & Moon Press, em 2002, Messerli cria a Green Intereger, que irá publicar uma segunda edição³⁸ americana de *Nothing the sun could not explain* em 2003, agora como 3º volume de uma antologia maior: *The Pip – Anthology of world poetry of 20th century*.

Organizada por Régis Bonvicino, Nelson Ascher e Michael Palmer, a coletânea reúne 20 poetas³⁹: Torquato Neto, Ana Cristina César, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Duda Machado, Waly Salomão, Júlio Castañon Guimarães, Lenora de Barros, Horácio Costa, Carlos Ávila, Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Age de Carvalho, Angela de Campos, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Frederico Barbosa, Ruy Vasconcelos, Cláudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista. O título desta coleção foi retirado da tradução de um poema de Paulo Leminski, presente na antologia:

nada que o sol
não explique

tudo que a lua
mais chique

não tem chuva
que desbote essa flor

Conforme o prefácio de João Almino, cônsul do Brasil em São Francisco, *Nothing the sun* seria uma espécie de continuidade a outras antologias de poesia publicadas em solo

37 Ambos poetas norte-americanos divulgados no Brasil em revistas e em traduções de livros realizadas por Régis Bonvicino e publicadas pela Ateliê Editorial. □ MESSERLI, Douglas. *Primeiras palavras*. Trad. Cláudia Roquette-Pinto e Régis Bonvicino. São Paulo: Ateliê editorial, 1999. CREELEY, Robert. *A um*. Trad.: Régis Bonvicino. São Paulo, Ateliê editorial, 1997.

38 A segunda edição traz uma nota de Douglas Messerli, explicando a inserção da antologia no *The project for innovative poetry series of world poetry of the 20th century* e a necessidade de corrigir alguns erros da primeira publicação, alongando a biografia dos poetas reunidos e atualizando a lista de livros publicados. Além disso, o editor sentiu a necessidade de incluir alguns novos poemas e traduções que haviam aparecido neste intervalo, bem como de rever algumas escolhas: neste processo, o poeta Ruy Vasconcelos sai da relação para dar lugar a Antonio Moura. Além desta nota, a edição de 2003, com 213 páginas, traz prefácio assinado pelo poeta João Almino e introdução de Régis Bonvicino e Nelson Ascher. Os tradutores para o inglês são Dana Stevens, Thomas Colchie, Regina Alfarrano, Marta Bentley e Scott Bentley, Michael Palmer, Robert Creeley, Charles Perrone, John Milton, Jennifer Sarah Frota, Douglas Messerli, Martha Black Jordan e Nelson Ascher.

39 Antes dos poemas, há foto e breve biografia de cada poeta, com a relação de livros publicados e, em alguns casos, a relação dos livros traduzidos para o inglês. A disposição dos autores se dá pela ordem alfabética do sobrenome. No índice constam apenas os nomes dos autores e não dos poemas.

americano, em especial *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry* de 1972, organizada por Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil, e *Brazilian Poetry: 1950-1980*, publicada em 1983 e também organizada por Emanuel Brasil⁴⁰. Almino nos explica que *Nothing the sun* começa justamente quando as antologias anteriores pararam, com os nomes associados ao tropicalismo e ao pós-tropicalismo. O diplomata traça o “pano de fundo” da produção poética que a antologia apresenta a partir de dois pontos de referência: a Semana de 22 e o concretismo. Com isso, ele previne que um dos critérios para a organização dessa reunião é que ela se limitasse a 20 poetas que tinham, na época, entre 30 e 50 anos de idade, o que fez com que alguns poetas importantes e não incluídos nas antologias antecedentes, também não estivessem presentes nessa, como José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Adélia Prado, Orides Fontela, Hilda Hilst, Armando Freitas Filho.

Na seqüência, temos a introdução dos organizadores, que procura, da mesma maneira, traçar o contexto da poesia brasileira dos anos 90. O texto marca algumas características de cada um dos poetas antologados, como concisão e extensão; vínculos com o chamado neo-barroco; e constata que a maioria deles atuou (atua) como colaborador em jornais e revistas, e também como tradutores.

A leitura destes textos evidencia como se constrói um lugar claramente demarcado para a poesia ali reunida. Também na introdução escrita por Ascher e Bonvicino, faz-se toda uma contextualização dos antecedentes da poesia dos anos 90: esta produção seria o ponto de chegada de uma trajetória iniciada com o modernismo de 22 (com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral), passando pela poesia dos anos 40 (com Drummond e Cabral), pela influência de Vinícius de Moraes, da Bossa Nova e da música popular em geral; chegando ao concretismo, que, com os irmãos Campos e Décio Pignatari, equivale a “um terceiro momento do modernismo”; até desembocar na produção marginal. Conforme os autores, a poesia dos anos 90 se faz *contra* esses trabalhos anteriores e não possui um programa comum, na falta de um termo melhor ela é designada como “pós-concreta”. O percurso dessa trajetória, aliado ao fato de *Nothing the sun* integrar um “projeto antológico” mais amplo⁴¹, faz ressaltar a visão linear e progressiva que caracteriza essa reunião.

Apesar disso, os editores assumem uma posição ambígua: de um lado, afirmam que

40 BISHOP, Elizabeth; BRASIL, Emanuel (Orgs.). *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1972. BRASIL, Emanuel; SMITH, William Jay (Orgs.). *Brazilian Poetry: 1950-1980*. Middleton : Wesleyan University Press, 1983.

41 Esta se propõe como continuidade tanto a outras antologias de poesia brasileira publicadas nos EUA – fato que justifica a inclusão de poetas de uma geração anterior, como Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto e Waly Salomão -, como, em sua segunda edição, se transforma no terceiro volume do projeto *The PIP* “Anthology of world poetry of the 20th century”.

este livro é “apenas nossa leitura do que é mais significativo e representativo na moderna poesia brasileira. Nada que o sol não explique!”, com o que permaneceria a necessidade de outras seleções. De outro lado, “esperam ter evitado” os riscos da parcialidade e da superficialidade, intrínsecos à confecção de antologias.

Mesmo uma leitura superficial do conjunto revela certa hierarquia, ou ao menos, a concessão de alguns “privilégios”: o número de páginas que os trabalhos de cada poeta ocupa é bastante diferenciado. Enquanto os poemas de Frederico Barbosa e Ângela de Campos ocupam apenas uma página, Arnaldo Antunes, Age de Carvalho e Antônio Moura possuem duas páginas, Horácio Costa e Duda Machado ganharam seis páginas e, o organizador Régis Bonvicino é quem possui mais espaço, com 9 páginas para 8 poemas e, em segundo lugar quem ocupa mais espaço é Paulo Leminski, com 14 poemas distribuídos em 7 páginas. Nota-se também, que a biografia de Bonvicino é a única que ocupa duas páginas⁴².

Logo após a publicação da antologia, no primeiro semestre de 1998, é lançada a revista *Monturo*, editada em São Paulo por Tarso de Melo, e tendo Régis Bonvicino como integrante do conselho editorial⁴³. A revista teve apenas três números publicados até 1999 e prestou homenagem a Paulo Leminski com o título⁴⁴, *monturo* (palavra que designa o lugar onde se amontoa lixo, dejetos, esterco) nomeou a publicação que se propunha a

explorar a diversidade de uma nova poesia brasileira – de qualidade. Diversidade: procura de caminhos incertos em meio à estagnação e às escolas, congeladas no tempo mas “presentes” no espaço. *Monturo*: a busca de utopias, em todos os planos, num mundo de uma só ideologia e, na arte, de um “pós-utopismo” conformista ou de conservadorismos perpétuos. *Monturo*: contra a acomodação. Contra “modelos” de contemporaneidade que se mantêm ofegantes. Busca da reflexão, do conflito e, assim, da expansão do pensamento. *Monturo*: nome que revela ironicamente o estado atual da poesia brasileira – que se quer começar a mudar.⁴⁵

42 ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed.]. p.68-69.

43 Também participavam do conselho editorial de *Monturo*: Raul Antelo, Wilson Bueno, Fabiano Calixto, Manoel Ricardo de Lima, Kleber E. Mantovani, Marcelo Montenegro e Antônio Moura. Régis Bonvicino foi um colaborador assíduo, no curto período de existência desta revista, assinando 3 poemas, 3 traduções e um depoimento em homenagem ao poeta paranaense no último número da revista. O depoimento datado de 27 de abril de 1996 narra sucintamente a última conversa entre Bonvicino e Leminski, em uma noite de 1988 na cidade de São Paulo. Neste depoimento, intitulado “Último encontro”, publica-se um poema de Régis também em homenagem a Leminski, sobre o qual afirma: “linhas [que] vieram-me à cabeça, ano passado (1995) quando imaginava um título para uma antologia de poesia brasileira contemporânea que estava organizando com o poeta Michael Palmer – título que, finalmente, encontrei em um verso de Leminski”. Bonvicino. *Monturo*, nº 3, 1º semestre 1999. p.40.

44 O título *Monturo* foi cogitado para um de seus livros e depois substituído.

45 Editorial da Revista *Monturo*, nº 1. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/monturo.htm>

Em seu primeiro número, *Monturo* publicou uma resenha sobre *Nothing the sun*, assinada pelo artista plástico Francisco Faria, comentando o lançamento da antologia em maio de 1998⁴⁶. Faria aponta como méritos dessa antologia a “coerência e discernimento” do recorte e o fato de ela não ser uma publicação oficial “com a função de representar ampla e burocraticamente a poesia brasileira”⁴⁷. Entretanto essa impressão não foi um consenso: a resenha se contrapõe a comentários feitos pelo poeta Rodrigo Garcia Lopes, que criticou a presença maciça de “descendentes do concretismo” na reunião. Faria chama isso de “cacoete crítico” e supõe que ele se deva ao fato de a antologia contemplar “um grupo muito preocupado com um certo rigor no tratamento da linguagem, como preconizava a cartilha concreta”, em que prevalecem “dicções não-coloquializantes, ao contrário daquelas com um pé na poesia *beat* ou na levada típica do *rap*, ambas de extração popular”.

Alguns anos depois⁴⁸, em maio de 2001 vem à luz outro projeto do poeta Régis Bonvicino⁴⁹: a revista *Sibila*, com 12 números publicados até junho de 2007, quando passa a ser exclusivamente uma revista eletrônica. *Sibila* também vai trazer uma resenha dessa antologia, agora a propósito de sua segunda edição, em 2003, assinada por Rômulo Valle Salvino, um dos editores da revista, que reconhece nesta prática “um gesto provocativo, voltado para reafirmar algo da própria poética da revista”⁵⁰. O texto comenta o livro sem grandes novidades, passa sua maior parte reafirmando a importância do modernismo para os trabalhos ali reunidos, a partir da citação de Oswald de Andrade (presente apenas na 1ª edição do volume):

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio teria despido
O português

Esse poema, de algum modo, retomaria o mote do sol, presente no título extraído de

46 O lançamento foi em uma série de eventos dedicados à poesia, realizados em São Paulo, nos quais estiveram presentes os poetas norte-americanos Michael Palmer e Douglas Messerli.

47 FÁRIA, Francisco. “Nada que o sol não explique – 20 poetas brasileiros contemporâneos” in *Monturo*, nº1, p.18.

48 Outra revista dedicada à poesia também publicou resenha sobre esta antologia. Em abril de 1997, *Inimigo rumor* número 04 traz texto de Raúl Antelo intitulado “Nada que o sol não explique”, em que ele realiza uma “leitura criativa e crítica”, analisando detidamente alguns poemas presentes em *Nothing the sun*.

49 Além de participar destas revistas, já entre os anos de 1975 e 1983, Bonvicino havia dirigido a revista *Qorpo estranho* (com três números publicados e fortemente vinculada ao concretismo), *Poesia em greve* e *Muda*.

50 SALVINO, Rômulo Valle. “Nada que o sol não explique” in *Sibila*, ano 3, nº4, 2003, p.189.

Leminski, e é indício da marca modernista conferida ao “grupo” antologado. O “sol modernista” seria signo da relação (ou do embate) entre tradição brasileira e cultura internacional, também figurada nos trabalhos reunidos – uma intersecção entre “a devoração e a colonização”, nas palavras de Salvino. Ao comentar a introdução da antologia escrita pelos organizadores, o resenhista não nega que Bonvicino e Ascher realizam um “mapeamento parcial [...] dos paradoxos da poesia contemporânea”⁵¹.

Antes da publicação de *Nothing the sun*, Bonvicino preparou dois outros volumes reunindo poetas: em 1995, foi lançada a antologia bilíngüe *Desencontrários/ Unencontraries*, reunindo trabalhos de Nelson Ascher, Régis Bonvicino, Haroldo de Campos, Duda Machado, Josely Vianna Baptista e Paulo Leminski⁵². Novamente o título homenageia Leminski, sendo retirado de um dos seus poemas, presente na antologia⁵³.

Em 1996, Régis Bonvicino organizou a publicação do “poema coletivo” *Together*, pela Ateliê Editorial. Motivado por um encontro entre ele e o poeta Robert Creeley, em São Paulo, esse poema é uma espécie de renga⁵⁴, em que cada um dos poetas escreve uma estrofe, sem normas rígidas. *Together* foi o título dado pelo poeta Duda Machado a essa composição coletiva da qual participaram 29 poetas⁵⁵, mesclando estrofes em espanhol, inglês e português, escritas entre 10 de maio e 10 de novembro de 1996.

Nesse contexto de publicações, é possível perceber que, apesar do quadro totalizador que delineia, *Nothing the sun* abre caminho para as demais antologias. Nessa abertura, se apresenta *Other shores: 13 emerging brazilian poets/ Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes*, organizada pelo poeta Ricardo Corona e publicada no início de 1998⁵⁶.

O volume contém uma “Nota da edição”, assinada por Corona, que adverte o leitor de

51 Idem, p.199.

52 A idéia do livro surgiu de um convite feito por Henry Deluy a alguns destes poetas para que participassem da *III Biennale Internationale des Poetes em Val-de-Marne*, em novembro de 1995. A publicação foi criada para circular neste evento, contou com o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba e da Associação Cultural Avelino Vieira, traz uma “Nota da edição” assinada por Josely Vianna Baptista, desenhos do artista plástico Francisco Faria e o ensaio crítico “A fala do fora” de Raúl Antelo.

53 *Desencontrários/ Mandei a palavra rimar./ Ela não me obedeceu./ Falou em mar, em céu, em rosa,/ em grego, em silêncio, em prosa./ Parecia fora de si,/ a sílaba silenciosa.// Mandei a frase sonhar,/ e ela se foi num labirinto./ Fazer poesia, eu sinto, apenas isso./ Dar ordens a um exército,/ para conquista um império extinto.* LEMINSKI, Paulo. In: *Desencontrários*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/ Bamerindus, 1995. p.118.

54 Forma de poema de origem japonesa, escrito coletivamente e composto de uma sucessão de estrofes encadeadas, esta composição em alguns casos poderia durar anos para ser concluída

55 Juvenal Acosta, Nelson Ascher, Charles Bernstein, Alberto Blanco, Régis Bonvicino, Ângela de Campos, Haroldo de Campos, Miles Champion, Norma Cole, Robert Creeley, Ray DiPalma, Antonio Dominguez Rey, Roberto Echevarren, Serge Gavronsky, Bárbara Guest, Vincent Katz, Manoel Ricardo de Lima, Duda Machado, Michael McClure, Douglas Messerli, Michael Palmer, Dennis Phillips, Cláudia Roquette-Pinto, David Shapiro, João Almino de Souza, Sebastião Uchoa Leite, Ruy Vasconcelos, Josely Vianna Baptista.

56 Esta publicação contou com o apoio da Fundação Cultural e Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Curitiba, além da editora *Illuminuras*

que o livro “está longe de ser um saldo de geração. Trata-se de uma reunião de poemas escritos ao gosto da época”⁵⁷, e invoca Leminski, o poeta que já apontava que os anos 90 seriam marcados por uma “produção ‘atomizada’, individual, sem constituir ‘nenhum movimento literário’”. Os treze poetas que se encontram nessa antologia são: Antonio Cícero; Maurício Arruda Mendonça; Carlito Azevedo; Neuza Pinheiro; Ricardo Corona; Claudia Roquette-Pinto; Ademir Assunção; Marcos Prado; Rodrigo Gracia Lopes; Júlio Castañon Guimarães; Jaques Mario Brand; Adriano Espínola e Alexandre Horner⁵⁸.

Como o termo “outras” no título indica, esse é um trabalho pensado como *via alternativa* – alternativa à antologia antecessora *Nothing the sun could not explain*. O que fica claro na nota do organizador: “Os poetas reunidos aqui estão interessados em ‘dizer’, em produzir novos sentidos, outros climas, configurando uma poesia que não seja indigna da faísca mais viva da produção poética brasileira”⁵⁹.

O antropólogo Antônio Risério é quem assina o texto de introdução⁶⁰, intitulado “Sobre a colheita de flores da fala”, e aponta os limites próprios de uma antologia, que “é sempre um recorte”, como estaria implícito na raiz grega da palavra: *anthos* (flor) e *legein* (colher). Assim, o leitor é novamente prevenido de que tem em mãos “apenas” um recorte, que dirá não somente do grupo de poetas que circunscreve, mas também de quem o elaborou. As escolhas realizadas em *Outras praias*, nos diz o autor, são “apenas” escolhas possíveis diante de um quadro extremamente variado da poesia brasileira do momento: “Mas há um problema, aqui. O recorte de *Outras praias* não traz a marca de uma escola. Não é nitidamente geracional. Não parece se articular sobre uma base claramente estética. Nem sugere ter se formado em função de querelas literárias”⁶¹. Risério segue esboçando um “plano de conjunto” para a variedade que a antologia reúne: comenta a música popular brasileira, o trabalho dos concretos do grupo Noigrandes, a distinção entre fala e canto que fazem os índios do Alto Xingu, as implicações que a tecnologia traz para os poetas, entre outras coisas. No decorrer do texto, o leitor é novamente advertido: “é bom frisar que esse recorte é,

57 CORONA, Ricardo. “Nota da edição” In: *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997, p.13.

58 Dentre estes poetas, dois eram inéditos em livro até então: Neuza Pinheiro, conhecida por ser cantora e compositora, ganhou em fins de 2007 o prêmio Lucio Lins de Poesia com o livro inédito *Pele & ossos*; e o jornalista Alexandre Horner.

59 CORONA, Ricardo. “Nota da edição” In: *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997, p.13.

60 É interessante observar que, tanto a “Nota” quanto a introdução e o posfácio, após a assinatura do autor, possuem a indicação da cidade e do ano em que o texto foi escrito.

61 RISÉRIO, Antônio. “Apresentação” In: *Outras praias. Op. cit.*, p.21.

digamos, ocasional – e não uma postura exclusivista”⁶². Então ele volta a comentar sobre a variedade existente entre os treze trabalhos reunidos para retornar à advertência: “Mas é bom que fique claro que não estou emitindo, aqui, nenhum juízo de valor. Disse, antes, que considero fundamentalmente suspeitas hierarquizações estéticas do signo. Como dizia o poeta-crítico Mario Faustino, a poesia é um pássaro versátil e bem pouco esnobe. Pode fazer o seu ninho em qualquer canto”⁶³. Em seguida, avisa que não fará análise de cada um dos poetas antologados, mas deixará isso “para críticos e professores de literatura”, pois o que lhe interessa fazer neste momento é apenas “sublinhar o amplo espectro dos possíveis do fazer poético, contemporaneamente, situando aí o projeto *Outras praias*. Mas não esperem de mim ‘notas’ ou ‘certificados’ – e nem mesmo sei o que contaria minha opinião”⁶⁴. Então o autor relembra a “origem paranaense” que a reunião compartilha com Paulo Leminski e, a despeito de tudo o que foi dito, afirma

o que importa é a poesia. A poesia que não se rende. O poeta que está preocupado com a linguagem e não com o ‘lobby’ marqueteiro em torno de si e de sua turma. O poeta que se entrega, antes de mais nada, ao seu ofício ou arte – e não o versejador que busca, sobretudo, uma vaga nos manuais de literatura. Afinal, como observava o Machado de Assis de *Dom Casmurro*, o que fica é a obra. Sim – a obra: em grafite, música, caligrafia, página impressa, monitor ou videoclipe.⁶⁵

Levando em consideração o que diz Risério, fica evidente que a reunião que não se pauta pelo recorte geracional de uma escola e nem por ‘querelas literárias’ se coloca desde já *contra* certas (im)posturas poéticas claramente demarcadas para afirmar a prioridade e importância *da poesia*. Uma poesia que é múltipla por natureza e que pode contemplar os mais diversos registros.

O subtítulo da antologia (*13 poetas brasileiros emergentes*) é explicado pelo texto “Outras praias, lidas, sagas”, posfácio escrito por Charles Perrone⁶⁶: “Podemos afirmar que esses poetas são ‘emergentes’ [...] e que essa poesia é uma nova poesia. Os seus artífices nascidos nos anos 60 seriam talvez considerados ‘novíssimos’ em outra hora. Todos eles estão – seja qual for o critério que adotemos para segurar a onda - entre os muitos que no Brasil dão

62 Idem, p.23.

63 Idem, ibidem.

64 Idem, p.25.

65 Idem, ibidem.

66 Charles Perrone é poeta e professor de Cultura Luso-brasileira na Universidade da Flórida, realizou estudos sobre música popular brasileira e traduziu poemas de Leminski, Horácio Costa e Régis Bonvicino para a antologia *Nothing the sun could not explain*

hoje forma a uma nova saga”⁶⁷. O autor segue assinalando que a coletânea foi organizada em Curitiba, o que o leva a retomar Leminski, como figura que define a geração precedente à apresentada ali. Assim, faz um comentário rápido sobre os poetas e as formas trabalhadas, para concluir: “Em suma (*ergo sum*), o quadro panorâmico abrange diversas veredas que vão dar em algum lugar”⁶⁸. Sem discutir sobre qual seria esse lugar, aborda o debate entre a poesia como comunicação e a poesia anti-discursiva e afirma:

Mas talvez agora, mais do que nunca, possamos compreender, *fin-de-siècle*mente, que ambas podem existir, que ambas não precisam excluir-se mutuamente, que não se trata de uma questão de ou-esta-ou-aquela mas, antes, de reconhecer que a poesia pode ser ‘o máximo’, e geralmente o é, quando sugere a atração mútua daqueles pólos ou incorpora uma tensão, mesmo que seja um oscilante ponto de encontro, entre ambos.⁶⁹

No mesmo ano de publicação de *Outras praias/ Other shores*, ocorre o lançamento da revista *Medusa*, editada também em Curitiba pelos poetas Ricardo Corona, Rodrigo Garcia Lopes, Ademir Assunção e pela artista plástica Eliana Borges, com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura de Curitiba. *Medusa* foi uma revista de poesia e artes plásticas com duração de dez números, entre 1998 e 2000. No primeiro número, encontramos uma resenha assinada pelo poeta e tradutor Elson Fróes, chamada “poéticas em flor: sobre a antologia *outras praias*” (grafado assim mesmo, todo em minúsculas). Essa resenha possui um tom muito diferente das resenhas da antologia anterior (que inclusive é elogiada nesse texto de Fróes), perceptível desde o início: “Antologias sempre!, imperfeitas mas essenciais, por vezes valem por toda uma obra.”. Permeada por fragmentos dos poemas reunidos no livro, a resenha é concluída com a sentença contundente: “A poesia está viva, sim, para os vivos!”⁷⁰. É importante considerar que o autor com o maior número de colaborações em *Medusa* é justamente seu editor Ricardo Corona, também o organizador de *Outras praias*. O segundo colocado é outro dos editores, Rodrigo Garcia Lopes⁷¹.

Assim, de alguma forma, antologia e revista constituem um ‘sistema’ ou, uma engrenagem, que opera favorecendo certas poéticas. Uma olhada rápida nas páginas finais de

67 PERRONE, Charles A. Perrone, “Outras praias, lidas, sagas”. In: *Outras praias. Op. cit.*, p. 265.

68 Idem, p.269. Após o posfácio a antologia traz breve apresentação dos poetas e também dos tradutores, que são Charles Perrone; David William Foster; Clélia F. Donovan; Frederick G. Williams; Brunilda Tempel Reichmann; Ligia Vieira César e Arto Lindsay.

69 Idem, p.271.

70 FRÓES, Elson. “poéticas em flor: sobre a antologia outras praias” in *Medusa*, nº1, novembro 1998. p.37-41.

71 Ricardo Corona conta com 23 colaborações ao longo dos 10 números da revista, e Rodrigo Garcia Lopes soma 16 participações. Estatística obtida através do Banco de Dados do Núcleo de Estudos Literários e Culturais.

Outras praias mostra que sete, dos treze poetas ali reunidos, nasceram no Paraná e que o “recorte possível” desenhado nessa antologia seguiu um critério geográfico não justificado por seu organizador.

Depois de encerrado o projeto *Medusa*, surgem outras duas revistas, como uma espécie de descendência desta. A *Coyote*, em 2002, editada em Londrina por Rodrigo Garcia Lopes, Ademir Assunção e Marcos Losnak, através da Lei de Incentivo à Cultura dessa cidade e *Oroboros*, editada em Curitiba, por Ricardo Corona em parceria com a artista plástica Eliana Borges, publicada também com o apoio da Lei de Incentivo a Cultura da Cidade de Curitiba. As duas possuem um formato semelhante, mas os perfis são diferentes: *Coyote* dedica-se à literatura e fotografia, mantém um vínculo forte com o humor, presente especialmente nos Cartuns e HQs, e também com a etnopoética (já presente em *Medusa*). Em *Coyote* não encontramos editoriais explicitando projetos ou propostas da revista, mas apenas citações de diversos autores, uma epígrafe em letras grandes e brancas, ocupando duas páginas pretas, que cumpriria a função de editorial a cada novo número. Permanece, contudo, a prática de colaboração assídua do editor: Rodrigo Garcia Lopes é quem possui o maior número de trabalhos publicados na revista⁷². Do mesmo modo que em sua antecessora, o editor de *Coyote*, além de publicar seus próprios poemas, é quem vai apresentar e entrevistar os poetas dos dossiês⁷³, bem como traduzir seus textos. Além disso, ele é frequentemente citado nos ensaios dedicados à poesia contemporânea, nos quais é comum encontrarmos a defesa (ou o ataque) explícita de determinadas poéticas⁷⁴.

Já *Oroboros* vai levar adiante algumas propostas desenvolvidas em *Medusa*, porém com um caráter mais sóbrio. Ela herda a referência mitológica do título, o mote da cobra que agora devora o próprio rabo, dentre outros significados, explica este projeto que também se propõe “finito”, sua duração vai de 2004 a 2006, com a publicação do derradeiro e sugestivo 8º número. Essa circularidade se materializa no projeto gráfico, que traz o canto superior direito arredondado e um recorte curvo no interior da revista, no qual se encontra a seção “(c)obra”, equivalente ao dossiê, é um conjunto de apresentação, entrevista e textos de um

72 O editor soma 21 colaborações nos 13 primeiros números da revista; ficando em segundo lugar a poeta e compositora Neuza Pinheiro, com 17 colaborações.

73 Os dossiês, em geral, ocupam as páginas centrais da revista e são compostos por uma breve apresentação, entrevista e textos do autor (formato que já aparecia nas páginas centrais de *Medusa*). Até seu 13º número, *Coyote* publicou dossiês com: Heriberto Yépez, Mário Bortolotto, Wilson Bueno, Rosmarie Waldrop, Cláudio Daniel, Evgen Bavcar, Maurício Arruda Mendonça, Cecília Vicuña, Roberto Piva, Horácio Costa, Reina Maria Rodríguez, Paulo Leminski.

74 Como é possível verificar nos ensaios “Poesia à margem do verso”, de Maria Esther Maciel, no nº5; “Muito além da acadêmia: poesia brasileira hoje”, assinado por Rodrigo Garcia Lopes no nº12; “Pensando a poesia brasileira em cinco atos”, de Claudio Daniel, no nº13.

autor⁷⁵. A seção final de *Medusa*, o “medusário”, se transmuta em “orobário”, espaço dedicado aos poemas que discutem os mitos de medusa e oroboro. Por outro lado, encontramos uma política editorial diferente em *Oroboros*⁷⁶, na qual seus editores funcionam mais como uma espécie de “curadores” da revista, deixando as tarefas de apresentar, traduzir e entrevistar para pessoas diferentes⁷⁷. Além disso, em *Oroboros* não há editoriais, como também não há ensaios ou textos críticos versando sobre a situação da poesia e da arte contemporânea, buscando criar panoramas ou diagnósticos - uma angústia que acomete muitas das revistas deste mesmo período e que, de algum modo, é também a força motora das antologias discutidas no presente estudo.

A antologia *Other shores*, (assim como os demais projetos realizados por ser editor) surge(m) como resposta à provocação feita por *Nothing the sun*, oferecendo uma leitura alternativa do mesmo período. Contudo, esta mimetiza a forma de sua antecessora, num volume que possui as mesmas dimensões e é também bilíngüe. Assim, essas duas antologias convidam a uma leitura em conjunto, pois carregam cada uma um “programa de leitura” da poesia do mesmo recorte temporal, muito marcado pela práxis⁷⁸ de seus organizadores.

Em depoimento para Matias Mariani e Paulo Ferraz, em 2002⁷⁹, Bonvicino afirma que *Nothing the sun* não foi pensada como uma antologia e que nem mesmo essa palavra constaria no livro (o que, ao menos para a edição de 2003, não é verdade⁸⁰), “mas como fundação de uma possível idéia de contemporâneo no Brasil”, e esclarece que esse “contemporâneo” deve ser entendido como “diálogo”⁸¹. Porém, o diálogo aqui se refere a um diálogo da poesia brasileira com a poesia canônica ocidental (de língua inglesa especialmente) e é um diálogo que busca igualdade (ou uma ascensão da poesia brasileira e de seus poetas ao patamar da

75 Os autores encontrados na seção “(c)obra” são: o poeta uruguaio Víctor Sosa, o escritor paulista Valêncio Xavier; o poeta e crítico francês Pierre Reverdy; a poeta, tradutora e editora polonesa Wislawa Szymborska; o escritor africano Jean Joseph Rabearivelo; o desenhista, pintor e poeta Edward Lear; o escritor Wilson Bueno e o escritor Sérgio Rubens Sossela.

76 Vale completar que esta revista é publicada pela Editora Medusa, criada a partir da revista lançada em 1998.

77 O editor Ricardo Corona soma apenas 5 colaborações ao longo dos 8 números da revista: assina dossiê e entrevista com Edwin Torres, a tradução de 2 poemas de Edwin Torres, e o poema da seção “orobário” (no primeiro número); e mais o dossiê e entrevista com Ricardo Aleixo (no quinto número).

78 Uso o termo *práxis*, para me referir às práticas que incluem além da escrita poética, a edição de revistas e antologias, a escrita de ensaios críticos e resenhas em periódicos, enfim. É um conjunto de atividades que ultrapassa, interfere e condiciona o poético. Mais do que criação poética, essa *práxis* cria espaços (privilegiados) para o poético.

79 Disponível em: <http://regisbonvicino.com.br/resenhas8gbennett.htm>, acessado em: 14/04/2008

80 Como se pode verificar no último parágrafo da introdução assinada por Bonvicino e Ascher: “*Anthologies* always run the risk of excessive partiality or superficiality [...]”. *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed.], p.18.

81 “*Nothing the sun could not explain / 20 contemporary Brazilian poets* (1997) não foi pensada como ‘uma antologia’, tanto que esta palavra não consta do livro. Foi pensada como uma, digamos, fundação de uma possível idéia de contemporâneo no Brasil, o contemporâneo como ‘diálogo’ e não de submissão e influência”. Entrevista disponível em: <http://regisbonvicino.com.br/entrevista6matias.htm>

poesia moderna ocidental⁸²).

Isso explica também a diferença do recorte temporal das duas antologias, pois *Nothing the sun* reúne poucos poetas que efetivamente pertencem a uma suposta geração 90 (dos 20 poetas reunidos aqui, os representantes são apenas 8: Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Ângela de Campos, Antônio Moura, Claudia Roquette-Pinto, Frederico Barbosa, Júlio Castañon Guimarães e Josely Vianna Baptista⁸³), enquanto o recorte de *Other shores* é basicamente o desta geração.

O grupo representado por Ricardo Corona se quer múltiplo e busca referências que vão além (ou aquém) da literatura canônica ocidental (como por exemplo, os trabalhos do autor do prefácio Antonio Risério e do poeta Ricardo Aleixo). Além da antologia, o poeta também responde à proposta de *Nothing the sun could not explain* no poema “E não explica”, do livro *Cinemaginário* de 1999, com a imagem de uma praia iluminada pela lua, que não explica nada:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, Che fai,

Silenziosa luna?

Leopardi

Praias -
eu as invento
à luz da lua alta
luz borrando zênites

A paisagem, menos
narcísica

O vento
as nuvens
- leveza -
abrindo sentidos vitais

82 Como mostra o primeiro parágrafo do texto introdutório, assinado pelos organizadores: “Modern poetry in Brazil is no less peculiar than the country itself. Brazil is a Latin American nation, but this does not tell the whole truth. It might be more accurate to say that Brazil is actually the other face of the South American subcontinent, not so much hidden as it is unknown. The same might be said of the country’s literature in general and the poetry in particular.” E é reiterado ao se destacar a tradução como um aspecto comum entre a maior parte dos poetas que a antologia reúne: “These translations speak to a need to enrich a poetry which, strangely enough, has nothing in common with the poetry from Portugal or Hispanic America. The latter, discursive and deeply marked by surrealism, never quite established its grip on Brazilian writers”. ASCHER, Nelson; BONVICINO, Régis. “Introduction”. In: *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed.], p.13.

83 Acrescente-se que, Julio Castañon Guimarães publica seu primeiro livro em 1975 e Arnaldo Antunes em 1986 entretanto, podem ser considerados dentro desta suposta “geração 90” por que é a partir desta década que sua produção ganha fôlego e respostas da crítica.

Você nem percebe
râmulos aquáticos nascem corais

À noite,
a lua chama para si
toda possibilidade de luz

- depois, deita-se
E não explica

Além disso, é possível supor que há uma herança sendo disputada, a herança de Paulo Leminski. Bonvicino⁸⁴ é quem se apropriou mais fortemente dessa herança, principalmente nesses anos da década de 90 (o que se confirma quando observamos os títulos de algumas publicações das quais participava, como a revista *Monturo* e a antologia *Desencontrários*, além da própria antologia em questão, na qual Leminski é o sol-centro-explicação, se considerarmos a homenagem feita no título e na quantidade de páginas por ele ocupadas). Mas o Leminski do qual Bonvicino se apropria é o poeta do rigor, próximo dos concretistas⁸⁵. Já na práxis de Ricardo Corona, Leminski é reivindicado tanto por ser paranaense e ter uma influência muito determinante na poesia feita no Paraná depois dele, quanto por seu aspecto inter-midiático, dinâmico e comunicativo, como experimentador de diversas linguagens poéticas, como uma voz convergente com a própria noção de poesia que sua antologia (e também sua revista) propõe, em relação com a música popular, as artes plásticas, enfim, capaz

84 Dentre os poetas e críticos organizadores de antologia que este estudo compreende, Bonvicino é o único que parece possuir um programa poético e político definido, guiando sua prática. Isso pode ser visto, por exemplo, através de sua página pessoal na internet, com textos em diversas línguas, ou mesmo na página da revista *Sibila*, com o espaço denominado “mapa da língua portuguesa no mundo”, no qual, além do mapa encontramos textos sobre a formação da língua portuguesa e a advertência: “*Sibila* se pretende uma publicação que alcance todos os falantes e leitores da língua portuguesa” (www.sibila.com.br). Em Bonvicino e suas *práticas*, parece haver uma preocupação com a divulgação da língua portuguesa em sua dimensão total, ou seja, em todo seu alcance e amplitude, como forma de resgatar ou agregar valor à nossa língua, que seria assim equivalente às demais línguas ocidentais. Neste sentido podemos entender a importância dada ao diálogo e à troca entre produções de diferentes países e idiomas, bem como a tensão entre “devoração e colonização” que é o signo de *Nothing the sun*, de *Together* e *Desencontrários*.

85 Isso é confirmado por palavras do próprio Régis Bonvicino, em entrevista publicada no seu site pessoal, na qual ele comenta sobre os poetas contemporâneos que julga relevantes: “Eu gosto de Manoel de Barros - poucas coisas -, de Hilda Hilst, muitas coisas, de Leminski - mais do lado erudito -, de Duda Machado - algumas coisas -, de Júlio Castañón Guimarães, de Carlos Ávila, de Cláudia Roquette-Pinto, de algumas coisas do Carlito Azevedo, embora eu o considere um politiquero e o considere um portador de opiniões muito inconsistentes, do Age de Carvalho, da Ana Cristina Cesar, do Torquato Neto, da Josely Vianna Baptista, do Moacir Amâncio, da Jussara Salazar, do Eucanaã Ferraz, do Ruy Proença, do Chico Alvim em alguns momentos, do Antonio Moura, da Ângela de Campos, do começo do Horácio Costa, bem do começo de Arnaldo Antunes, do jovem Nelson Ascher tradutor e de alguns de seus poemas.”
Em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:SwRSANIVxXkJ:regisbonvicino.com.br/entrevista4jardel.htm+%22an+gela+de+campos%22+poeta&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br&client=firefox-a>. Acessado em: 16/12/2008

de habitar os mais diversos registros⁸⁶.

Essas duas reuniões revelam vínculos com concepções modernistas. Apesar do discurso aparentemente pacificado, que não possui o aspecto combativo e nem a visada para o futuro que caracterizaram as vanguardas, elas funcionam como bandeiras de certa práxis poética e mostram que existem, sim, confrontos e embates. Bandeiras de grupos que possuem contornos difusos, mas que estão centralizados nos indivíduos que regem a “engrenagem” - gama de publicações agenciadoras de uma coletividade ao redor (ou dentro) dessa práxis. Para pensar com Derrida, podemos dizer que esses indivíduos são como o arconte que cria seu próprio arquivo⁸⁷.

Outra antologia que aborda a questão do diálogo é *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*, organizada por Cláudio Daniel⁸⁸ e Frederico Barbosa⁸⁹, ela propõe apresentar uma “boa parcela” da poesia brasileira do período. Publicada em 2002, essa reunião é parte de um projeto maior da editora Landy, cujo primeiro número foi *Cinco séculos de poesia – Antologia da poesia clássica brasileira* (2000), também organizada por Frederico Barbosa. *Na virada do século* seria o terceiro volume dessa série, enquanto o segundo

86 A presença de Leminski na poesia brasileira das décadas seguintes à sua morte é um tema que solicita maior análise e não poderá ser abordado aqui em toda sua profundidade. O fato é que há uma herança e uma *relação*, reivindicada por uns, negada por outros enfim. Grande parte dos poetas, em algum ponto se deparam – se confrontam – com a figura e a poesia inquietante de Leminski. O curioso é como, no caso de Régis Bonvicino, Leminski é retomado especialmente como título, como rótulo. Outra posição é a assumida por Carlito Azevedo na edição de *Inimigo rumor*, que diferentemente de muitas outras revistas do mesmo período, não dá espaço a nenhum texto de ou sobre o poeta paranaense. Isso só vai acontecer no número comemorativo de seus 10 anos, no qual se publica ensaio de Flora Sussekind, discutindo não a poesia, mas as hagiografias, ou seja, o discurso da crítica sobre Leminski.

87 “o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcotes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. [...] É preciso que o poder arcônico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* rende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. [...] O princípio arcônico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião.” DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.14-15.

88 Cláudio Daniel é poeta, tradutor e ensaísta, nascido em 1962 em São Paulo, publicou seu primeiro livro, *Sutra*, em 1992 com edição do autor. Além de *Na virada do século*, organizou também a antologia *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, em que traduziu poemas de autores latino-americanos ao lado de Luiz Roberto Guedes e Glaucio Mattoso. É editor da revista eletrônica *Zunái* (<http://www.revistazunai.com.br>).

89 Frederico Barbosa, é poeta e professor de literatura em cursos pré-vestibulares de São Paulo, nasceu em Recife, mas mudou-se para a capital paulista muito cedo. Possui formação em Letras pela USP, publicou o primeiro livro, *Rarefato* em 1990, pela editora Iluminuras, e com o segundo, *Nada feito nada*, lançado pela Perspectiva, ganhou o prêmio Jabuti em 1993. Dirige, desde 2004 o Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura – Casa das Rosas, e é curador da primeira biblioteca temática de poesia do país, a Alceu Amoroso Lima, inaugurada em 2006 pela Prefeitura de São Paulo.

volume, em elaboração, apresentará a poesia do século XX, do Modernismo de 1922, passando pelos concretos e pela década de 70⁹⁰.

A “boa parcela” que essa antologia apresenta, vincula-se mais à quantidade do que à qualidade poética dos textos reunidos, já que ela pretende dar a ver um “amplo panorama”. O recorte desse volume (234 poemas de 46 poetas), de fato, é maior que o de *Nothing the sun* e *Other shores*, e dá espaço a nomes razoavelmente desconhecidos, como Cacá Moreira de Souza, Luiz Roberto Guedes, Jorge Padilha e Micheliny Verunsch⁹¹. Contudo, o organizador nos previne que as escolhas realizadas não

representa[m] uma afirmação categórica de que esses são o(a)s melhores poetas do Brasil hoje. Esta antologia é um amplo panorama da poesia de invenção, dentro dos limites do que conhecemos e pesquisamos, no Brasil da virada do século XX para o XXI. Erramos? Certamente. Só o tempo, o maior dos críticos literários, poderá trazer à tona os erros e acertos das nossas escolhas. Em tempo: se colocamos nossos próprios poemas na antologia, foi porque certamente acreditamos na honestidade e na pertinência da pesquisa poética um do outro.⁹²

Com essas palavras, Frederico Barbosa se isenta de justificar inclusões e exclusões e assume a possibilidade do erro, deixando ao tempo futuras elucidações. O organizador afirma que essa poesia se faz em diálogo, porém o conceito de diálogo aqui se refere à troca, ao intercâmbio entre culturas do passado e do presente, do oriente e do ocidente, entre tradições artísticas escritas ou não (uma concepção que aproxima esta antologia da organizada por Ricardo Corona). Barbosa conclui a introdução com votos de que esta antologia auxilie na *divulgação* do talento e do esforço dos autores reunidos e demonstre a “riqueza da produção poética brasileira atual, que vai muito além dos ‘clubinho’ ou das ‘ações entre amigos’ que tanto aparecem na mídia e tanto fazem mal à vida (e à poesia) brasileira”⁹³.

O prefácio de Cláudio Daniel intitula-se “Uma escritura na zona de sombra” (texto já

90 O segundo volume “apresentará a poesia do século XX, do Modernismo de Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade, passando por poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, pela poesia concreta de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, e chegando às obras de Paulo Leminski, Torquato Neto, Sebastião Uchoa Leite, Affonso Ávila e outros que foram fundamentais na década de 70 e que, já consagrados, continuam sendo capitais para aqueles que procuram produzir uma poesia de qualidade e invenção no Brasil”. BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (Orgs.) *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2002. p.19.

91 Dos poetas que a antologia reúne, os únicos que fogem ao recorte temporal - predominantemente de poetas que iniciaram suas publicações na década de 90 -, são Carlos Ávila e Glauco Mattoso, este último, funciona como o signo do passado eleito para a reunião, basta observar que os poemas de Mattoso possuem o ano de publicação entre parênteses, ao lado do título. Eles são a memória, a relíquia desta seleção, seu lastro, seu valor.

92 Idem, p.20.

93 Idem, p.21. Junto ao nome de Frederico Barbosa, no final desta introdução, temos as informações do local e data em que o texto foi escrito.

publicado no número 3 da revista *Babel*, em 2000) e é dedicado à memória de Paulo Leminski⁹⁴. Fazendo um breve percurso entre as reflexões estéticas que marcaram a poesia do século XX e chegando aos poetas de 1990, o autor faz a conhecida ressalva: “não podemos falar de um movimento, já que inexistem manifestos, ensaios teóricos ou a defesa, em bloco, das mesmas teses normativas. Além disso, temos de levar em conta as diferenças de dicção, paleta cromática e mitologia pessoal entre eles. Podemos falar, talvez, de um *espírito de época*”. Tal espírito, esclarece o organizador, seria uma espécie de “sincronicidade”, algo que faz com que poetas distantes entre si alcancem “resultados similares pela coincidência de leituras e pesquisas formais”⁹⁵.

Daniel detecta, nesta nova poesia, certa prática do minimalismo (Carlos Ávila e Ronald Polito); uma vertente construtivista, centrada na materialidade da palavra (Tarso de Melo, Kleber Mantovani, Fabiano Calixto, Élson Fróes, Cláudio Nunes de Moraes e Jorge Lucio Campos). Porém adverte: “A diversidade de linhas de pesquisa e processos de criação, signo dinâmico da nova poesia, requer não o estático, mas o mutável, sem a hegemonia de uma única concepção, e aponta ainda em outras direções luminosas”⁹⁶. E observa que “os poetas atuais não comungam de um mesmo credo, mas têm como princípio básico a noção do poema como um elaborado processo de linguagem – e não apenas isso”⁹⁷, mas também uma investigação de novos e antigos repertórios artísticos, o que o faz enfatizar, também, a noção de diálogo:

diálogo aberto e crítico com outras culturas e a apropriação transformada (miscigenada) de formas [que] nada tem de epigonal ou ingênuo. Trata-se aqui de compartilhar (ou intercambiar) as visões, a vivência, as cores e os sons de outras latitudes geográficas ou temporais, numa era onde não há mais fronteiras. Para uma maior compreensão deste processo seria preciso efetuar uma análise em profundidade, muito além das teses redutoras do multiculturalismo e da teoria dos gêneros, tão em voga hoje, em (in)certos círculos. [...] esses poetas mantêm um diálogo vivo com o cânone, harmonizando passado, presente e futuro.⁹⁸

Para o poeta e organizador, essa é a poesia que rasurou fronteiras tanto dos discursos e

94 Após o nome do autor, segue a indicação da data, “No ano do cavalo de água”. E um *post-scriptum* esclarecendo a presença de poetas que não pertencem rigorosamente ao recorte desta antologia, tendo iniciado a publicação de seus livros na década de 70 (Glauco Mattoso, Antonio Risério e Júlio Castañon Guimarães) e explica também a inclusão de uma seção dedicada a autores inéditos no final do volume (André Dick, Micheline Verunschik, Jorge Padilha, Amador Ribeiro Neto, Paulo César de Carvalho e Takeshi Ishihara). Na virada do século, p.30-31.

95 Idem, p.24.

96 Idem, p.25.

97 Idem, p.26.

98 Idem, p.28.

da linguagem quanto dos próprios sujeitos, e que, por isso mesmo, não deixaria espaço para noções como a de permanência: “nada é estático, parece nos dizer a *poiésis*, tudo está em mutação, como o rio arquetípico de Heráclito”. E é nesse sentido que deve ser entendido o subtítulo do volume: *poesia de invenção no Brasil*. Em vez de relacionar a reunião à concepção de poesia desenvolvida pelo concretismo⁹⁹, o critério da invenção aqui possui sentido mais extenso - capaz de abarcar os 46 trabalhos relacionados - e equivaleria a uma espécie de inquietação, que os trabalhos reunidos demonstrariam. O livro de 348 páginas tem orelha assinada por Sebastião Uchoa Leite, num comentário em que aponta o perigo contido no termo “invenção”: “como selecionar 46 nomes e garantir que sejam, todos eles, poetas inventores?”.

Outro dado que merece ser apontado é a ausência de Régis Bonvicino, apesar da extensão do recorte desse volume, por outro lado, Ricardo Corona e Rodrigo Garcia Lopes foram selecionados – o que pode ser explicado pela proximidade das concepções de “diálogo” e a preocupação com abrir a poesia para outras tradições culturais, bem como para outros registros poéticos que parece ser a mesma em *Other shores* e *Na virada do século*.

2.2 Crítica, cânone e valor

As antologias podem ser entendidas como gênero textual, como uma estrutura de escrita. Os gêneros, assim como a política, a teoria, a cultura e a história, são as “margens” da literatura, os limites nos quais ela se encontra, se confunde com outras coisas e por vezes desaparece¹⁰⁰. Como gênero, a antologia faz fronteira com a crítica, está em contato com ela, de modo que deve também, ser pensada como um procedimento *crítico*, uma operação *crítica* de leitura e escritura. A palavra crítica, oriunda do grego *krínein*, significa julgar, conferir valor às coisas. O julgamento pressuporia o exame, a análise, a investigação criteriosa, para então se *discriminar* os valores, separar as partes, o joio do trigo.

Antoine Compagnon, no capítulo “Valor” de *O demônio da teoria*, inicia lembrando

99 Em entrevista a Rodrigo de Sousa Leão, Frederico Barbosa afirma que “Inventores, no sentido poundiano, de “homens que descobriram um novo processo”, só mesmo Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos”. Disponível em: <http://navirada.sites.uol.com.br/entrevista.html>

100 LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad.: Jorge Wolff. Chapecó, Argos, 2002. p.11.

essa tarefa do crítico. O que se espera dos profissionais da literatura, afirma, é que julguem os livros, declarem o que é bom e o que é ruim e mais, que justifiquem suas preferências e afirmem suas razões. “A crítica deveria ser uma avaliação argumentada”¹⁰¹. Está colocado, desde então, o problema: o vínculo inerente entre antologia e ação crítica que, por sua vez, acarreta a questão do valor. Em seu estudo, Compagnon indaga se o valor seria algo intrínseco à obra avaliada ou uma apreciação subjetiva e arbitrária, baseada no “gosto”. Ao longo da história, o autor destaca duas abordagens: uma que entendia o gosto como algo subjetivo, e outra que, evitando cair no “impressionismo”, vai propor uma “ciência positiva da literatura”¹⁰² e reivindicar o caráter objetivo do valor. Entretanto, nenhuma das duas posições consegue escapar do problema da avaliação e, por caminhos diferentes, ambas conduzem à questão do *cânone*, ou dos *clássicos*, o conjunto das obras de valor que serviriam como referência, como modelo e autoridade:

Em grego, o *cânone* era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o *cânone* foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O *cânone* importou o modelo teológico para a literatura do século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações.¹⁰³

Segundo Compagnon, é com Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, que se realiza definitivamente a passagem da tese clássica da objetividade do belo para a tese romântica e moderna da subjetividade, e até mesmo da relatividade do belo¹⁰⁴. O julgamento do gosto, com isso, deixa de ser um julgamento lógico, inteligível, para ser um julgamento “estético”, expressão de um sentimento de prazer. O elemento curioso da formulação de Kant está em que o julgamento estético se distingue do puro deleite por ser *desinteressado*, fato que provoca um deslocamento do estético, do objeto para o sujeito. E, após estabelecer o subjetivismo do julgamento estético, Kant luta para preservá-lo de um desdobramento fatal: o relativismo do belo. Ele defendeu sua teoria com o argumento da unanimidade, de que haveria um *sensus communis*, uma “hierarquia estética legítima”, universal, fundamentada no caráter desinteressado do julgamento estético. Essa visão, como a objetivista, não deixa de ser

101 COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001. p.225.

102 Idem, p.225.

103 Idem, p.227.

104 Idem, p.231.

idealizada e desconsidera, entre outros fatores, as diferenças de sensibilidade.

Compagnon segue analisando as formulações de Sainte-Beuve, que, inspirado em Goethe, propõe uma definição romântica - ou moderna - dos clássicos: os escritores clássicos seriam os que funcionam não como modelo, “mas como exemplos inesperados com os quais nunca deixamos de nos maravilhar”¹⁰⁵. Com essa noção de *inesperado*, de um *atraso*, Sainte-Beuve integra o tempo da recepção no conceito de clássico. Surge, então, a doutrina do “romantismo dos clássicos”: os clássicos foram românticos no seu tempo, os românticos serão clássicos amanhã¹⁰⁶. A partir daí, se reconhece a importância do tempo como um “depurador” do gosto. Conforme esse ponto de vista, o distanciamento temporal, a posteridade, funcionaria como o crítico literário mais confiável no julgamento das obras, fazendo a triagem por si só.

Assim, se a antologia é crítica, ela carrega em si a problemática do julgamento e do valor e, portanto, responde a ela de algum modo. No caso das reuniões aqui estudadas, a resposta pode ser encontrada mais na forma do que no discurso presente nas antologias, já que, tendo abandonado a prática de julgar, a crítica se resume a apontar a multiplicidade de tendências e recursos disponíveis e a pacífica convivência entre eles. Entretanto, se a discussão em termos de “bom” e “mau” ou até mesmo de “valor” - termo que hoje parece possuir uma conotação negativa, já que é um critério relativo, só tem sentido (valor) *em relação* - não é mais pertinente, isso não significa que a discussão em si não seja relevante. Ao contrário, justamente por isso os argumentos são necessários, a relação em causa deve ser explicitada no discurso, pois algum juízo está implícito na escolha.

105 Idem, p.238.

106 Idem, p.251.

Capítulo 3

3.1 Tempo e forma da antologia

As antologias focadas por este estudo seguem uma forma comum: os poemas de um mesmo escritor são apresentados em conjunto, sendo que os autores são organizados por ordem alfabética de nome ou sobrenome, com exceção de *Other shores* que possui ordem aleatória. Todas possuem uma breve biografia dos poetas reunidos, que em alguns casos acompanha os poemas no decorrer do livro¹⁰⁷ e em outros é apresentada ao final do volume¹⁰⁸. É importante considerar a unanimidade do formato escolhido para essas reuniões, não encontramos aí outras propostas de disposição dos poemas - como subdivisões temporais¹⁰⁹, agrupamentos por tema ou estilo, por região geográfica, por exemplo¹¹⁰. A forma empregada é uma forma já dada, uma forma séria, sisuda, consagratória, que não se explora, não se ironiza, enfim, um molde pronto que os compiladores não alteram. Na falta de outras propostas, de outros jogos, a ordem alfabética privilegia o nome do autor, já que este funciona como o índice que aglutina os poemas e organiza internamente os textos. Na ausência de fundamentos e discussões teóricas, a forma dessas antologias nos sugere algumas perguntas. Convém observar o problema das antologias de poesia recente em outros contextos.

A crítica Ana Porrúa¹¹¹ analisa algumas publicações na Argentina, das quais duas merecem ser mencionadas aqui, a primeira é *Poesía en la fisura*¹¹² organizada por Daniel

107 Apresentam dados sobre o autor juntamente com os poemas, no interior do livro: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21; Na virada do século e Nothing the sun could not explain*.

108 Isso acontece em *Esses poetas e Other shores*.

109 Em *Na virada do século*, ao final do volume existe uma seção de “Inéditos” com seis poetas que não possuíam livro publicado.

110 Guillermo de Torre também reivindicou algo neste sentido: “Que la perfección antológica sea un ideal inalcanzable no justifica la condenación global del género. Al contrario, deberá incitar nuevos experimentos. [...] Ya Valéry Larbaud afirmaba hace años que la imaginación de los antologistas tiene aún muchas zonas intactas por explorar. Por qué no – ejemplo extremo y aun caricaturesco – una antología apócrifa con los supuestos, o recién hallados, mejores trozos de los escritores que ‘no existieron, pero debieron existir’, como el Abel Martín y el Juan de Mairena, forjados por Antonio Machado? Por qué no una antología inventada de las obras que muchos escritores anunciaron en distintas ocasiones y que a la postre quedaron sin escribir?”. TORRE, Guillermo de. Op. Cit. p.126.

111 PORRÚA, Ana. “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias” in revista *Babel*, nº5, dez. 2002. p.118-129. Além destas duas, a autora comenta ainda uma antologia publicada no número 60 de *Punto de vista* (abril de 1998), organizada por Daniel García Helder e Martín Prieto, bem como alguns sites de poesia, como o *InterNauta*, o *poesia.com* (uma revista que depois terá seu material reunido em CD) e o *zapatos rojos* (que em 2001 edita sua própria antologia em livro).

112 FREIDEMBERG, Daniel (Org.). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires, Ed. del Dock, 1995.

Freidemberg e publicada em 1995; a segunda é *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*¹¹³, organizada em 2001 pelo poeta Arturo Carrera. Sem adentrar nas características de cada uma dessas publicações, o que merece ser considerado é o dado exterior mais visível: os títulos, que reúnem a poesia sob os signos da *fissura* e do *monstro*. A primeira já levanta o problema do corte, de uma (in)cisão ou rachadura, através do qual seria possível pensar a poesia argentina, enquanto a segunda nos remete à problemática do disforme, do grotesco, do inadequado. Esses títulos, desde fora problematizam ou, ao menos, colocam em evidência a questão do objeto antologia e de sua elaboração, que implica sempre rasura e esquecimento, excesso e falta, corte e montagem. Os conceitos do *monstro* e da *fissura* acarretam também a reflexão sobre o tempo dessa poesia, eles podem indicar uma leitura deste tempo e de seus problemas, como tempo disforme e fragmentário.

Outra reunião que questiona o próprio gênero antologia - ainda que o recorte não seja esse do presente - é a portuguesa *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, organizada por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra e publicada em 2003. Essa antologia de título tão brilhantemente patrimonial é acompanhada de um subtítulo que, seguindo o raciocínio aqui desenvolvido, é no mínimo redundante: antologia *crítica*. Mas ele é justificado pelo modo de constituição dessa reunião, nela o “gesto antológico” foi realizado por 73 colaboradores (incluindo os organizadores) que escolheram três poemas cada um, dentre toda a poesia portuguesa do século XX, sendo que, dos 219 poemas eleitos, os organizadores excluíram as repetições e reduziram o total a 73, solicitando a cada crítico que escrevesse um texto sobre o poema. Vale dizer que os “críticos”, nesse caso, não são necessariamente críticos: alguns são poetas, outros são críticos iniciantes, outros ainda são críticos consolidados, não necessariamente portugueses e também não necessariamente vivendo em Portugal. Os poemas foram dispostos conforme uma ordem aleatória, gerada por um programa de computador. Esses procedimentos resultaram num volume de 666 páginas que, nas palavras dos organizadores, além de reunir, pretende questionar os fundamentos do próprio gênero antologia,

na medida em que estilhaça a figura do sujeito antologador, aqui pulverizado em 73 antologadores; ou ainda na medida em que não se quer garantia de um qualquer consenso tranquilizador [...] sobre o que seja a Poesia ou a Crítica; ou ainda, e finalmente, na medida em que renuncia ao propósito de contar uma história - a história da poesia portuguesa do século

113 CARRERA, Arturo. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, F.C.E./ICI, 2001.

Ainda nesse sentido, outra antologia portuguesa que vale mencionar aqui é *Poetas sem qualidades*¹¹⁵, publicada em 2002 e organizada por Manuel de Freitas. Com dimensões opostas à *Século de Ouro*, ela reúne apenas 9 poetas que começaram a publicar em fins da década de 90, com uma tiragem modesta de 350 exemplares. O título desse volume, em referência direta à obra de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, opera um questionamento quanto ao “valor” das peças que devem compor uma antologia e a função legitimadora e canônica dessas reuniões.

Ida Ferreira Alves analisa as antologias portuguesas e aponta algumas lacunas nesses dois projetos, como o aspecto autoral de *Poetas sem qualidades* (que com a introdução de Manuel de Freitas, acaba configurando uma espécie de manifesto em defesa de uma nova poesia, modesta, direta e cotidiana) e as recorrências de *Século de Ouro* (que em 73 poemas reúne 47 poetas, ou seja, muitos são representados mais de uma vez¹¹⁶). Mas também destaca o ponto de união entre eles: “A discussão de escolhas e leituras críticas (a realidade de uma antologia)”¹¹⁷ sem que, para isso, se volte a reivindicar a noção de valor.

Retornando aos objetos deste estudo, se observamos os termos *século*, *década*, *contemporâneos* e *emergentes* presentes nos títulos e subtítulos¹¹⁸, salta à vista um sintoma da relação que essa literatura (também chamada de “literatura do presente”¹¹⁹) mantém com o tempo e a história. O aspecto imediato dessa relação, que arquiva a produção recente sem deixar o tempo agir com seu ‘efeito depurador’, nos termos de Compagnon, evidencia a necessidade de legitimar uma produção, de validar trabalhos ainda em curso e talvez seja uma resposta sobre como os vínculos entre crítica, valor e julgamento vêm sendo entendidos desde os anos 90.

Diferentemente dos conceitos utilizados para batizar outras reuniões, como visto acima, os termos de referência temporal revelam a preocupação (ou o desejo) de *constituir*

114 SERRA, Pedro; SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “Após uma falsa partida ou para reiniciar o debate sobre *Século de Ouro*”. In: *Inimigo rumor*, número 14. p.196-198.

115 FREITAS, Manuel de. (Org.) *Poetas sem qualidades*. Lisboa, Averno, 2002.

116 ALVES, Ida Ferreira. “Os poetas sem qualidades na poesia portuguesa recente” In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.217-227.

117 Idem, p.225.

118 Para retomar títulos e subtítulos: *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary brazilian poets; Other shores: 13 emerging brazilian poets; Esses poetas: uma antologia dos anos 90; Na virada do século: poesia de invenção no Brasil; Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*.

119 SCRAMIN, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007

uma época, eles localizam o presente no curso da história (da poesia brasileira), constroem um lugar para esse presente, abrem um espaço na história para o agora, que com isso se torna tradição - *tradita*: traída/transmitida¹²⁰.

É o que vemos acontecer na reunião organizada por Manuel da Costa Pinto¹²¹, *Antologia comentada da poesia brasileira no século 21* que, em 2006, se apresenta como um arquivo do século. Esse título sugere um jogo que bem poderia ser irônico ou satírico, dada a pretensão (pressa) de arquivar um século que ainda não completou sequer uma década¹²². Porém não é o que vemos no interior do volume, que possui o caráter de um manual *pedagógico* (a antologia reúne 70 poetas, apresentados apenas por nome, local e ano de nascimento, em seguida estão os poemas, com indicação do livro ou revista de que foram retirados e depois há comentário sobre os poemas e, em letras miúdas, a relação de principais obras do autor), menos preocupado com o rigor ou coerência das escolhas, do que com construir um panorama amplo e apaziguado.

Diferentemente das reuniões discutidas acima, essa foi elaborada pela crítica e não por poetas. É edição da Publifolha, editora que publicou em 2004 *Literatura brasileira hoje*, uma espécie de manual didático da literatura brasileira, parte da coleção “Folha explica”, também organizado por Manuel Costa Pinto (com um caráter enciclopédico, esse manual foi duramente criticado por alguns poetas).

Na apresentação, o organizador previne que essa seleção “atende menos aos interessados na história da literatura brasileira – que em geral significa lançar o olhar sobre um passado imobilizado – do que àquele leitor que vê na poesia um organismo vivo, em constante mutação, sujeito a avaliações no calor da hora, juízos provisórios e apostas”¹²³. O texto informa que o livro reúne 70 poetas, “número arbitrário, mas que nos pareceu suficiente para apresentar um quadro amplo da produção contemporânea”, sendo que todos os

120 AGAMBEN, Giorgio. *Idéia da prosa*. Trad.: João Barrento. Lisboa, Edições Cotovia, 1999. p.82.

121 Manuel da Costa Pinto, há tempos dedica-se ao jornalismo literário, primeiro com o *Caderno de leitura da Edusp*, em 1992 e 1993; como diretor executivo do *Jornal da USP*; como redator do caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*; como editor do Memorial da América Latina; e, em 1997 lança a revista *Cult*, um projeto conjunto com Paulo Lemos. Atualmente, é colunista da *Folha de São Paulo*, coordenador editorial do Instituto Moreira Salles, é Mestre em Teoria Literária pela USP e apresentador do programa de literatura *Entrelinhas* na TV Cultura.

122 A possibilidade da ironia é colocada pelo antologista na apresentação do volume: “O título desta antologia pode parecer uma ironia. É e não é. Afinal, reunir a produção poética de um século que mal começou deveria ser tarefa fácil, principalmente se comparada ao trabalho de antologistas que lidam com grandes recortes de tempo [...]” PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p.9.

123 PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p.9.

selecionados “estiveram poeticamente ativos de 2001 até hoje”¹²⁴, publicando em livros, revistas ou *sites*.

O organizador questiona: “seria possível extrair um diagnóstico da poesia brasileira a partir desse panorama?”, para responder imediatamente: “Certamente sim, pois as principais linhas de força surgidas nas últimas décadas estão aqui representadas”¹²⁵. E em seguida, previne: “a intenção desta antologia não é propor juízo de valor”, o que implicaria hierarquizar autores e obras, mas ela buscaria “detectar as razões pelas quais esses poetas conquistaram – cada um a seu modo e com diferentes níveis de realização poética – um espaço na cena literária brasileira”¹²⁶. A peculiaridade desse livro de 383 páginas está nos comentários que sucedem os poemas de cada autor, muito breves, ocupam no máximo 3 páginas e são uma mescla de análise dos poemas apresentados e da obra geral do poeta¹²⁷. Esses comentários¹²⁸ visam instruir o público leitor de poesia - que em 2006 já estava razoavelmente constituído através das antologias anteriores, das diversas revistas em circulação e das centenas de blogs e *sites* dedicados à poesia – e informar sobre o “que é o quê” (ou “quem é quem”) na poesia “do século”, estabelecendo com isso organização e

124 Os capítulos do livro se organizam pela ordem alfabética do sobrenome do autor e a quantidade de poemas de cada um deles “varia em função da necessidade de fornecer uma amostragem representativa de seu trabalho”. A escolha dos poemas priorizou a produção mais recente dos autores (com exceção de Haroldo de Campos, cujo poema mais recente publicado é de 2000 e Arnaldo Antunes, “cujo último livro de 2002 tem características visuais que dificultam a reprodução de seus textos no formato dessa antologia”. Idem, p.11.

125 O concretismo, o modernismo, a geração de 45, poesia marginal e tropicalismo, além dos poetas “que trazem referências bastante próprias”. Em nota, Costa Pinto esclarece as ausências de Bruno Tolentino (que não autorizou a publicação de seus poemas); de Hilda Hilst (que não estava mais produzindo poesia no período em questão) e de Décio Pignatari (que nos últimos anos se dedicou à prosa). O critério abrangente (reunir trabalhos dos autores “poeticamente ativos” entre 2000 e 2005) que constrói esta seleção é o que esclarece a inclusão de nomes que não constam nas demais antologias, em especial os neoparnasianos Alexei Bueno e Bruno Tolentino (presente em sua ausência), e o músico e compositor Caetano Veloso. Além de poetas que continuam produzindo, mas que não pertenceriam essencialmente a uma hipotética geração dos anos 90, como Adélia Prado, Francisco Alvin, Augusto e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Eudoro Augusto, Glauco Mattoso, Manoel de Barros, Mário Chamie, Roberto Piva e Sebastião Uchoa Leite. Idem, p.12.

126 PINTO, Manuel da Costa. “Apresentação”. In: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p.12.

127 Vide o comentário aos poemas de Ferreira Gullar: “Ferreira Gullar participou de alguns momentos cruciais da poesia brasileira. Seu livro de estréia, *A luta corporal* (1954), culminava em neologismos arcaizantes e decomposições sintáticas que provocaram sua aproximação aos concretos – com os quais romperia no fim dos anos 50. No *Manifesto Neoconcreto* (1959), propunha a ‘especialização da arte no tempo’, uma estética com mais participação do leitor/espectador e, em consequência, maior poder de intervenção sobre a realidade – a exemplo do que ocorria nas obras e instalações de artistas plásticos do movimento (os “bichos” de Lygia Clark ou os “parangolés”, as roupas-esculturas de Hélio Oiticica). Depois num movimento de radicalização política motivado pelo golpe militar de 1964, Gullar associa-se a movimentos estudantis e de cultura popular, escrevendo uma série de *Romances de Cordel* – que renegaria por considerá-los mero instrumento de conscientização ideológica.[...]” PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p.217-218.

128 Interessante contrapor o uso do comentário que esta antologia faz e a aceção do comentário como uma forma criativa, ao lado da glosa, pela teoria medieval, como Giorgio Agamben relembra em “Programa para uma revista”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.162.

hierarquia.

O problema da imediatividade que essa reunião comentada traz a tona¹²⁹ é discutido por Giorgio Agamben em *Ideia da prosa*, no fragmento “Ideia da época” o filósofo nos diz que, na catalogação e recenseamento de novos talentos que cada geração se apressa em fazer, perde-se o único “título de nobreza” que nossa época poderia ter, “o de não querer já ser uma época histórica”¹³⁰:

Conceitos como o de pós-moderno, de novo renascimento, de humanidade ultrametafísica, revelam o grão de progressismo escondido em todo o pensamento da decadência e no próprio niilismo: o que importa é, em todos os casos, não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou, pelo menos, poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta.

Essa pressa de pertencer à história é a reação de alguns críticos e artistas ao que comumente chamamos de pós-moderno (ou talvez, ao ainda moderno). O crítico espanhol Guillermo de Torre, em ensaio sobre as antologias argentinas, datado de 1948, constatava a abundância dos florilégios (“No menos de una docena de antologías poéticas han aparecido – en la Argentina y en los demás países de América – durante los últimos meses”¹³¹) e questionava o que determinaria essa “proliferação antológica”. Seria ela uma resposta a necessidades dos leitores ou o produto de editoras e de antologistas que buscam conformar previamente o molde da posteridade? As duas alternativas lhe parecem corretas. De um lado, haveria um desejo de “síntese panorâmica” por parte do leitor apressado e de outro, como traço autêntico do tempo, haveria o

afán criticista de efectuar desfiles, confrontaciones y sondeos en el seno de la propia época, sin paciencia ni gusto para aguardar los dictámenes del futuro, convencidos como estamos de que la discriminación ha de hacerse en lo vivo, valiente y arriesgadamente sobre el tambor de nuestros días.¹³²

É imperativo pensar as antologias sob esse prisma, como sintoma do combate contra a dispersão e a fragmentação próprias da passagem do tempo, como um *arquivo* que reúne e interpreta, institui e conserva. E arquivo, conforme Derrida¹³³, é lugar de memória, lugar

129 Assim como *Na virada do século*, lançada em 2002.

130 AGAMBEN, Giorgio. *Idéia da prosa*. Trad.: João Barrento. Lisboa, Edições Cotovia, 1999. p.82.

131 TORRE, Guillermo de. P.117. “El pleito de las antologías”, en *Tríptico del sacrificio*. Unamuno. García Lorca. Machado. Buenos Aires. Losada. 1948. pág. 286.

132 TORRE, Guillermo de. Op. Cit. p.118.

133 O arquivo é não só o local, o exterior, a morada de um “conteúdo arquivável *passado*”, mas também o que determina “a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O

material que permite a memorização, a repetição, a reprodução e a reimpressão. E justamente na lógica da repetição (que possibilita o arquivamento) está também a pulsão de morte ou pulsão de destruição, o mal que acompanha o arquivo: esquecimento, violência que rasura, apaga e destrói o próprio arquivo. Sua condição de possibilidade está na capacidade-potência da memória tanto de lembrar como de esquecer.

E muito mais na capacidade de esquecer, conforme adverte Nietzsche na *Segunda consideración intempestiva*. A memória total, que não possui o filtro do esquecimento, acaba por ser prejudicial à vida:

Toda acción demanda olvido, tal como toda vida orgánica no sólo demanda luz sino también oscuridad. Un hombre que quisiera sentir únicamente de manera histórica sería semejante a alguien obligado a privarse del sueño o bien a un animal destinado a vivir rumiando infinitamente, masticando una y otra vez el mismo pasto. Entonces: es posible vivir casi desprovisto de todo recuerdo y hasta vivir contento, como demuestra el animal. Sin embargo, es determinadamente imposible vivir sin olvido. O, para enarbolar el problema de manera más sencilla: existe un grado de insomnio, del rumiar y del sentido histórico que atenta contra lo vivo y lo conduce a la perdición, con indiferencia de si se trata de un ser humano, un pueblo o una cultura¹³⁴.

Essa problemática levantada por Nietzsche, ao lado das reflexões de Walter Benjamin sobre a história, estão na base do pensamento de Agamben sobre a época e apontam para o risco contido no “excesso de história”, que será discutido logo adiante.

3.2 Antologia em verso e prosa

Entre as objeções mais comuns feitas ao gênero antológico, além da já comentada “proliferação antológica”, Guillermo de Torre destaca sua aplicação quase exclusiva sobre a lírica. E pondera a seguir: “Pero la razón justificativa es obvia: acaso algún otro género se presta tan dócilmente a la parcelación, a los muestrarios breves?¹³⁵”. Porém a objeção, esclarece o autor, está no fato de se restringir a noção de “poético” ao verso¹³⁶ e assim excluírem-se autores habituados com a forma da prosa que, contudo, não são menos “poéticos”.

arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.28-29.

134 NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquin Etoarena. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2006. p.16-17.

135 TORRE, Guillermo de. Op. Cit. p.119.

136 A exceção notável é Papini e Pancrazzi que incluíram textos em prosa em *Poetti d'oggi* (1924). TORRE, Guillermo de. p.119.

Torre reivindica que o título de “poeta” seja estendido a todo artista criador, sem estabelecer distinções entre sua expressão formal. As antologias do presente não passam por essa discussão, mas se propõem como reunião de “poesia” ou de “poetas”. O chamado “poema em prosa” é aceito sem que sua presença obrigue à retomada da discussão sobre os limites da poesia e convive lado a lado com poemas visuais, com o soneto e as diversas formas do verso¹³⁷.

Em geral, apenas poemas, contos e crônicas possibilitam o agrupamento em antologias, a extensão dos romances e novelas só faz possível a reunião em listas ou verbetes. Mas seria apenas o aspecto breve do poema o que propicia sua reunião em compêndios? Ou a facilidade com que a poesia se entrega às coleções estaria vinculada ao seu caráter inacabado, ambíguo, por vezes obscuro e hermético, fragmentário, abstrato?

Proponho aqui, como estratégia de análise, pensar a antologia em fronteira, em contato com a narrativa. Nela os poemas seriam encaixados em algo maior, formando um todo que resolveria (solucionaria) a insuficiência e o caráter inacabado do poema. Nesse agrupamento, a poesia do presente é passível de unidade. Independente das suas variadas características internas, os poemas se tornam, assim, fragmentos de uma composição maior, de uma narrativa do tempo.

Apesar da liberdade formal, o verso é a forma predominante na grande maioria dos poemas reunidos nessas antologias, como uma rápida folheada por suas páginas pode comprovar. Giorgio Agamben dedicou alguns de seus textos à reflexão sobre os limites do poema e as características do verso. E se concordarmos com a idéia por ele desenvolvida em “Idéia da prosa”, o verso se distingue da prosa e se define não por qualidades métricas, sintáticas ou rítmicas, mas pela possibilidade do *enjambement*. É no momento do *enjambement* que o poema “exibe uma não coincidência e uma desconexão entre elemento métrico e elemento sintático, entre ritmo sonoro e sentido”. Para Agamben, esse é um momento de “discordância”, talvez de descompasso. No *enjambement* está a “versura”, a essência do verso, que é a de dirigir-se a duas direções opostas: para trás (verso) e para frente (prosa)¹³⁸. Na tensão e na ambigüidade do *enjambement* o poema acaba, chega a seu fim, como nos diz Agamben em outro texto. E nessa impossibilidade de *enjambement* no último

137 Confirmação disso é o 14º número da revista de poesia *Inimigo rumor* (também uma espécie de antologia), inteiramente dedicado ao “gênero” do poema em prosa. Entretanto, o tema continua sendo motivo de reflexão, como mostram os artigos de Maria Lucia de Barros Camargo, Leonil Martinez e Maria Esther Maciel reunidos no volume *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

138 Raúl Antelo chama atenção para as análises que Walter Benjamin faz de Baudelaire, as quais já colocavam a forma do poema em prosa no centro da poética moderna. ANTELO, Raúl. “Visão e pensamento. Poesia da voz” in: ANTELO, Raúl [Org.]. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis, Palotti, 2006. p.13.

verso, nesta hesitação tensa¹³⁹, o poema se sustenta, se faz possível e, mais do que isso, entra em contato, faz fronteira com a prosa.

A possibilidade do corte, assim, aproxima a poesia e o cinema, como assinala Agamben, agora em texto sobre o cinema de Guy Debord. O cinema estaria mais próximo da poesia do que da prosa pelo seu poder de interromper, pela possibilidade de suspender a palavra – e “suspender a palavra é subtraí-la ao fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal”. Como para a poesia, o corte (ao lado da repetição) constitui um procedimento fundamental para o cinema. Nessa aproximação do cinema, a poesia faz fronteira com outro gênero, um gênero por excelência visual, imagético, mas diferenciado do vídeo e da televisão :

O cinema faz, portanto, o contrário do que fazem as mídias. Os meios de comunicação nos dão sempre um fato, o que aconteceu, sem sua possibilidade, sem sua potência, eles nos dão então um fato em relação ao qual somos impotentes.¹⁴⁰

As antologias do presente, como tenho tentado demonstrar até aqui, estão mais próximas da narrativa do que da poesia, mais próximas dos meios de comunicação, pois nos apresentam um fato ou a poesia do período enquanto fato, e não como processo, como acontecimento inacabado, falho, vazio ou inapreensível. Essa narrativa é construída na costura dos poemas (poetas), no seu acúmulo e sucessão.

Se a antologia hoje não serve para consagrar ou reunir tendências poéticas comuns entre poetas de uma geração, a função a que se destina é a de narrar essa época, de elaborar uma história. Ela é um dispositivo de leitura. Entretanto, a imagem que essas reuniões nos oferecem não é a imagem-movimento do cinema, é uma imagem imóvel. Ou ainda, de acordo com as idéias de Agamben, essas imagens não são imóveis; assim como a pintura elas são apenas fotogramas de um filme que nos falta. E a tarefa que nos exigem é recolocá-las nesse filme¹⁴¹. Pois, apesar do quadro apaziguado e linear que narram, elas surgem de uma conjuntura repleta de tensões, são resultado de pontos de vista diferentes e revelam um contexto que exige questionamentos. Encontrar os fotogramas deste filme que falta é dar

139 Nessa indecisão se localiza também a/o cisma, apontado pelo ensaio de Siscar, comentado no início deste capítulo. O termo que Siscar elege é também empregado por Agamben: “Todos os institutos da poesia participam dessa não-coincidência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos do que a cesura. [...] O verso é o ser que reside nesse cisma.” AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema” In: Revista Cacto, nº1, ago. 2002. Tradução de Sérgio Alcides. p.143.

140 AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord” em tradução de Antonio Carlos Santos. Texto originalmente apresentado em conferência em Gênève, Nov. 1995. p.4.

141 Idem, p.2.

atenção à advertência de Walter Benjamin sobre o trato com o passado e “arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela”¹⁴², é, ao invés de construir um espaço ‘nobre’ para essa poesia, assumir que o seu único espaço habitável é o da falta, da insuficiência, do talvez, da possibilidade.

3.3 Arquivo do presente: espelho e espetáculo

Na relação entre antologia e imagem, na busca por vestígios do filme que nos falta, convém observar o elemento mais próprio do cinema: a montagem. Conforme Agamben, a montagem só é possível através do corte e da repetição. Se o corte, como vimos, nos remete à poesia, a repetição por sua vez, nos remete à memória.

Antologia também é procedimento de memória. E nos casos aqui em questão, esses arquivos do presente estão diretamente relacionados ao fenômeno típico deste tempo e do estado de ânimo que o acompanha: o *déjà vu*. Em *El recuerdo del presente*, Paolo Virno investiga a relação entre uma teoria da memória e a filosofia da história, propondo que o funcionamento daquela, com suas reações e patologias, pode nos oferecer categorias para pensar a experiência histórica depois do “fim da História”¹⁴³. Desse modo, a memória é considerada em seu caráter não pessoal, público, como uma consciência dos eventos passados e de sua influência sobre o momento atual¹⁴⁴.

Para essa análise, Paolo Virno retoma Bergson e lembra que existem duas formas de apreender o agora: a percepção e a recordação, sendo que o impulso para a ação, ou a “atenção à vida”, privilegia sempre a forma da percepção¹⁴⁵. Porém, nas situações de crise a recordação do presente se instala. Se a consciência atenta à vida seleciona apenas as recordações úteis para a ação presente, no *déjà vu* recorda-se, sobretudo, o supérfluo e com ele se instala a sensação de que o futuro está fechado, a apatia e a inércia. Tal excesso de memória traz consigo uma superabundância de história e o problema se localiza na enorme proximidade de toda ação com a historicização, com as condições de possibilidade da história. É o perigo já apontado por Nietzsche nas suas *Segunda consideración intempestiva*: com o

142 Cf. p. 40, no 1º capítulo.

143 VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003. p.11.

144 Idem, p.12.

145 Idem, p.21.

excesso de história se perde a própria história¹⁴⁶.

À coleção e preservação do presente, Virno denomina *modernariato*. O *modernariato* deriva da “história antiquária” de Nietzsche e se caracteriza pelo culto ao presente, por uma nostalgia do agora, é o método historiográfico adequado à sociedade do espetáculo porque, com ele, a atualidade é transformada em uma exposição universal. Isso nos leva a outra consequência do *modernariato* fundamental para esta análise: a cisão do indivíduo contemporâneo, que, ao colecionar sua própria vida enquanto ela transcorre, torna-se ator e espectador de seus próprios movimentos, pensamentos e ações. Por isso Virno retoma com Debord a noção de espetáculo, que não se refere apenas ao consumo de mercadorias culturais, mas também à tendência pós-histórica de “mirarse vivir”¹⁴⁷:

La sociedad del espectáculo ofrece a hombres y mujeres la “exposición universal” de su propio poder-hacer, poder-decir, poder-ser, reducidos, sin embargo, a hechos realizados, palabras dichas, actos ya efectuados.¹⁴⁸

Se tudo o que fazemos hoje não passa de repetição e combinação de ações já realizadas no passado, então chegamos ao instante da paralisia. E o “tempo de antologias” que intrigou Guillermo de Torre se presentifica nesse tempo do *déjà vu* e do *modernariato*. A duplicação do sujeito, essa cisão do indivíduo de que falam Virno e Debord, foi também detectada por ele e apontada como problema ‘ético’ de algumas antologias nas quais o organizador acumula a função de poeta (é selecionado por si mesmo), o que revela apenas “falta de elegância” e “exibicionismo”, nas palavras de Torre. É o que acontece explicitamente em três dos casos aqui considerados, em *Other shores*, *Na virada do século* e *Nothing the sun* os compiladores estão presentes entre os compilados (nas duas últimas ainda se poderia usar o atenuante de que há mais de um organizador e que um teria escolhido o outro¹⁴⁹ o que, entretanto, não altera o quadro).

Contudo, o gesto da antologia é sempre duplicador, mesmo quando efetuado por críticos (como é o caso de *Esses poetas* e da *Antologia comentada*), por que as escolhas realizadas revelam o ponto de vista do organizador, materializam uma “personalidade” ao tornar pública uma coleção particular¹⁵⁰. E nesse aspecto, a antologia faz fronteira com a

146 Idem, p.57.

147 Idem, p.64.

148 Idem, p.64.

149 Como acontece na antologia organizada por Cláudio Daniel e Frederico Barbosa: “Em tempo: se colocamos nossos próprios poemas na antologia, foi porque certamente acreditamos na honestidade e na pertinência da pesquisa poética um do outro.” *Na virada do século*, Op. Cit., p.20.

150 “Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A

autobiografia, está em relação, em contato com ela.

Não por acaso outro filósofo italiano, Mario Perniola, em estudo arqueológico sobre a faculdade do *sentir*, assinala que o fenômeno do narcisismo é um elemento característico da nossa época. Mas o narcisismo, enquanto inclinação do sujeito em direção à sua própria imagem, ao seu reflexo, se radicaliza hoje na experiência do que ele denomina de “já sentido”. Fenômeno prefigurado por Nietzsche na *Segunda consideração intempestiva*¹⁵¹ e que não se distingue da experiência de “mirar-se viver”, apontada por Virno:

Não só a imagem de nós próprios não nos pertence completamente, mas até o modo como a sentimos nos parece de algum modo estranho e, por assim dizer, prefixado. Se para o narcisismo o mundo é um espelho em que ele se olha a si próprio, a experiência do já sentido parece ligada ao fato de se tornar o espelho em que o mundo se olha. Por isso, talvez, seja menos oportuno falar de narcisismo do que de um especularismo que reflete experiências já prefiguradas.¹⁵²

Por isso, Perniola afirma que o especularismo é como uma espécie de “ressentir”, em que se dá o alienamento do sentir, sua transferência para o exterior, como algo social e coletivo. Com ele a realidade se torna um “repertório exaustivo de sensações e afetos já sentidos que apenas se pode reproduzir, repetir”¹⁵³. Isso acontece justamente por vivermos em uma época “essencialmente estética”¹⁵⁴, não por algum tipo de relação especial da época com as artes, mas porque é no plano do sentir que ela exerce seu poder e não nos campos da ação ou do pensamento¹⁵⁵.

morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*.” DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.13

151 Nietzsche diz que ao cultivar enorme admiração pelo poder da História o homem moderno “transforma prácticamente todo momento en pura admiración del éxito, conduciendo así a la idolatría de los hechos”. E questiona: “De hecho no es una expresión de altruismo que el hombre histórico se deje reducir a un espejo objetivo?”. E mais, o excesso de História “al desplazar permanentemente las perspectivas del horizonte, remueve la atmósfera que envuelve al hombre y, con ello, lo priva de la posibilidad de sentir y actuar de manera no histórica. Entonces, el hombre abandona un horizonte infinito para enclaustrarse en si mismo, en el más pequeño solar egoísta que lo quema y lo diseca: probablemente logre alcanzar alguna vez la astucia, pero jamás la sabiduría.” NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquin Etorena. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2006. p.139.

152 PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 2003. p.19.

153 Idem, p.23.

154 “A nossa época é estética, porque tudo o que nela é efetual tem de ser marcado a ferro pelo já sentido, porque o sensível e o afetivo se impõem como algo de já pronto e confeccionado que apenas requer ser assumido e repetido”. PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Trad.: António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 2003. p.24.

155 Isso se relaciona com a questão apresentada por Walter Benjamin e discutida por Susan Buck-Morss no ensaio “Estética e anestésica”. Como nos lembra texto de Raúl Antelo: “se a estetização da realidade pós-

Esses sentidos já estão todos entrevistados na palavra *species*, como nos mostra Giorgio Agamben ao discutir o problema do espelho e da imagem, no ensaio “O ser especial”:

O termo *species*, que significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar “mercadorias” (particularmente no sentido de “drogas”, “especiarias”), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*).¹⁵⁶

Através da etimologia, os conceitos discutidos até aqui se tocam – espelho, imagem, espetáculo, gênero - e nos conduzem à noção de dinheiro, de moeda (viva ou falsa), também formulada por Perniola em *Do sentir*. Conforme esse autor, o homem de nosso tempo não é uma mercadoria, ele é o próprio dinheiro, a moeda de troca, o valor de circulação¹⁵⁷. Isso se deve ao fato de o seu interior ter se esvaziado de tal modo que qualquer aspecto afetivo ou sensitivo pode assumir a forma do já sentido. Semelhante ao espelho, a moeda é também coisa a ser usada¹⁵⁸. Essa maneira de ser deriva de uma mudança ocorrida no campo das artes e da literatura, quando o produto da sensibilidade de artistas e escritores que constituía a cultura (através da literatura e das artes) valorizava a sensibilidade e a afetividade daqueles que concentravam nela suas atenções, de modo que as obras literárias e artísticas tornaram-se

moderna é uma forma de anestetização preventiva, a própria globalização nos fornece, em compensação, um paradigma imunitário (e não mais comunitário) que poderíamos assim resumir: na medida em que o excesso de comunicação é sinal de uma incomunicação generalizada, as buscas de imunização identitária (reconhecível nas identidades minoritárias ou regionais, e mesmo no retorno dos nacionalismos) são tão somente o contra-efeito, o sintoma da rejeição a todo contato, a manifestação da alergia a toda contaminação global, traços que caracterizam o mundo contemporâneo [...]”. ANTELO, Raúl. “Visão e pensamento. Poesia da voz” in: ANTELO, Raúl [Org.]. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis, Palotti, 2006. p.15.

156 AGAMBEN, “El ser especial” In: *Profanaciones*. Trad.: Flavia Costa; Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.52

157 Antonio Negri, em seu estudo sobre o Império também aponta uma mudança neste sentido: “O caráter comum da cooperação e da linguagem produtivas é empurrado entre o privado e o público, entre o direito à apropriação privada e o reconhecimento de sua pública socialização. A cobertura dessa forte contradição, necessária para que o capital possa repropor a marca da exploração na empresa globalizada, é construída (na figura mais eficaz) pela financeirização da economia. Os processos de financeirização, e sua lógica oculta, constroem a figura na qual se apresenta o capital coletivo, ou melhor, o lugar onde ‘exala a aura de sua atual eficácia’ – para dizê-lo com Benjamin. A financeirização dissolve as características tradicionais da sociedade capitalista, mas reafirma seu domínio no horizonte do mundo. A *Einleitung* metódica deve, portanto, abrir-se para um novo objeto, para a hegemonia dos mercados financeiros e para uma função monetária que se tornou universal quanto o é o mercado: estamos submersos na conspiração do dinheiro, somos prisioneiros dessa (e nós mesmos constituídos por essa) nova natureza. [...] A subordinação monetária, ou melhor, a sujeição, não está simplesmente ligada à exploração do tempo de trabalho, mas abarca assim todo o tempo da vida. NEGRI, Antonio. *5 lições sobre o Império*. Trad.: Alba Olmi. Rio de Janeiro, DP&A, 2003. p.259-260.

158 PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 2003. p.38.

o valor em si, o dinheiro, num processo que Perniola chama de “entesouramento”¹⁵⁹. Desde as duas últimas décadas do século XX, no entanto, realizou-se a passagem desse “entesouramento do sentir” para a moeda viva em si, o que acarreta modificações tanto no trabalho de autores, artistas e intelectuais, quanto nas obras:

Aquilo que é hoje investido de valor cultural são mais os vestígios do que a obra: a noção de vestígio é na verdade mais ampla e compreende quer a obra em si, quer toda a espécie de documento do autor como a intervenção ocasional, a iconografia, a biblioteca, o manuscrito e coisas semelhantes. Estas dimensões extra-autorais podem efectivamente ser reproduzidas e circular com muito maior facilidade do que as obras, que por sua vez perdem o seu carácter unitário e monolítico e são literalmente servidas aos bocados nas citações, nas antologias, nos serviços dos *mass-media*.¹⁶⁰

Há então, no fenómeno da “proliferação de antologias” a que assistimos hoje, uma condição de possibilidade estética que ultrapassa o campo da poesia. O problema da moeda viva ou falsa se camufla muito bem, pois ela possui um carácter semelhante ao que Kant atribui ao belo: a universalidade sem conceito, a finalidade sem objetivo, a exemplaridade sem regra¹⁶¹. Com a moeda viva, instaura-se a similaridade e a equivalência geral entre sentires e saberes, ela acaba com qualquer possibilidade de distinção, pois seu *valor* (esse termo de determinação imprecisa, que talvez encontre justamente como valor monetário a sua definição no campo das artes) está na circulação, na capacidade de troca, de intercâmbio. Por isso, Perniola nos diz que a moeda viva é “um misto de desencanto e de ascetismo: todo o sentir é já sentido, *déjà vu*, já conhecido”¹⁶².

Retomando a relação entre memória e cinema, devemos lembrar, com Agamben, que a repetição não é retorno do idêntico, mas “é o retorno como possibilidade daquilo que foi”, é retomar um ato passado devolvendo-lhe potência. No cinema, a memória atua transformando o real em possível e o possível em real, ela abre uma “zona de indecidibilidade entre o real e o possível”¹⁶³ e com isso ganha o efeito não de paralisação, como no *déjà vu*, mas de potência, de possibilidade – como na proposta de uma “mitologia crítica”, que será explorada adiante.

Esse sentido que a memória recebe no cinema, é o que poderia ser reivindicado para a prática antologista do presente. Entretanto, os compêndios que analisamos revelam

159 Idem, p.35.

160 Idem, p.36.

161 Idem, p.38.

162 Idem, p.37.

163 AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord” em tradução de Antonio Carlos Santos. Texto originalmente apresentado em conferência em Gênève, Nov. 1995. p.3.

uma atuação que está mais próxima da idéia de moeda, formulada por Perniola, já que, neles, os poetas e poemas são valores em circulação, intercambiáveis. Isso é muito claro especialmente nas duas antologias bilíngües (*Nothing the sun could not explain* e *Other shores*), em que os poetas são reunidos conforme o interesse em afirmar e legitimar certas práticas.

Capítulo 4

4.1 Parcial: fragmentos e *pathos*

A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. [...] Portanto não existe paixão, no sentido mais amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica. Se assim for, a paixão é um dado do mundo sublunar e da existência humana. Devemos contar com as paixões. Devemos até aprender a tirar proveito delas.
Gerard Lebrun

No ensaio intitulado “El pleito de las antologías”, Guillermo de Torre distingue um conceito clássico de antologia, que a pressupõe geral e totalizadora, de uma concepção moderna, que a entende como reunião *parcial* no tempo e no critério, ou gosto¹⁶⁴. O autor é um tanto impreciso ao afirmar que a primeira seguiria um critério histórico, que ele não chega a definir, enquanto a segunda seguiria um “criterio estético, de grupo, escuela o generación, y aun hedonico o personalista”¹⁶⁵. Na sequência, menciona algumas antologias que talvez merecessem o julgamento de parciais para advertir que não o são, pois a parcialidade só representaria um defeito quando ocultada ou quando disfarçada de objetividade histórica:

La parcialidad declarada, que obedece a explícitas intenciones estéticas, no merece ningún reproche: antes al contrario, alabanza, desde el momento en que mediante su franca aplicación permite componer insustituibles cuadros de época y de estilo.¹⁶⁶

Torre afirma ainda que a perfeita imparcialidade só poderia servir para compor “unas tablas de logaritmos” e jamais para seleccionar expressões artísticas, que implicam qualidades

164 TORRE, Guillermo de. Op. Cit., p. 22.

165 “De ahí sus mayores riesgos y problemas. Éstos se agravan por causas externas cuando impera, como es muy común, el fetichismo de la cifra: aquella colección internacional limitada a ‘las cien mejores poesías líricas de cada lengua’ – que en la castellana cupo seleccionar a Menéndez Pelayo – ha sido causa de que quedaran fuera del conocimiento general ciertas piezas, tan dignas al menos de ser admiradas como muchas de las incluidas. Escollo limitativo que ingeniosamente un antólogo contemporáneo – Pedro Henríquez Ureña – quiso vencer variando los términos del enunciado, al dar a luz, por su parte, otra nueva con el título ‘Cien de las mejores poesías...’ Pero en punto a arbitrariedades, determinadas por causas no intrínsecamente literarias, la más memorable será aquella de agrupar a los poetas por el mero hecho de haber coincidido sus libros en la misma casa editorial. Ejemplo de disparidades en ese sentido es la *Anthologie des poètes de la Nouvelle Revue Française* (1936), prologada por Paul Valéry.” Idem, p.122.

166 TORRE, Guillermo de. Op. Cit., p.124.

subjetivas, como sensibilidade e cultura. Esse aspecto parcial foi louvado também por Mário de Andrade em artigo sobre antologias de poesia argentina, datado de 1927¹⁶⁷, no qual elogia a *Exposición de la actual poesía argentina*, organizada por Pedro Juan Vignale e César Tiempo, naquele mesmo ano. O mérito apontado por Mário nessa reunião é justamente o fato de ela ser “cheia de personalidade”, em oposição a outras antologias, como as tendenciosas (que revelam a paixão dos organizadores ou as idéias dominantes em certos períodos) e as impessoais (que congregam diversas tendências buscando ser imparciais, mas caem no erro inevitável de serem incompletas). Essa “personalidade psicológica” dos compiladores é o que, para Mário, torna a *Exposición* “um livro comovido e comovente”¹⁶⁸, que pode ser chamado de vivo.

Essa condição de ser comovido e comovente é gerada com o *pathos* (potência passiva e ativa) de quem se envolve na seleção que elabora. Seria o tempero, o *afecto*¹⁶⁹ capaz de fazer com que o leitor ame ou deteste o livro – o que seria um *dom*, “esse de poder ser detestado...”¹⁷⁰. E se relacionamos o *pathos* a tempero, devemos nos lembrar do sal. A analogia entre sal e literatura foi empregada por Walter Benjamin na discussão sobre a crise do romance¹⁷¹. Na comparação entre o mar e o romance, Benjamin afirma que os dois teriam em comum esse elemento químico cuja propriedade é a de prolongar a durabilidade das coisas com as quais se mescla. Entretanto, para a literatura o sal terá outro sentido, nela a durabilidade não significa uma maior duração no tempo, mas no leitor.

O problema da parcialidade é importante para pensar as antologias aqui estudadas. O *parcial*, o *recorte*, reivindicado como signo dessas reuniões (como foi visto, uma

167 Agradeço ao professor Raúl Antelo pela indicação e acesso ao texto.

168 ANDRADE, Mário de. “Poesia argentina”, Diário Nacional, 30 de outubro de 1927. Reunido em ARTUNDO, Patrícia (Org.). *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade. Correspondência passiva*. São Paulo, IEB/Edusp, no prelo.

169 Deleuze, em estudo sobre Espinosa, postula que “as afecções designam o que acontece ao modo, as modificações do modo, os efeitos dos outros modos sobre este. De fato, estas afecções são imagens ou marcas corporais; e as suas idéias englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante”. Com isso afirma o aspecto *ativo* ou agente do afeto: “De um estado a outro, de uma imagem ou idéia a outra, há, portanto transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou idéias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as induzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas ‘afetos’, ou sentimentos (*affectus*)”. DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002. p.55.

170 ANDRADE, Mário de. “Poesia argentina”, Diário Nacional, 30 de outubro de 1927. Reunido em ARTUNDO, Patrícia (Org.). *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade. Correspondência passiva*. São Paulo, IEB/Edusp, no prelo.p.87. Vale ressaltar que a capacidade de ser detestado, de provocar aversão carrega, também, na raiz da palavra *test-*, a acepção de poder ser experimentado, examinado, testado, além de legar, transmitir, atestar. Detestável é o que é digno de ser detestado, o que inspira aversão e por isso é o oposto do desinteresse e da frieza. HOUAISS, p. 2708.

171 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. p.55.

característica inerente ao conceito de antologia, a de ser *collecta*) mais do que remeter ao aspecto fragmentário, inacabado ou disperso da produção poética atual, está vinculado a uma *pessoalidade*.

Parcialidade que, em *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, é explícita. Organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e publicada em 1998, essa antologia reúne 22 poetas que “começaram a publicar formalmente a partir de 1990, esses anos de vozes quietas segundo o *New York Times*”¹⁷². Na apresentação que faz, a organizadora afirma ter perdido “algumas ingenuidades”, e com esse trabalho já não se propõe identificar “movimentos ou tendências através de uma seleção objetiva na produção poética de uma época”¹⁷³, bem como afirma a falta de fundamento de noções como “periodização” e “valor estético”. Dessa forma, Heloísa Buarque de Hollanda previne que sua reunião:

não se pretende uma amostragem exemplar da poesia de um período ou de uma geração. Ao contrário, procurei investir no caráter autoral desta seleção e no fato de que o que esta antologia expõe, na realidade, são apenas algumas *afinidades eletivas* de seu antologista.¹⁷⁴

A organizadora segue avaliando algumas características comuns aos poetas da década de 90¹⁷⁵, que formam um conjunto no qual “salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia”. Dentre essa diversidade, a autora identifica a presença de algumas dicções específicas: feminina, negra, gay, de origem judaica e a de poetas provenientes de subúrbios, periferias e favelas. Comenta as transformações que o advento da internet provocou, possibilitando um meio acessível e de ampla circulação para escoar essa produção poética, simultaneamente à abertura de grandes editoras para os títulos de poesia, com destaque especial para a 7 Letras, e ao aparecimento de novas revistas dedicadas à literatura e poesia.

É importante considerar que *Esses poetas*¹⁷⁶ é uma antologia movida por um impulso de combater a impressão de que não haveria nada (de bom) em termos de poesia naquele período. Diferentemente das duas antologias anteriores (*Nothing the sun could not explain* de

172 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p.10.

173 Idem, p.9

174 Idem, p.10. O itálico é meu.

175 Segundo a autora, este poeta dos 90 é letrado, investe no trabalho formal e técnico com a literatura, possui o perfil de um profissional culto, valoriza a crítica, possui formação superior, atua nos ensaios críticos tanto do jornalismo como da academia; sua produção poética apresenta “uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas”. Idem, p.11.

176 A publicação desta antologia dos anos 90 contou com apoio do CNPq e com a parceria entre a Fundação Biblioteca Nacional e a Editora Aeroplano, da qual Heloísa Buarque de Hollanda é sócia-fundadora.

1997 e *Outras praias/ Other shores* também de 1998), essa não é uma reunião organizada por poetas, mas pela crítica (mais que isso, é um trabalho da crítica-antologista que consagrou a “geração marginal” com sua antologia *26 poetas hoje*, publicada em 1976). Preocupada em “dar a ver” algo significativo dentre o que estava sendo feito no período, a organizadora afirma ter encontrado dificuldades na seleção dos poetas para devido à grande quantidade de boa poesia sendo feita, assim optou pelos trabalhos que “pareciam refletir de maneira mais direta a atmosfera cultural dos anos 90”¹⁷⁷. Encontramos nessa coleção o trabalho de 22 poetas¹⁷⁸: Alberto Martins; Aníbal Cristobo; Antonio Cícero; Arnaldo Antunes; Augusto Massi; Carlito Azevedo; Claudia Roquette-Pinto; Eucanaã Ferraz; Felipe Nepomuceno; Guilherme Zarvos; Heitor Ferraz; Ítalo Moriconi; Josely Vianna Baptista; Lu Menezes; Marco Antonio Saraiva; Moacir Amâncio; Nelson Ascher; Paulo Lins; Ricardo Aleixo; Rodrigo Garcia Lopes; Valdo Motta e Vivien Kogut. Em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*¹⁷⁹, Heloísa afirma que teria incluído nessa reunião outros dois poetas, Ângela de Campos e Frederico Barbosa, que ficaram de fora por problemas com o tamanho do volume.

Esta antologia pode ser lida como uma continuação daquela organizada por Heloísa nos anos 70, mas principalmente deve ser lida em contraposição a ela. *26 poetas hoje* foi elaborada para atender ao pedido do editor Juan Guitar da Editora Labor, que solicitou à Heloísa uma reunião dos “chamados poetas marginais”¹⁸⁰. Na Introdução a *26 poetas hoje*, datada de novembro de 1975, a organizadora já se colocava em jogo ao reconhecer que

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro.¹⁸¹

E aponta como principal aspecto comum entre os trabalhos reunidos, a informalidade:

177 Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda para o Jornal de Poesia. Disponível em: http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_esses_poetas_entrevista_jp.html. Acessado em 08.04.2008.

178 O livro de 318 páginas é organizado pela ordem alfabética do primeiro nome dos poetas; no índice não consta o título dos poemas; após a introdução temos fotos dos poetas e, apenas no final encontramos a seção “Todos os poetas”, em que há informações sobre local e data de nascimento, formação e livros publicados pelos autores. A leitura desta seção nos informa que todos os poetas reunidos já haviam publicado livros antes da antologia e que, dentre os 22, 8 nasceram em São Paulo e outros 8 nasceram no Rio de Janeiro - o que poderia revelar um critério geográfico interferindo na seleção?

179 Disponível em: http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_esses_poetas_entrevista_sup.html Acessado em 23/04/2008.

180 Gráficamente, a segunda antologia segue exatamente o mesmo padrão da primeira, tanto no formato do volume quanto na apresentação dos trabalhos (seguindo a seqüência índice, introdução, fotos dos poetas, poemas e dados sobre os poetas). HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Debate: poesia hoje”. In *José*, nº2, agosto 1976. p.3

181 HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Introdução” in *26 poetas hoje*. p.10.

Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns dos resultados mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui o seu lugar. O que orientou a escolha e identificou o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética.¹⁸²

Ou seja, apesar de não haver projetos coletivos, era possível identificar traços compartilhados que conferiam alguma unidade às produções do período. Porém, o mais instigante é perceber o debate crítico suscitado por essa primeira antologia. A revista *José*, em agosto de 1976, no seu segundo número, publica o debate intitulado “Poesia hoje”, no qual estiveram presentes a antologista; os poetas Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto; e os membros do conselho editorial do periódico: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley. Essa conversa ficou marcada por um embate sobre a possibilidade ou não de se identificar um conjunto na produção dos 70. Sobre isso, Uchoa Leite nota que “não existe uma proposta estética comum, mas sim uma proposta existencial comum”¹⁸³, que Luiz Costa Lima relaciona a uma “rebelião da literatura contra a própria literatura”. Para Jorge Wanderley a antologia não representa algo unitário: “é muito mais uma antologia-arquipélago do que uma antologia-ilha”¹⁸⁴.

A própria organizadora aponta a diferença entre a recepção das antologias, pouco tempo após a publicação de *Esses poetas*:

Há realmente uma diferença séria entre a discussão de hoje e a daquela época. Na outra havia briga, mas era uma briga sobre valor estético, sobre opções políticas. Essa de agora é uma briga pequena, apática, centrada em pessoas. Não vejo traços de um debate de idéias.¹⁸⁵

A inexistência de discussão crítica parece ser um fantasma que acompanha a existência dessas reuniões caracterizadas pela “diversidade” e pela “heterogeneidade”. Se a coletânea dos 70 já poderia ser pensada como uma “antologia-arquipélago”, essa última dá a ver uma produção ainda mais fragmentada e dispersa¹⁸⁶.

Heloísa Buarque de Hollanda assume com convicção o caráter autoral da seleção que

182 HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Introdução” in *26 poetas hoje*. p.10-11.

183 Idem, p.4.

184 Idem, p.6.

185 Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Disponível em: http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_esses_poetas_entrevista_sup.html. Acessado em 23/04/2008.

186 Contudo, a leitura dos poemas revela o prevailecimento de certas práticas formais, em especial o uso do verso curto – as exceções em *Esses poetas* são Arnaldo Antunes (e seu trabalho visual), Guilherme Zarvos, Josely Vianna Baptista e Valdo Motta.

elabora. Sua fala vem do lugar da crítica, mais especificamente da crítica multicultural e seu objeto é movido por um desejo: o de contrariar a “formação de consenso a respeito de quedas de vitalidade na produção cultural”. Contudo, seu empreendimento consiste exatamente naquele equívoco do recenseamento ou da catalogação, apontado por Agamben em “Ideia da época”, como adverte a própria organizadora:

De tempos em tempos, portanto, me surpreendo engajada no processo de identificar sinais do que poderia ser um novo momento literário ou poético. Sei também que é mais ou menos assim que assisto e colaboro, às vezes até a contragosto, com alguns impulsos canônicos que vão se firmando nesse horizonte ainda relativamente impreciso.¹⁸⁷

Se a tentativa de apontar “um novo momento” é entendida como algo positivo, sua consequência inevitável, “o impulso canônico”, é visto com ressalva. Desse modo, essa reunião se distingue das demais, está mais próxima de ser como a antologia “viva” reclamada por Mário de Andrade. Sua *parcialidade* é confessada, explícita. O seu desejo movente ainda é o *pathos*, o *mal* de arquivo:

estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.¹⁸⁸

É importante atentar para o aspecto *repetitivo* (compulsivo) do “gesto antológico”. Ele é evidente no caso de Heloísa Buarque de Hollanda, que, antes de *Esses poetas*, realizou duas outras antologias (*26 poetas hoje*, em 1976 e *Poesia jovem anos 70*, em 1982). Mas não menos evidente em Régis Bonvicino (que além de *Nothing the sun* organizou a publicação de *Desencontrários* em 1995, da reunião de poesia brasileira *Lies about the truth* para a *New american writing* em 2000); em Claudio Daniel (que organizou em 2004 a antologia de poesia neobarroca *Jardim de camaleões*); em Frederico Barbosa (que em 2000 já havia publicado o primeiro volume de sua trilogia, *Cinco Séculos de Poesia - Antologia de Poemas Clássicos Brasileiros*); em Manuel da Costa Pinto (que em 2004 publicou a reunião de verbetes

187 HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Esses poetas*, p.9.

188 DERRIDA, Jacques, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.118

Literatura brasileira hoje e em 2005 publicou a *Antologia de crônicas: crônica brasileira contemporânea*). Ricardo Corona se diferencia (mas não tanto) pois suas reuniões anteriores, elaboradas também em 1997, eram dedicadas à poesia, desenho e prosa infantis (*Tirando de letra - poemas e desenhos infanto-juvenis* e *Sopa de letras - poemas e desenhos infantis*). Mas poderíamos incluir ainda como repetição a edição de revistas impressas (como as de Corona e Bonvicino) ou virtuais (como a *Zunái* de Claudio Daniel)¹⁸⁹.

Se as antologias manifestam essa perturbação, esse desejo, convém lembrar a afirmação de Agamben de que “desejar é a coisa mais simples e humana que há”¹⁹⁰. O próprio do desejo é ser imaginado, tornar-se imagem. Entretanto, o desejo inconfessado (como o é na maioria das antologias) é o sujeito a ele aprisionado, que comunica apenas as imagens sem os desejos – “o que é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens)”¹⁹¹ – atitude mais fácil do que comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas.

Esta é a tarefa não realizada por esses compêndios, explicitar imagens e desejos e, com isso, libertar o sujeito, devolvendo potência à imagem. O desejo pode impulsionar outras montagens, outros jogos, novas fórmulas para a antologia. Entretanto, mesmo na antologia de Heloísa Buarque em que o desejo é manifesto, ele não chega a gerar uma outra forma, é estéril, puro desejo sem imaginação.

Com o *pathos* materializado discursiva e formalmente, corre-se o risco inevitável de uma aposta radical, coloca-se a vida em jogo. E a vida colocada em jogo através do discurso é nele encenada, representada, mas também decidida, arriscada, perdida. Em “El autor como gesto”, Agamben mostra como os discursos se cruzam com as vidas, e como nele as existências podem ser arriscadas e perdidas¹⁹². Porém é somente com esse “pôr-se em jogo” que uma vida ética se torna possível:

Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez y para siempre.¹⁹³

189 E aqui podemos citar outros poetas e/ou críticos contemporâneos, que também são acometidos por este *mal* de escolher e reunir trabalhos contemporâneos, através da organização de revistas ou antologias, como por exemplo, Carlito Azevedo, com a revista *Inimigo rumor*; Rodrigo Garcia Lopes, com *Coyote*, já mencionada; Tarso de Melo com *Cacto*; Ítalo Moriconi com *Os cem melhores poemas do século*, entre outros.

190 AGAMBEN, Giorgio. “Desear” in *Profanaciones*. Trad.: Flavia Costa; Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.49.

191 AGAMBEN, Giorgio. “Desear” in *Profanaciones*. Trad.: Flavia Costa; Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.67.

192 AGAMBEN, Giorgio. “El autor como gesto” in *Profanaciones*. Trad.: Flavia Costa; Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.87.

193 Idem, p.90.

Por essa via, percebe-se que nas antologias estudadas há pouco risco e quase nenhuma exposição. Como consequência, elas tendem a se tornar museu. Não o museu clássico, mas o museu pós-moderno, caracterizado por revelar não o “espírito” de uma época, e sim uma coleção de coisas que possuem o estatuto de arte simplesmente por terem sido eleitas e reunidas por um artista. A consequência de tal configuração é o destaque recebido por diretores e curadores de museus (maior que o concedido aos artistas, em muitos casos), que não são mais os guardiões (arcontes) da arte e sim os *criadores* de coleções. Situação que podemos relacionar com a dos organizadores das antologias, não para reclamar algum destaque para poetas e artistas, mas como modo de colocar em questão o papel que o compilador exerce e problematizar este lugar.

Mario Perniola, em *Enigmas*, analisa os vínculos entre arte, tempo e espaço no fim do último milênio e adverte que não é o mero ajuntamento de obras individuais, sem relação entre si, que constitui uma coleção. E mais, a atração que a coleção pode exercer (seu aspecto *comovido* e *comovente*) depende das conexões e relações estabelecidas no interior da coleção, das quais o visitante (leitor) não pode estar excluído¹⁹⁴.

Diante disso, o autor aponta para a necessidade de se recuperar uma idéia barroca de coleção, caracterizada por manter um vínculo estreito com a investigação teórica. Com isso se reafirma a importância do discurso e da forma como manifestações do *pathos*. Se as fronteiras entre arte e não-arte estão difusas, se os sentires e os saberes se tornaram coisas, valores, isso requer, com urgência, a construção de *termos*, de fronteiras - não como rígida separação, e sim como linha de raciocínio, como fio condutor *aparente* da leitura que se realiza, como possibilidade de relação com outras leituras e como risco, como exposição e abertura.

Assim exposto, o autor ou curador do museu, o organizador da seleção nos apresentaria suas escolhas, seu desejo, seu interesse pelo que reúne. Nessa exposição e nesse risco *parcial* (pessoal) a reunião e a coleção se tornariam criativas e criadoras, capazes de produzir efeitos. Com esse tempero, a antologia criaria não um espaço estável na história-tempo, mas geraria tempo, criaria efeitos em sua duração no leitor.

O que encontramos nas antologias, entretanto, são discursos e formas marcados pela isenção e pela sensatez - o que, aparentemente, significaria, uma sensata imparcialidade, uma prudência em não julgar ou não interferir. Entretanto, Nietzsche já alertava para o perigo que

194 PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Trad.: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003. p.105.

essa “sensatez dos razoáveis”¹⁹⁵ representa:

esa persona sensata ha destruido y perdido su instinto y no puede ya, confiando en el “divino animal”, soltar las riendas cuando su intelecto tambalea y su camino atraviesa desiertos. De esta forma, el individuo se torna tembloroso e inseguro y ya no logra creer en si mismo: se hunde en su propio ser, en su interior, lo cual, en este caso, ha de ser comprendido como la acumulación de lo meramente aprendido que no surte un efecto externo, la aglomeración de una erudición que no logra transformarse en algo vivo. Si se contempla el exterior, se percibe cómo el exorcismo de los instintos ha convertido, a través del estudio de la Historia, en una multitud de abstracciones y sombras a los seres humanos: nadie arriesga mostrarse tal cual es, a cambio de enmascararse y mostrarse como hombre culto, científico, poeta o político. Quien tratase de tocar tales máscaras creyéndose auténticas antes de un mero juego de marionetas – es que todos ellos fingen ser auténticos – de inmediato encontraría en sus manos nada más que harapos y parches coloridos.¹⁹⁶

A alternativa seria, portanto, a de apostar na máscara, disseminar o artifício e o disfarce não como ocultamento do eu ou da verdade, mas como proliferação de ficções. Para assim construir uma antologia em fronteira (contato, contágio) com a ficção e a poesia, esse seria o modo de ampliar sua potência crítica.

4.2 Acordos, consensos e conjuntos

Apesar das especificidades, diferenças e confrontos entre as cinco antologias discutidas aqui, há um ponto em que elas se tocam (além do aspecto temporal e da postura crítica, já comentados). Os poetas Carlito Azevedo e Claudia Roquette-Pinto são presenças unânimes. Arnaldo Antunes, Josely Vianna Baptista, Julio Castañon Guimarães e Rodrigo Garcia Lopes podem ser encontrados em 4 das 5 antologias¹⁹⁷. Isso, de alguma maneira, merece consideração pois, se elas se pretendem incompletas, apenas recortes possíveis, por outro lado, dão a ver uma presença, uma lembrança constante. E no conjunto formado por

195 “todo aquel que intenta comprender, calcular y acaparar puede ser calificado como sensato, pero sólo en el sentido em que Schiller habla de la sensatez de los razonables: no ven ciertas cosas que hasta un niño ve, no oyen ciertas cosas que hasta un niño oye; estas cosas son, precisamente, las más importantes. Por no entenderlas, su comprensión es más infantil que la del niño y más ingenua que la ingenuidad, a pesar de las inteligentes arruguitas en su rostro de pergamino y a la virtuosa habilidad de sus dedos para desenmarañar lo enmarañado.” NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquin Etorena. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2006. p.66.

196 NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquin Etorena. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2006. p.66-67.

197 Cf. tabelas em anexo.

essas cinco reuniões, algo se encaixa, algo se constrói. Nos nomes que se repetem podemos detectar um consenso, um acordo que consagra:

O cânone literário é função de uma decisão comunitária sobre aquilo que conta em literatura, *hic et nunc*, e essa decisão é uma *self-fulfilling prophecy*, como se diz em inglês: um enunciado cuja enunciação aumenta as suas chances de verdade, ou uma decisão cuja aplicação não pode senão confirmar a sua legitimidade, pois a decisão é, em si mesma, seu próprio critério.¹⁹⁸

Se a decisão é ela mesma o seu próprio critério (tautologia), se o fundamento do enunciado é sua enunciação, ele se reforça e se solidifica na repetição. Vale lembrar que existe uma diferença quantitativa entre as antologias lançadas ainda na década de 90 e as duas últimas (*Na virada do século* e *Antologia comentada*), que englobam um número maior de poetas (46 e 70, respectivamente) e incluem os mais recentes. Entretanto, alguns nomes permanecem. E no conjunto destas reuniões se cria algo como um arquivo dentro do arquivo, formado no consenso. É evidente que, apesar das diferenças, as seleções corroboram umas às outras. Com isso a narrativa ganha força, se conforma um cânone no conjunto.

Entretanto, é preciso considerar que as antologias não são o único dispositivo de assinalamento (visibilidade), consagração de autores e formação de cânone. Ao contrário, elas operam lado a lado com críticos, editoras, revistas, prêmios literários, universidades e outras instituições. Portanto, é necessário recordar que Carlito Azevedo ganha o Prêmio Jabuti em 1992, já com seu primeiro livro, *Collapsus linguae*. Prêmio que Arnaldo Antunes recebe no ano seguinte pelo livro *As coisas*, (e também Frederico Barbosa em 1994 com *Nada feito nada*, editado por Haroldo de Campos) e que Cláudia Roquette-Pinto receberá em 2002, com *Corola*.

Um caso emblemático é o de Arnaldo Antunes, famoso por sua atuação musical com o grupo Titãs que, já na década de 80, publica o seu primeiro livro *OU E*, com um trabalho visual, desdobrado dos pressupostos concretos. Desenvolve trabalhos poéticos em vídeo, unindo poesia, música e artes gráficas, como o livro-CD *Nome*, de 1993. É objeto de diversos estudos acadêmicos recentes¹⁹⁹ que, em geral, abordam a relação da poesia com as mídias no

198 COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001. p.254.

199 CAVALCANTE, Rubens Vaz. *Arnaldo Antunes: A poética da simultaneidade*. 2002. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho [Dissertação]. BERCHIOR, Aparecida do Carmo Frigeri. Transcrição poética e materialidade do vazio: Wittgenstein – Arnaldo Antunes. 1999. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho [Dissertação]. LIMA, Luciane Souza. Poesia e tecnologia na obra de Arnaldo Antunes. 2007. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais [Tese]. LIMA, Luciane Souza. Liberal gerou - o nome disso é: a poesia de Arnaldo Antunes. 1999. Universidade Federal do Espírito Santo [Dissertação]. ALBERTINO, Orlando Lopes.

trabalho do poeta, uma possibilidade aberta com as novas tecnologias e tão particular deste nosso tempo. Arnaldo Antunes não participa de *Other shores*, o que não surpreende já que, como foi observado anteriormente, essa antologia foi criada em contraposição a *Nothing the sun* (na qual Antunes está presente); além disso, a relação de sua poética com a visualidade concretista colocaria o poeta na corrente (supostamente) dominante, no *mainstream*, em oposição ao caráter alternativo reivindicado na reunião organizada por Corona. De outro lado, o trabalho de Antunes, que relaciona poesia, música, vídeo, enfim, está de acordo com a premissa da “poesia em diversos registros”, apresentada por *Other shores*. Isso tudo nos mostra que as separações não são estanques ou tão opostas assim. Talvez, o que esteja em jogo (em disputa) seja menos uma divergência estética (de concepções poéticas) do que uma disputa pelo lugar do arconte, pela legitimidade da leitura, por um espaço privilegiado no recenseamento da época – para retomar a discussão levantada por Agamben. Como está sendo apontado até aqui, não é possível ler os confrontos que marcam essa poesia como sendo discussões baseadas em princípios estéticos. Por isso parece ser tão importante ressaltar diferenças e demarcar territórios, como modo de fazer sobressair não uma concepção ou proposta estética definida e fundamentada, mas sim pessoas, arcontes e autores (no sentido ainda moderno).

Carlito Azevedo, outro exemplo, começa em 1997 a edição da revista de poesia *Inimigo rumor*, junto à editora 7Letras e, a partir do número 14, com parceria também da Cosac Naify. Com essa revista cria-se um arquivo do qual Carlito Azevedo é o arconte, arquivo que agencia uma coletividade ao seu redor – poetas, críticos e tradutores²⁰⁰. Para essa

Navegar é (im)preciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de *Nome*, de Arnaldo Antunes. 1999. Universidade Federal do Espírito Santo [Dissertação]. FERNANDES FILHO, Antonio. Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes. 2007. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho [Tese]. MORAES, Joci Helena de. Arnaldo Antunes e a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*: uma prática de escritura plural. 2007. Universidade de Santa Cruz do Sul [Dissertação]. LIMA, Vinicius Silva de. Nas trilhas de *Nome - A Poesia Multimídia* de Arnaldo Antunes. 2008. Universidade Estadual de Londrina. [Dissertação]. ALCÂNTARA, Simone Sileira de. Cosmogonia da linguagem em Arnaldo Antunes. Universidade de Brasília. 2003. [Dissertação]. GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Poesia Visual e Movimento: da página impressa aos multimeios*. 2004. Universidade Federal do Paraná [Tese]. OLIVEIRA, Adriane Rodrigues de. *Dentro e fora da página: a poesia de Arnaldo Antunes*. 2000. Universidade Federal de Santa Catarina [Dissertação].

200 A revista *Inimigo rumor* vem sendo objeto de debates desde seu lançamento, como pode ser conferido nos artigos: “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura. Pedagogia da barbárie)”, de Ítalo Moriconi. In: ANDRADE, Ana Luiza *et al* (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC: Chapecó: Grifos, 1999. “Plvs élire que lire’ - A poesia e suas revistas no final do século XX” de Maria Lucia de Barros Camargo In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó, Argos, 2001. E mais recentemente nos artigos “*Inimigo Rumor*, Cabral, Carlito: Impressões Anacrônicas” de George Luis França e “O arquivo *Inimigo rumor*, escolhas e afinidades”, de Elisa Helena Tonon In: Boletim de Pesquisa Nelic, vol.8, n.12/13, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic>. E “Dos poetas e/em suas revistas” de Maria Lucia de Barros Camargo In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

revista, traduziu poemas de Max Jacob, Alberto Guirri, Liliana Ponce, entre muitos outros. Em 2001, Carlito reúne sua produção poética na antologia *Sublunar* e recebe o prêmio Alphonsus Guimarães de poesia. Além disso, desde 2002 Carlito coordena a coleção de livros de poesia *Ás de colete*, das editoras 7Letras e Cosac Naify – uma outra antologia deste arconte?

Claudia Roquette-Pinto, seguindo com os exemplos destacados, possui cinco livros de poesia publicados²⁰¹, sendo o primeiro de 1991, e realizou traduções de Jerry Oster, William J. Bennett, Douglas Messerli (em parceria com Régis Bonvicino) e Francine Prose. Assim como Carlito, Claudia recebe espaço em cada uma das cinco reuniões aqui observadas. Entretanto, os pressupostos da escolha variam, como nos mostra a reunião de textos críticos presente no site pessoal da poeta²⁰². Ali há artigos de Nelson Ascher, de Carlito Azevedo, de Ricardo Corona, entre outros. Sendo que o texto de Corona, “Das coisas desprovidas de peso”, comenta o livro *Corola* e inicia criticando o texto da orelha do livro anterior *Zona de sombra*, assinada por Régis Bonvicino²⁰³. Ou seja, mesmo as escolhas coincidentes (comuns) estão marcadas por tensões, diferenças de leitura e interesse - que, novamente, parecem mais diferenças pessoais do que estéticas.

Julio Castañon Guimarães, por sua vez, estreou na poesia em 1975 com *Vertentes*, possui formação em Letras e atua como pesquisador do setor de filologia da Fundação Casa de Ruy Barbosa, é coeditor da revista *Inimigo rumor* desde 2003 e também participou do corpo editorial da revista *Cacto*, entre 2002 e 2004. Seu trabalho poético foi reunido no volume *Poemas [1975-2005]*, dentro da já mencionada coleção *Ás de colete*. Traduziu obras de Roland Barthes, Gertrude Stein, Francis Ponge, Michel Butor, Mallarmé, entre outros e publicou ensaios sobre as obras de Murilo Mendes e Manuel Bandeira. Castañon não aparece

201 *Os dias gagos* (Edição da autora, RJ, 1991); *Saxifraga* (Editora Salamandra, RJ, 1993); *Zona de sombra* (Editora 7 letras, RJ, 1997); *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001) e *Margem de manobra* (Editora Aeroplano, 2005).

202 <http://www.claudiaroquettepinto.com.br>

203 “Antes de entrar na poesia de *Corola* (SP, Ateliê Editorial, 2000), livro da carioca Claudia Roquette-Pinto, peço licença ao leitor para ciscar uma cisma, coisa pouca, que observei neste livro e também no anterior *Zona de sombra* (RJ, Sette Letras, 1997). Não é com os poemas. Mas com determinado comentário que aparece nas apresentações dos livros. Em *Zona de sombra*, depois de fazer um texto crítico bastante eficaz e certo, Régis Bonvicino exhibe o peso de sua opinião: “que a distingue de quase todos os seus pares”. Um comentário desnecessário, tão risível quanto o título de sua apresentação: “Sim”. O que é isso? Algum selo de qualidade do tipo que se encontra nas embalagens de café? Em *Corola*, as duas opiniões, de Heloísa Buarque de Hollanda e, de novo, de Bonvicino, afirmam que a autora ascendeu como “uma das principais expressões da poesia contemporânea brasileira”. Tudo bem, trata-se mesmo de poesia de qualidade... Quem quiser conferir, basta ler os livros citados e mais *Os dias gagos* (1991) e *Saxifraga* (1993) - produção que não passou em branco pelo recenseamento poético de pelo menos três antologias da década passada: *Nothing the Sun Cou/d not Exp/ain, Outras praias/Other Shores e Esses poetas*”. CORONA, Ricardo. , “Das coisas desprovidas de peso” In: Caderno G, Gazeta do Povo (28/01/2002). Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#osdias1>. Acessado em 17/01/2009.

em *Esses poetas*, o que sugere a pergunta: essa ausência é sintoma de quê? Já que mesmo as duas reuniões antagonistas (*Nothing the sun* e *Other shores*) concordam nessa escolha?

Rodrigo Garcia Lopes, ainda, é formado em jornalismo, trabalhou em periódicos de cultura como a “Ilustrada” da Folha de São Paulo e o jornal “Nicolau” de Curitiba. Traduziu poemas de Gary Snyder, Robert Creeley, Laura Riding, Sylvia Plath, Rimbaud, Walt Whitman, entre outros. Editou a revista *Medusa*, em parceria com Ricardo Corona, e edita desde 2002 a revista *Coyote*, ao lado de Maurício Arruda Mendonça e Marcos Losnak. Aqui temos, novamente, a figura do arconte, agenciando uma coletividade e propondo certas práxis poéticas. Garcia Lopes desenvolve, com a poesia, um trabalho sonoro e musical, tendo gravado o CD *Polivox* e realiza performances. Ele não está presente em *Nothing the sun*, o que é explicável, já que sua poesia está muito vinculada ao grupo de *Other shores* - que entende a poesia em relação com a oralidade, com tradições primitivas e com a geração *beat* norte-americana, além da tradição canônica ocidental que também ocupa espaço no trabalho (de tradução, especialmente) do poeta.

Josely Vianna Baptista, por fim, possui formação em Letras Hispânicas, publicou seu primeiro livro *Ar* em 1991. Traduziu Julio Cortázar, Lezama Lima, Severo Sarduy e Alejo Carpentier. Traduziu a antologia de poesia neobarroca organizada por Nestor Perlongher *Caribe transplatino*, em 1991. Em 2001, publicou com Arnaldo Antunes e a artista plástica Maria Ângela Biscaia o livro de poemas *Outro*. Editou, entre 1995 e 2000, ao lado do artista plástico Francisco Faria, o caderno de cultura *Musa paradisíaca*, originalmente publicado nos jornais *Gazeta do Povo* de Curitiba e *A Notícia* de Joinville e que, em 2006, foi reunido no volume *Musa paradisíaca. Antologia da página de cultura (1995-2000)*. Entretanto, Josely não participa de *Other shores*, ausência inusitada já que, além de ser paranaense (um critério que opera implicitamente nesta reunião), Josely teve sua tradução de relatos da cosmogonia nivacle publicadas em *Medusa*²⁰⁴, um trabalho que pode ser entendido como etnopoesia, noção muito cara à concepção de poesia delineada primeiramente com *Medusa*, desenvolvida depois por *Coyote*²⁰⁵ e que materializa o conceito de diálogo reivindicado por *Other shores*.

204 “Céu que desaba, Terra que arde, Água que sobe”, três relatos da cosmogonia nivacle, etnia indígena do Chaco paraguaio, transmitidos oralmente por Chajanaj e Chishi’a ao antropólogo Miguel Chase-Sardi, selecionados e traduzidos por Josely Vianna Baptista. In *Medusa* nº 3, fev/1999, p.18-23.

205 Além da tradução de Josely, *Medusa* publica o texto “Origens: mitos indígenas de Rondônia”, uma amostra de mitos dos Aruá, dos Macurap e dos Jabuti, narrados por indígenas e posteriormente documentados e escritos por Betty Mindlin. In *Medusa* nº 7, out/1999, p.28-32. Já a revista *Coyote* publica “Os dois xamãs”, mito Ishir narrado por Ogwa-flores Balbuena e traduzidos por Douglas Diegues. In *Coyote* nº 5, Londrina, outono/2003, p. 50-51; “Tárafã ibn al-Abd: Os poemas suspensos”, poesia pré-islâmica, pertencente à tradição oral dos beduínos do deserto, traduzidos por Alberto Mussa. In *Coyote* nº 9, Londrina, outono/2004, p.46-51. “Popol Vuh: um clássico ameríndio”, narrativa maia-quiché com tradução de Sérgio Medeiros, In *Coyote* nº 10, Londrina, Primavera/2004, p.12-17. “Mulheres do deserto”, reunião de poemas compostos por mulheres beduínas árabes

Este arquivo dentro do arquivo requer um olhar detido, concentrado sobre as peculiaridades da poesia de cada um desses escritores, observando os poemas que cada antologista elege e a crítica a eles dedicada, tarefa que não poderei realizar aqui e nem é o objetivo deste trabalho. Ainda assim, alguns aspectos se sobressaem: esse arquivo das repetições é formado por poetas que iniciaram seus trabalhos no início da década de 90 ou ainda antes (Julio Castañon e Arnaldo Antunes) e que, com exceção de Arnaldo Antunes, são todos tradutores de poesia.

Aliás, é interessante perceber como a tradução sempre foi uma prática dos poetas²⁰⁶, um exercício mimético. A tradução que visa não comunicar a exatidão do sentido de uma língua à outra, e sim o “imersão e um desaparecer” na língua, como propôs Benjamin²⁰⁷, pode ser entendida como uma lição que se faz *no fazer*, sem estar necessariamente vinculada à educação formal, pedagógica e unificadora. Esta tradução é uma forma de criar diferenças, de modificar e mobilizar textos, de desfazer hierarquias entre original e cópia. É um saber que se trilha a partir da escolha, já que, através dela, o poeta pode eleger seus precursores e entrar em contato com sua poética. Na escolha afetiva da tradução, o poeta realiza um gesto criativo, uma auto-aprendizagem, com fins de produzir diferenças, interferências em seu fazer poético. Ela pode ser também um modo de refletir, de pensar e colocar em questão a própria poesia.

A tradução realizada por esses poetas é, na maioria, tradução de textos canônicos da literatura ocidental. E, no caso de Josely Vianna Baptista, fica evidente a prática de “escolher seus precursores” através da tradução²⁰⁸, pois Josely traduz autores da América hispânica, como Severo Sarduy e Lezama Lima, diretamente relacionados às questões do barroco e neobarroco que marcam muito fortemente o seu trabalho poético – mas traduz também, como dito acima, relatos da cosmogonia nivacle. Já Carlito Azevedo²⁰⁹ se diferencia por traduzir

entre a segunda metade do século VI e a primeira do VII, traduzidos por Alberto Mussa ” in *Coyote* nº 13, Londrina, inverno/2005, p.40-43.

206 De importância ainda mais fundamental a partir da modernidade, conforme propõe Haroldo de Campos no ensaio sobre a teoria benjaminiana da tradução, no qual aproxima o trabalho da filosofia e da tradução: “A filosofia e a tradução – poder-se-ia concluir – são produtos críticos da era da crise (da cisão, característica das épocas ‘analíticas’ ou ‘químicas’, para falar com F. Schlegel), não sendo mais necessárias suas tarefas específicas na era messiânica da reconciliação e da totalidade harmônica, quando todos os homens são filósofos, lêem nos céus o mapa estelar dos caminhos; ou são tradutores, lêem a verdade nas entrelinhas do texto sacro, plenamente (por definição) traduzível, porque instalado na plenitude da presença”. CAMPOS, Haroldo. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” In: *Folhetim*, 9 de dezembro de 1984, p.6.

207 Citado por Haroldo de Campos em CAMPOS, Haroldo. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” In: *Folhetim*, 9 de dezembro de 1984, p.6.

208 “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens.” BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” In: *Outras inquisições* (1952). Trad.: Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.130.

209 Para a revista *Inimigo rumor*, Carlito Azevedo traduziu poemas de: Max Jacob (nº 1); Gonzalo Rojas (nº 5);

autores novos ou desconhecidos do público brasileiro para a revista *Inimigo rumor*.

Essa relação próxima com a tradução poética (cultivada também por vários outros poetas, como, por exemplo, Marcos Siscar e Ricardo Domeneck) nos remete ao que Haroldo de Campos apontava em seu ensaio sobre a poesia “pós-utópica”: a poesia do presente (ou da “agoridade”, nos termos desse poeta concreto e tradutor) se faz através de apropriações críticas de vários passados. Um procedimento inerente à tradução: “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico”²¹⁰.

A tradução é então a forma por excelência do “diálogo” (reivindicado por essas antologias com acepções diversas), um modo de estar em contato com outros tempos, outras culturas, de travar relação e se metamorfosear, cruzar fronteiras, mesclar-se em outros territórios. É o modo com que a poesia pode ser propriamente histórica, na relação com os tempos através da escolha e do trabalho criativo.

Além da tradução, a análise das repetições²¹¹ nos coloca diante de outra questão: a da possibilidade de conjunto, de coletividade. Constituído em meio à pluralidade e diferença dos trabalhos poéticos realizados, o conjunto “compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva”²¹².

A recorrência de algumas escolhas indica que, mesmo sob pressupostos diferentes, há algo nesses poetas (em seus poemas) capaz de agradar, de *interessar* um número considerável de leitores²¹³. Haveria nessa poesia algo de universal? Um gosto ou uma sensibilidade capaz de atingir a todos (como as repetições obtidas por Pedro Serra no jogo constituinte da *Antologia século de ouro*, poderiam também indicar)? E cabe ainda indagar: o caráter supostamente universal da poesia desses autores teria alguma relação com o exercício da tradução? E se existe esse elemento universal, estaria aí a possibilidade de conjunto, de comunidade na poesia do presente? Seria essa uma comunidade sem laços, já que os critérios

Alberto Guiiri, Liliana Ponce, Reinaldo Giménez, Guillermo Pipo (nº 7); José Emilio Pacheco, Heberto Padilla (nº8); C. Tarkos (nº 11); Walter Cassara (nº12); Anibal Cristobo, Andi Nachon (nº 14); Philippe Beck (nº 16); Alejandro Mendez (nº 19).

210 CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. p.269

211 Tão necessária quanto a análise das presenças constantes que formam este cânone, é o levantamento e a análise das ausências, dos apagamentos e das exclusões, operações também constituintes da coleção - e que não poderei analisar devido aos limites do recorte optado.

212 COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001. p.227.

213 Especialmente no trabalho de Carlito Azevedo e Claudia Roquette-Pinto, que formam o consenso geral.

e pressupostos das escolhas não são sempre os mesmos?

Se esses questionamentos ficam, por ora, em suspenso, há algumas afirmações que precisam ser feitas. A prática da tradução, paralela ou constitutiva da poesia do presente, deixa pouco ou nenhum espaço para uma concepção de poesia como espontaneidade pura ou como desabafo livre do sujeito. Entretanto, o termo apropriado não parece ser rigor (já que esse carrega uma conotação formalista, também inadequada para se referir a esses trabalhos). Pode-se dizer que a poesia contemporânea exige *conhecimento* como modo de pensar e problematizar seu próprio fazer, retomando formas e temas do passado para criar diferenças. Seria no contato que a tradução propicia, na relação com a tradição e com o que ela contém de universal, que o *pathos* do poeta se forma, é aí que surge uma subjetividade e a possibilidade de um gesto autoral (aquele que propõe Agamben, e que coloca a vida em jogo).

4.3 Pluralidade: o mito e sua interrupção

O mito contemporâneo é descontínuo: já não se enuncia em grandes narrativas constituídas, mas somente em “discursos”; é no máximo uma fraseologia, um corpus de frases (de estereótipos); o mito desaparece, mas permanece, tanto mais insidioso o mítico.
Roland Barthes

Estas antologias não contêm veredictos como aqueles que Manuel Bandeira profere em sua antologia da fase romântica²¹⁴ (ainda que sua forma seja a mesma). Entretanto, apesar da recusa veemente em proferir juízos, em declarar preferências, os juízos e as preferências estão ali, *comparecem* nas escolhas realizadas, no modo como a antologia é constituída. No desvio do debate crítico sobre as escolhas que armam os mapas e as coleções, ainda resta uma figura conhecida, uma *personalidade*: a do autor que narra o relato porque possui legitimidade (dom e/ou direito) para tal.

O decoro e o bom senso, anteriormente discutidos, alimentam o senso comum e constroem a aparência de pacificação. Nessa operação, a idéia de pluralidade (e seus derivados: variedade, diversidade, heterogeneidade), recorrente no discurso das antologias,

214 Cf. p.12, no 1º capítulo.

exerce um papel importante. O termo pode ser encontrado no texto de João Almino (“With the process of democratization, there has been a broadening of perspectives without any clear cartography. Accordingly, in this anthology, there is a *heterogeneous* expression both in form and content.”²¹⁵); no de Antonio Risério (“É que o fazer poético entre nós se apresenta, aqui e agora, como um campo cheio de matizes, de flores ostensivamente *variadas*.”²¹⁶); no de Claudio Daniel (“Temos aqui uma *pluralidade* de linhas experimentais, firmadas no solo da agoridade, sem proclamar dogmas e heresias, sem convocar inquisições e cruzadas para a reconquista do Santo Sepulcro.”²¹⁷); no de Heloísa Buarque (“À distância, a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente *pluralidade* de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia.”²¹⁸); já no sucinto texto introdutório da *Antologia comentada* essa noção pode ser depreendida na aposta que se faz pela quantidade (“é possível supor que, pelo volume de poemas aqui presentes (em número muito superior ao de publicações similares), essa *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* seja uma referência para quem queira ter uma visão do conjunto das vertentes e dos autores que, com uma obra já consolidada, revelam sua permanência, ou daqueles que representam novas dicções, apontando para tendências do presente e de um futuro imediato”²¹⁹).

Essa conjuntura “plural” (tipicamente pós-moderna?) tem sido compreendida de duas formas diferentes: uma positiva e outra negativa - na prática equivalentes, pois conduzem ambas a um resultado estéril e improdutivo (fazem perpetuar o senso-comum). Em recente artigo sobre a poesia contemporânea, Célia Pedrosa aponta e discute essas duas posturas críticas:

Em seu antagonismo essas duas perspectivas, endossando ou rejeitando a pluralidade e a mediania, utilizam-nas igualmente, associando-as, por semelhança ou diferença, a uma figuração uniforme, positiva ou negativa, tanto do literário quanto de seu contexto. São, portanto, como duas faces da mesma moeda, capazes de funcionar apenas por mecanismos de confirmação, de si mesmas e de uma alteridade exterior a si mesmas, e não

215 ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed. – 1ª ed. 1997]. p.12.

216 CORONA, Ricardo. (Org.) *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997. p.21.

217 BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (Orgs.) *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2002. p.26-27.

218 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. p.11.

219 Idem, p.10.

como gestos de *responso*, isto é, de pergunta devolvida, por meio da qual um discurso e a subjetividade que nele se constitui vão se afirmar através mesmo de sua própria *crise*, de uma diferença e uma alteridade próprias.²²⁰

Essas são, na verdade, duas formas de compreender e de se relacionar com a “crise” instaurada no campo das artes (e na vida das sociedades) desde a modernidade. Uma combate a crise, como se ela tivesse sido superada, propondo que finalmente alcançamos uma espécie de democracia no campo das artes (o que deve ser comemorado); enquanto a outra entende a crise como um problema, um entrave ou um obstáculo que venceu a poesia, fazendo com que ela chegasse a seu fim (o que só pode ser lamentado).

Entretanto, Célia Pedrosa chama atenção para o fato de que ambas as perspectivas compreendem a crise como um elemento *externo* à literatura:

A idéia de *crise*, central à modernidade, é bastante complexa. No contexto a que nos referimos, ela aparece de modos distintos, mas semelhantes em seus pressupostos [...]. Pois ora ela será recusada pelo discurso que associa pluralidade e mediania à convivência catalogável de diferenças in-diferentes; ora será denunciada como sintoma de ausência de uma diferença excepcional e modelar. De um e de outro modo, ela é então considerada como algo externo à natureza, à função, das linguagens e das coisas, algo que lhes sobrevém como efeito de um desvio, acidente, deformação ou erro, e contra o qual devem se constituir. Infensas à crise, tanto a exemplar excepcionalidade das obras-primas modernas quanto a pluralidade mediana da produção pós-moderna vão funcionar de modo enrijecedor, contribuindo para uma compreensão normalizadora da cultura.²²¹

No caso das antologias, elas são alimentadas pelo desejo de confirmar e propor aquela primeira postura festiva. E seus discursos empregam a categoria da “pluralidade” como indício da superação da crise – um embate encerrado (ou em vias de encerrar-se) e que não chega a tocar a “forma” antologia.

Marcos Siscar, em ensaio também reunido no livro *Subjetividades em devir*, discute o problema da *crise* na poesia através de Mallarmé e mostra que a forma é o local em que se desenrola a discussão da crise (para a poesia, especialmente a forma verso e suas variações):

Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como *singular* (elaborada segundo um trabalho de harmonização entre a circunstância e a

220 PEDROSA, Célia. “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. p.42.

221 Idem, p.43.

matéria, entre o sentido e a realização), a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência da crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. Tomado deste modo, o estilo de rascunho, o inacabamento, a fragmentação, por exemplo, não designaria a construção de uma unidade formal que expressa a finitude absoluta, mas antes o resultado poético da dificuldade de estabelecer ou de dar acabamento a uma forma. A diferença é sutil, mas é fundamental para se entender o estatuto da significação da modernidade: o inacabamento poético não seria uma forma coerente com o inacabamento da experiência, mas a manifestação da *dificuldade da forma*, ou seja, da dificuldade de se pensar o inacabamento *como tal*. A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*.²²²

Entretanto, as duas versões (narrativas) freqüentes para a crise contemporânea só expõem o desejo de pertencer à história, de constituir (se inserir em) uma tradição. Elas são um desejo de mito, de retorno ao mito, para pensarmos, a partir daqui, com Jean-Luc Nancy. Desejo que possui relação com uma concepção ainda ligada ao romantismo, época da reivindicação de uma nova fundação poético-religiosa²²³.

A pluralidade surge, então, como o conceito capaz de reunir a produção contemporânea, capaz de materializar o desejo de conjunto, de comunidade - de mito (desejo de fundação e de origem, mas também de ficção e de comunhão). Na sua repetição, esses termos vão constituindo uma narrativa possível para o tempo da impossibilidade das vanguardas²²⁴. Entretanto, a lógica da pluralidade e da liberdade não representa um novo estágio (superior ou mais maduro) que teríamos alcançado no campo das artes. Ele seria justamente a consolidação do impulso bélico e hegemônico da vanguarda, que sufoca e inviabiliza (ou adormece, impossibilita) outras leituras. Entretanto, Nancy nos diz que:

El mito no es la simple representación, es la representación que opera, produciéndose a sí misma [...] como efecto: la ficción que funda, no un mundo ficticio [...], sino el ficcionamiento como plasmación de un mundo, o el devir-mundo del ficcionamiento. Dicho de otra manera: la plasmación de un

222 SISCAR, Marcos. "Poetas à beira de uma crise de versos". In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. p.216-217.

223 "Y sabemos también que la idea de una 'nueva mitología', la idea de proceder a una nueva fundación poético-religiosa, es contemporánea de la invención o de la re-invención moderna de la mitología, en la época del romanticismo. El propio romanticismo podría ser definido como la invención de la escena del mito fundador, como la conciencia simultánea de la pérdida del poder de este mito, y como el deseo o la voluntad de reencontrar este poder vivo del origen, al mismo tiempo que el origen de este poder". NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001. p.87.

224 Agamben postula que uma "desconexão essencial" marca nossa cultura, uma desconexão entre velho e novo (passado e presente), ambos inacessíveis: "Pois não é verdadeiro que o nosso tempo seja caracterizado simplesmente por um oblivio dos valores tradicionais e por um questionamento do passado: ao contrário, talvez época alguma tenha jamais sido tão obcecada pelo passado e tão incapaz de encontrar um relacionamento vital com ele." AGAMBEN, Giorgio. "Programa para uma revista". In: *Infância e história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005. p.162.

mundo del sujeto, el devenir-mundo de la subjetividad²²⁵.

Esse retorno ao mito (com a noção da *pluralidade*) se apresenta como modo de combater ou de evidenciar a superação da crise e da ameaça do “fim” da poesia e da literatura. Entretanto, a operação tautológica que o mito engendra o torna estéril, pois ele é seu próprio fundamento. E dessa forma ele se fixa, se torna norma, modo de compreensão, de pensamento e de ação. O mito está sempre relacionado ao rito e ao culto. E o culto próprio do mito da democracia cultural na poesia do presente é o *modernariato*, a prática de acumular e cultuar objetos de seu próprio tempo, como formulou Paolo Virno, realizado através das antologias.

Por outro lado, Walter Benjamin, no texto “O colecionador” de suas *Passagens*, associa a atitude acumulativa (própria da coleção) à morte: “A necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades. Ela surge em seu estado agudo nos períodos pré-paralíticos”²²⁶. Então, a insistência na elaboração de antologias seria um indício de paralisia ou morte. Mas morte de quê? Da poesia? E não são as antologias justamente o oposto, o índice da vitalidade da produção poética?

Aqui talvez seja preciso lembrar que ao tratarmos das antologias de poesia, estamos tratando dos modos de leitura e organização da poesia. O que nos leva a entender que o que está de fato ameaçado (ou extinto) é a possibilidade (ou pertinência) de certos paradigmas de leitura, como dizia Marcos Siscar em seu texto sobre a cisma, quando lembrava o ensaio de Haroldo de Campos sobre a poesia pós-utópica. A insistência na elaboração de compêndios (similares entre si e dedicados a um recorte temporal quase idêntico) pode ser indício do quê? Da tentativa de resgatar ou de fazer valer ainda critérios como o do exemplar, do belo? Da tentativa de firmar coletividades? De se reconhecer (eu, poeta) no outro (ele, poeta), no grupo?

O discurso mítico, por sua vez, é totalitário (hegemônico) porque seu conteúdo é a comunhão, ele é a instância passível de constituir o conjunto chamado de “poesia brasileira contemporânea”. Este discurso *re-une*, constrói a possibilidade de conjunto e de uma comunidade ao mesmo tempo em que continua e transmite uma tradição - a ser continuada e transmitida, sucessivamente. O mito, desse modo, torna-se um dispositivo que apenas garante a perpetuação de valores estabelecidos. E por isso Nancy enfatiza a necessidade de se interromper o mito como modo de criar ou reencontrar sua potência *crítica*.

Nancy adverte que é “a ausência de mito o que constitui a condição comum do homem

225 NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001. p.108.

226 BENJAMIN, Walter. “O colecionador” in *Passagens*. (Org.: Wille Bolle) São Paulo: IMESP, 2006. p.242.

atual”²²⁷ e essa ausência é justamente o que desfaz a comunidade. Nesse sentido é que a “pluralidade” pode ser produtiva, se empregada não como algo *mítico* (unidade) e sim como *interrupção do mito* (singularidade). O estudo de Nancy parte das formulações de Georges Bataille sobre a “ausência de mito” e propõe a “interrupção do mito”²²⁸, que não se distingue da proposta de Bataille (o mito enquanto a ausência de mito), mas expõe um extremo, um limite do mito mesmo. E é aí onde ele se interrompe, a tradição é suspensa no momento mesmo em que se realiza:

Sabemos que nosotros – nuestra comunidad, si nuestra humanidad moderna y post-moderna es una comunidad – no tenemos relación con el mito del que hablamos, y precisamente en el momento de realizarlo o de querer realizarlo. En cierto sentido, ya no nos queda del mito más que su realización o su voluntad. [...] Por ello nuestra escena y nuestro discurso del mito, todo nuestro pensamiento mitológico componen un mito: hablar del mito no fue jamás otra cosa que hablar de su ausencia. Y la propia palabra “mito” designa igualmente la ausencia de lo que nombra. Es esto lo que produce la interrupción: el “mito” está cortado de su propio sentido, sobre su propio sentido, por su propio sentido. Si al menos tiene un sentido propio...²²⁹

Por isso o mito (enquanto inauguração e fundação) não passa de ficção e invenção. E a ausência do mito (condição comum do homem atual) é o que desfaz a comunidade. No entanto, a ausência de comunidade não é a sua dissolução, mas sua única possibilidade. Porque justamente a ausência é que pode impedir a fusão comunitária, geradora do “indivíduo coletivo” (ainda que “plural”), fusão que estanca a paixão (desejo). A ausência de comunidade representa a comunidade mesma enquanto não se realiza, não engendra um novo indivíduo nem dá a ver alguma obra, porém a paixão da comunidade se propaga, vai ao limite:

No es, por tanto, una ausencia, es un movimiento, es el desobramiento en su singular “actividad”, es una propagación: es la propagación, incluso el contagio, o aun la comunicación de la comunidad misma, que se propaga o que comunica su contagio por su *interrupción* misma.²³⁰

Essa interrupção não encerra, mas expõe novamente a singularidade ao seu limite, à outra singularidade²³¹. Mesmo sem propor juízos claros, classificações ou hierarquias para a

227 NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001. p. 112.

228 “Suponiendo que “el mito” designe, más allá de los mitos, incluso contra el mito mismo, algo que no puede simplemente desaparecer, el invite consistiría en un pasaje al limite del mito, en un pasaje sobre un limite donde el mito mismo se encontraría menos suprimido que suspendido, interrumpido”. Idem, p.90.

229 Idem, p.99-100.

230 Idem, p.113.

231 “La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó el desobramiento. Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de

poesia do presente, o discurso das antologias, a forma e a insistência na prática antológica, demonstram um desejo de retorno ao mito, desejo de compartilhar uma narrativa, uma origem e um destino *comum*. E escondem, também, um desejo de poder, já que, na narrativa, está implícita a questão da legitimidade do narrador (aqui, o organizador que seleciona e monta a reunião), do reconhecimento do lugar de onde provém o discurso:

Sin duda, el escritor es siempre de alguna manera el que cuenta el mito, su narrador, su fabulador, y siempre es también el héroe de su propio mito. O también, la propia escritura, o la literatura, es su propia narración, se pone en escena de tal manera que es otra vez la escena mítica la que se reconstituye.²³²

Esse seria outro modo de vislumbrar a parcialidade/pessoalidade, discutida na seção 3.6. Nancy nos diz que até mesmo o mito do escritor – “un mito tan antiguo, quizá, como los mitos en general, y sin embargo tan reciente como la noción moderna del escritor”²³³ – está interrompido. O que não significa a desapareição do escritor, ao contrário: o escritor está ali onde o mito é interrompido, com uma presença “inconveniente”, já não é mais o autor, nem o herói, nem o poeta e nem mesmo o pensador, é apenas uma voz singular. E no ponto da interrupção, toda escritura é ilegítima:

El don o el derecho de decir (y de decir los dones o los derechos) ya no son ni el mismo don ni el mismo derecho, y no son ya quizá ni un don ni un derecho. No hay ya legitimidad mítica, ésa que el propio mito confería a su narrador. La escritura se conoce más bien como ilegítima, jamás autorizada, arriesgada, expuesta en el límite.²³⁴

A interrupção do mito do escritor equivale à noção de autor como gesto de Agamben, já comentada neste estudo. O filósofo italiano, em outro momento, também se detém sobre a mitologia para resgatar nela uma potência crítica. No programa para a revista que pretendia desenvolver juntamente com Ítalo Calvino e Claudio Rugafori, Agamben estabelece que, para tirar sua revista da perspectiva cronológica e realizar, através dela, uma destruição da historiografia literária, o lugar que essa revista deve habitar não é nem o da continuidade e nem o de um novo início, mas especificamente o da interrupção e da quebra. É na experiência dessa quebra que poderia ser encontrada a atualidade da revista imaginada.

E o método ou a disciplina que o autor reivindica para sua revista é o da “filologia

la interrupción de las singularidades, o del suspenso que son los seres singulares.” Idem, p.61-62.

232 Idem, p.127.

233“el narrador primitivo fue imaginado a partir del escritor, y le fue remitido como su modelo original. (Esto representa, en una palabra, el sujeto de la literatura, del habla o de la escritura, un sujeto que puede adoptar todas las formas, desde el mero relator-enunciador hasta el auto-engendramiento del texto, pasando por el genio inspirado).” Idem, p.128.

234 Idem, p.128.

crítica”, como o saber que se constitui exatamente na posição entre verdade e transmissibilidade, entre coisa a transmitir e ato de transmissão. O caráter essencial do mito é justamente a abolição dessa distância e, por isso, a filologia pode ser entendida como uma “mitologia crítica”, caracterizada por uma identificação “sem resíduos” com a poesia²³⁵. Identificação entre teoria e poesia, entre crítica e ficção, que passam a ser concebidas como práticas da palavra – e por isso formas críticas mas, principalmente, formas criadoras.

A noção de pluralidade como modo de ler essa poesia do presente é por si só indeterminada. Ela contém uma potência, que é a de ser levada ao limite e evitar antigas leituras classificatórias, genealógicas ou hierarquizantes. Entretanto, da maneira como é empregado nas antologias, esse conceito não consegue escapar ao risco da indeterminação a-crítica, de modo que acaba por configurar um discurso muito semelhante ao do liberalismo político²³⁶. Nesse caso, a pluralidade acaba servindo como neutralizadora de tensões e embates, configurando um quadro no qual

Tudo é patrimônio ou valor. Tudo é tradução: ‘tarefa infinita de toda publicação’. O mercado está aberto, como sabemos. As transações se multiplicam. No contexto pacificado (?) da justaposição multicultural das diferenças ou das trocas internacionais de fenótipos culturais patrimoniais (cuja poesia é uma ‘expressão’, como nos comunica o funcionário cultural), cada um adquire “fatias de mercado”; no “segundo mercado”, claro, dos valores não cotados nas grandes bolsas. Versão liberal.²³⁷

A potência que a noção de pluralidade poderia gerar estaria em se desdobrar em singularidade, em conduzir a uma leitura do “conjunto sem laços” da poesia contemporânea. Essa seria uma mudança sutil²³⁸, mas fundamental, como afirmou Siscar acerca do problema

235 “É neste sentido que se pode falar da filologia como sendo uma “mitologia crítica”. Pois justamente a filologia, que nos impede o acesso ao mito, é capaz de permitir a reconstrução de uma relação autêntica, ou seja, livre, com este. De fato, a filologia desperta o mito da sua rigidez arquetípica e do seu isolamento e o restitui à história.” AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.166.

236 A equivalência prática de duas posturas opostas é uma marca do liberalismo político (econômico). Massimo Cacciari discute este problema no ensaio “El huésped ingrato”, no qual analisa o texto *Nomos* de Carl Schmitt e propõe que o mais perverso dos hóspedes, o nihilismo, é proveniente da época trágica da Europa, quando se deu a luta contra ele e sua afirmação definitiva. O fim da Guerra Fria, assim, não equivale ao fim da disputa pelo poder totalitário, ao contrário, equivale à sua consolidação: “la tendencia universal a la unidad radicaliza, no contradice, los caracteres y el lenguaje del nihilismo europeo”. Os defensores da unidade costumam apresentá-la como um modo de paz, uma neutralização do “bárbaro” conflito de idéias, e neste regime: “Todo es relativo, excepto la neutralización del valor. Todo es contratable e intercambiable, excepto el dominio de lo contratable e intercambiable. Todo es equivalente, indiferente, excepto la equivalencia universal. La ‘tirania de los valores’, dominante en el pensamiento utópico-revolucionario, se representa de esta forma, que no es en absoluto más ‘débil’ que la originaria”. CACCIARI, Massimo. “El huésped ingrato” In: *Otra mirada sobre la época*. Murcia, Librería Yerba, 1994. p.119.

237 DEGUY, Michel. “Situação” in *Inimigo rumor* nº11, p.25.

238 Agamben, na seção “Auréolas” do livro *A comunidade que vem*, apresenta uma reflexão sobre a diferença sutil (um *plus*, um *a mais*, um suplemento) que haveria entre este nosso mundo e o mundo absoluto ou perfeito:

da forma.

Como modo de indeterminação, de indiferença entre os trabalhos poéticos realizados, a pluralidade é o mote que camufla o desejo – e sua potência enquanto imagem e discurso – e deixa ver apenas um desejo de época, no qual a história e o mito se sobrepõem e se solidificam como únicas versões possíveis. Mas essa espécie de desejo que resta é, por fim, desejo de poder. A poesia se transforma, nesse recenseamento, em patrimônio, em valor, em “bem cultural”. A inocuidade das discussões assistidas nesse terreno não é mera coincidência. Pois, com esse movimento, a antologia transforma a poesia em narrativa, em prosa linear, em mito. Ainda se busca conservar, nelas e com elas, uma experiência exemplar (da literatura ou da cultura). Aqui a poesia não é acontecimento, processo (impossível), pois a forma das antologias é estável, se pretende duradoura, reunião de um rico legado ao futuro. Com isso a potência dos trabalhos reunidos é estancada, paralisada, pois eles dão a ver uma versão acabada, ingênua e homogênea sobre a poesia que reúnem, já que as especificidades das escolhas não são colocadas em questão.

O discurso mítico, como “saber” sobre a cultura, não passa de um “culturalismo moderno”, como descreveu Nietzsche: uma cultura sem vida, irreal, pois está cerceada pelo sentido do “cultural”²³⁹. O que tem conseqüências diretas sobre os homens²⁴⁰ pois cria uma personalidade débil, que nasce do hábito de não levar a sério as coisas – coisas que o filósofo chama de “reais”. A essa personalidade, o real e o existente causam apenas uma impressão efêmera:

Se acaba por adoptar una posición de lo más negligente y comoda ante lo exterior y, en consecuencia, se ensancha aquel peligroso abismo entre contenido y forma, hasta el punto de tornarse insensible ante la barbarie. Eso ocurre cuando la memoria se ve continuamente estimulada por lo nuevo y es alimentada por una corriente de cosas que reclaman ser conocidas para poder ser cuidadosamente encajadas.²⁴¹

“entre o nirvana e o mundo não existe a mais pequena diferença’. Novo é, pelo contrário, o pequeno deslocamento que a história introduz no mundo messiânico. No entanto, precisamente este pequeno deslocamento, este ‘tudo será como é agora, só que um pouco diferente’, é difícil de explicar. [...] O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Não tem lugar nas coisas, mas na sua periferia, no espaço entre as coisas e elas próprias.” AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad.: António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 1993, p.45.

239 “nuestra cultura moderna carece de vida, es decir, no es una cultura real sino un mero saber sobre la cultura, queda limitada pela Idea e pela sensación de lo cultural, sin proveer ninguna resolución que se afirme en ello” . NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquín Etorena. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006. p.53-54.

240 “nosotros, los hombres modernos, no poseemos nada propio; tan solo en cuanto nos rellenos y desbordamos de conocimientos ajenos, nos convertimos en algo digno de ser considerado, a saber, en enciclopedias caminantes, que es la forma en que probablemente nos consideraría un antiguo griego transportado a nuestros días”. Idem, p.55.

241 Idem, p.56.

Esse encaixe é justamente a pacificação e a paralisia de uma “história exemplar”, ou de um florilégio que serve apenas como motivo de culto, como conjunto de dados a ser preservado e admirado²⁴². Ao contrário disso, o mito interrompido pode ser a aposta na flor efêmera, na flor que murcha, ruína, aporia, defasagem, movimentação e abertura a outras concepções de tempo, de arquivo, de crítica e de mito mesmo.

242 Interessante observar a tese sobre o suplemento cultural *Mais!*, na qual Valdir Prigol analisa as narrativas elaboradas através do procedimento da comemoração, prática constituinte do suplemento e que muitas vezes cumpre a função de realizar este ‘encaixe’, transformando o instável em estável: “há uma narrativa da conversão dos erros do passado – como o engajamento e projetos para a nação – para um presente que comemora o presente como se fosse passado. E o que não é possível de conversão, é rebaixado como arcaico, monstruoso. Dessa forma, o que preside a ficção da comemoração é a conversão do instável para o estável, para o familiar”. PRIGOL, Valdir. *Memórias do presente*. Florianópolis, UFSC, 2003 [Tese de doutorado]. p.18.

Capítulo 5

Suplemento

Neste capítulo, apresento um dado a mais para análise, um outro procedimento antológico, que parece buscar sua atualidade de maneira diferente das antologias impressas mas que nem por isso está livre de alguns hábitos (ou vícios) de seu tempo. Entretanto, ele ressalta aspectos primordiais das antologias que, nos volumes analisados até aqui, ficavam ocultos, ou em segundo plano, como o caráter *interesado* da escolha e o desejo de coletividade.

5.1 as escolhas afetivas

Em agosto de 2006, o poeta argentino radicado no Brasil, Aníbal Cristobo, lança o blog *as escolhas afectivas*, um espaço virtual no qual um poeta publica alguns poemas e menciona outros poetas, que são convidados a publicar no *site*, fazendo também suas menções e assim sucessivamente. A realização do projeto parte da experiência bem sucedida do poeta argentino Alejandro Méndez com *las afinidades electivas/ las elecciones afectivas*²⁴³, um blog dedicado aos poetas argentinos e que opera da mesma maneira. Na seção “concepto”, Mendez explica que a idéia já foi colocada em prática nas artes visuais argentinas por Roberto Jacoby, chama-se *bola de neve*²⁴⁴ e pretende ser

una base de datos on line y una exposición virtual permanente que documenta la situación actual del ámbito artístico argentino y se funda en las elecciones de los propios artistas. Se propone como una fuente de consulta y referencia libremente disponible para investigadores locales y extranjeros, aficionados y curiosos. El proyecto se centra en artistas argentinos o quienes hacen arte en la Argentina actual.

O projeto para a poesia argentina, informa

El método tampoco es original, viene de la sociología y hace mucho que se aplica. Pero, ¡ a quien le importa! Hagamos el intento, de armar nuestro propio mapa, nuestra constelación personal y dedicada, para admirar el brillo de la diferencia y el encanto de los enlaces inesperados.

243 <http://www.laseleccionesafectivas.blogspot.com>

244 <http://www.espacioft.org.ar/boladenieve>

Atualmente, além da matriz Argentina, o blog possui versões na Bolívia, Chile, Equador, Itália, Espanha, México, Peru, Costa Rica e Uruguai²⁴⁵. A versão brasileira reúne aproximadamente 160 poetas. O blog possui uma estrutura fixa: há uma foto do poeta, alguns poemas, uma pequena biografia e uma “poética”, em que o escritor comenta sobre suas concepções de poesia e sobre o que norteia sua prática. Na sequência, os leitores podem comentar e opinar sobre o trabalho dos poetas. Encontramos ainda um espaço reservado para o debate sobre a poesia contemporânea intitulado “a situação da poesia no Brasil”²⁴⁶, no qual se realiza uma discussão sobre o próprio material do blog, poesia brasileira contemporânea. Como não poderia deixar de ser em um espaço virtual, aberto a participações, essa discussão é marcada pela informalidade. Contudo, para muitos dos comentários publicados ali, isso não significa falta de seriedade ou mesmo de fundamentação teórica. De 2006 a 2009, esse espaço diminuiu sua movimentação consideravelmente, indicando que a discussão, em algum momento, cansa e chega à exaustão.

Aqui não há uma figura central, o *arconte* que (mesmo sem pretensões) inclui e exclui conforme critérios sempre arbitrários. O que vemos em *as escolhas afetivas* é uma trama montada sem intermediações. Ou quase sem, não podemos esquecer que o “curador” desta mostra foi, até junho de 2008, Aníbal Cristobo, jovem poeta argentino nascido em 1971 e que morou no Rio de Janeiro entre 1996 e 2003. O primeiro livro de Cristobo foi publicado em 1997, pela editora 7 Letras e, no ano seguinte, ele aparece na antologia de Heloísa Buarque de Hollanda (a única em que está presente). Nessa reunião de 1998, a organizadora já chamava a atenção para o princípio das “afinidades eletivas”, expressão que em sua variação – escolhas afetivas - vai designar a antologia virtual inaugurada em 2006. Atualmente, quem organiza o blog é o poeta paulistano Renato Mazzini.

O nome do blog é inspirado no romance *As afinidades eletivas* de Goethe, publicado em 1809. Nesse texto, a expressão serve de alegoria para as relações de contradição entre paixão e dever, casamento e adultério, que constituem o enredo. O conceito tem sua origem na química e designa o fenômeno em que dois elementos associados, sob atração de outros dois elementos, se desagregam para realizar uma nova combinação, dando origem a dois novos pares de elementos. No romance, a personagem Charlotte, ao ouvir tal explicação do Capitão, seu hóspede, sobre o significado da expressão ‘afinidades eletivas’ enquanto fenômeno químico, responde:

245 Os *links* para as versões dos outros países estão em: <http://www.laseleccionesafectivas.blogspot.com>

246 <http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/11/ninguen-de-ninguem-1-foro-o-que-voc.html>

Essas alegorias são graciosas e divertidas, e quem não gosta de brincar com as semelhanças? Entretanto o ser humano está muitos degraus acima de tais elementos e, se nesse caso tem sido tão liberal com essas belas palavras “escolha” e “afinidades eletivas”, ele fará bem em voltar-se para si mesmo e desse modo refletir bem sobre o valor dessas expressões.²⁴⁷

Michael Löwy, em *Redenção e utopia* empregou o conceito como instrumento para investigar os vínculos entre messianismo judaico e utopia social. Nesse caso, as afinidades eletivas foram entendidas como

Um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à “influência” no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão.²⁴⁸

Porém, Lowy sugere sua aplicação em outras esferas:

Parece-nos, todavia, que sua aplicação pode estender-se a muitos outros aspectos da realidade social. Ele permite compreender (no sentido forte de *Verstehen*) um certo tipo de conjunção entre fenômenos aparentemente díspares, dentro do mesmo campo cultural (religião, filosofia, literatura) ou entre esferas sociais distintas: religião e economia, mística e política, etc.

Entretanto, diferentemente do que sugere o filósofo, o uso do conceito como mote para essa espécie de antologia não pressupõe a noção de conjunção ou amálgama, mas a de uma *convivência* entre elementos na qual, inclusive, é possível haver atrito e tensão.

Na literatura brasileira, a expressão que nomeia o blog aparece na apresentação de Heloísa Buarque de Hollanda para antologia *Esses poetas*, como foi visto. *Afinidades eletivas* foi ainda título de um jornal elaborado em Fortaleza, editado por Alexandre Barbalho com colaboração de Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto Lima e que circulou entre os anos 1992-99, com um total de 11 números. A expressão está presente também em carta de João Cabral de Melo Neto a Clarice Lispector, na qual ele propunha a edição de uma revista chamada *Antologia*. Este projeto idealizado por João Cabral em fins da década de 40, ganha vida meio século depois com edição do poeta Carlito Azevedo, no Rio de Janeiro. A revista

247 GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad.: Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. p.53.

248 LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.13.

Inimigo rumor tem sua diretriz já dada na carta em questão: “qualquer coisa fora do tempo e do espaço – um pouco como nós vivemos. O fim verdadeiro da revista será o de começar a *escolher* o que presta de todos nós. Qualquer coisa como um balanço de antes do fim de ano, um balanço dos fevereiroiros que nós todos somos”²⁴⁹. O procedimento para a elaboração da revista se basearia na máxima de Paul Valéry: “plus élire que lire”.

Baseado no princípio da “bola de neve”, o blog *as escolhas afectivas* constitui e é constituído por uma trama de contatos. Cada poeta faz sua antologia e o critério para a escolha não está estipulado, há os que mencionam os amigos pessoais, também poetas; outros mencionam quem ainda não foi mencionado; outros mencionam suas preferências poéticas, enfim. A trama não possui centro ou hierarquia e cresce exponencialmente. Com isso, o espaço possibilita os mais diversos caminhos de leitura, pode-se seguir a ordem do sobrenome dos autores, pode-se seguir a relação dos que mencionam e dos que são mencionados, aleatoriamente. Cria-se uma espécie de rizoma, com ramificações que não cessam de se ramificar, por contato, por contágio. O blog se aproxima, desse modo, de uma brincadeira, e os poetas seriam os participantes de um jogo *ad infinitum*.

O espaço *as escolhas afectivas* participa dessa análise por sua proximidade com as antologias estudadas (é também reunião), mas, principalmente, por sua distância com relação a elas. O grande diferencial é que esse procedimento evidencia, põe à mostra, o elemento *interessado* (parcial/pessoal) da escolha, sempre em atuação, mesmo nas antologias convencionais. Ele é também uma reunião, e uma “coleção” se se quiser, porém se organiza horizontalmente (com a escolha dos escolhidos), numa configuração que só é possível com o advento das novas tecnologias que lhe servem de suporte. Este caráter virtual da mostra é, de um lado, o que permite o intercâmbio entre pessoas fisicamente distantes, bem como sua expansão supostamente ilimitada; e de outro lado é o que lhe confere um aspecto efêmero e provisório, não acabado, sujeito a alterações (intencionais ou não)²⁵⁰.

No entanto, muito mais que um desejo de história, o que fica evidente com o blog é o desejo de coletividade e de comunidade – agora uma comunidade que não expressa nenhuma essência, nenhum consenso, não possui laços nem contornos pré-definidos, mas vai se fazendo na adesão *pessoal* ao jogo. A pluralidade de tendências, possibilidades e opções estéticas é um dado também em atuação, inclusive com ainda mais força, devido à proporção que essa reunião toma ao longo do tempo – expansão que a internet viabiliza.

249 MELO NETO, João Cabral de. In *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997, n° 1. p.30, grifo meu.

250 Ana Porrúa começa seu ensaio “Poesía argentina em la red” considerando que a “Internet es una enorme red a la que parece importarle más la renovación, la multiplicación, que la permanencia. Se perden sitios diariamente y con ellos lo que allí estaba”. In: *Punto de vista*. n° 90, abril 2008. p.18.

O poeta Alejandro Méndez afirma que criou esse espaço virtual depois de conhecer o projeto “bola de nieve”, de Roberto Jacoby. Sua proposta é fundamentada através de noções formuladas por Reinaldo Laddaga no livro *Estética de la emergencia*²⁵¹. Nesse estudo, Laddaga parte do pressuposto de que presenciamos, depois das décadas de 70 e 80 do século XX, uma fase de mudanças culturais semelhantes as que ocorreram na passagem do século XVIII ao XIX. Segundo ele, nosso tempo está marcado por uma mudança na preocupação de artistas e escritores, que passam a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de “ecologias culturais”. Os projetos que Laddaga entende dessa forma são:

constructivistas; se proponen la generación de “modos de vida social artificial”, lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia – y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen – improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente.²⁵²

Laddaga busca traçar, nesse livro, uma “morfologia comparativa” de projetos que desenvolvem produções colaborativas, para articular o que acontece no campo das artes e das letras ao que acontece em outros campos (biologia, política, tecnologia, enfim). Com tal mudança, teríamos chegado ao que ele chama de “segunda modernidade”, que estaria relacionada ao incremento das comunicações e a compressão espaço-temporal decorrente deste aumento, além de uma debilitação crescente das instituições através das quais as

251 Como podemos conferir em entrevista de Alejandro Méndez: “En junio de 2006 estaba navegando en internet, cuando descubrí el proyecto Bola de nieve, de Roberto Jacoby, aplicado a las artes visuales. De inmediato advertí las posibilidades de su rápida adaptación al medio poético. El proyecto toma un método de la sociología, que consiste en ir armando una red descentrada de relaciones, que va creciendo exponencialmente. También por esa época estaba leyendo el libro de Reinaldo Laddaga “Estética de la emergencia”, donde caracteriza a las nuevas ecologías culturales, conformada por proyectos colectivos, altamente participativos y horizontales en cuanto a las formas de legitimación y acceso. En ese recomendable libro se menciona otro proyecto de Jacoby, el sistema de intercambio Venus y también al grupo italiano Wu Ming (relatos en fuente abierta: composición colectiva de textos). Laddaga asevera que nos encontramos en una fase de cambio de cultura de las artes comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX. Esa modernidad estética se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas del cuadro o el libro, que se ponían en circulación en espacios públicos de tipo clásico y se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer, aunque no fuera sino por un momento, de su entorno normal, para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espíritu o el inconsciente, la materia o lo informe. Creo que el blog que estoy coordinando participa de este espíritu de nuevas ecologías culturales, habiéndose creado un valioso foro de debate sobre el estado de cosas de la poesía argentina contemporánea. Todo esto, sumado a mi natural predisposición a reunir a la gente, a buscar puntos de coincidencia, al trabajo en equipo, al eclecticismo en el gusto, me hizo decidir por lanzarme a la aventura, y abrir un blog. Las expectativas eran escasas, pero la sorpresa fue mayúscula porque la respuesta fue inmediata, masiva y en forma de avalancha. *La capital* (Rosário) disponível em: <http://laseleccionesafectivas.blogspot.com/2006/10/prensa.html>

252 LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. p.15.

identidades se consolidavam na primeira modernidade²⁵³. Essa expansão das comunicações conduziu a uma forte consciência de interdependência, baseada na noção de um destino comum, que atingiria não apenas os humanos (mas também o meio ambiente e os animais): “la conciencia de que el menor fenómeno depende de la organización de una multitud irreductible de fuentes, y que lo local está desde el principio articulado con las distancias más remotas”²⁵⁴.

Os projetos que Laddaga nomeia como “novas ecologias culturais” não constituem uma “nova” proposta artística ou uma ruptura estética. Eles se caracterizam pela desierarquização radical, que não distingue entre artistas e não-artistas, ou entre poetas, filósofos, ou teóricos, por exemplo. Qualquer indivíduo que tome contato com o “processo” (um site, uma peça, a criação e filmagem de um vídeo, cursos e oficinas de arte, etc.) teria a liberdade e o livre-acesso para intervir, interagir com o texto e com as pessoas nele envolvidas. Outro aspecto é que não estamos falando necessariamente de “obras” e nem mesmo de “arte”. O que se faz são processos; criações de narrativas, de procedimentos, de eventos que acontecem sem que haja um protocolo pré-definido, e papéis ou funções a serem desempenhadas. Existiria, *a priori*, uma disposição, um envolvimento como ponto de partida. Envolvimento de alguns indivíduos, dispostos a se colocarem em jogo e a participar *com outros* desse jogo, que cria espaços, tempos, enredos, coletividades, acontecimentos. Ao final (quando se chega a um final) tem-se variados registros desses processos, que são como pistas, vestígios de uma intervenção – ou a própria intervenção. Através dessas marcas é possível refazer os passos de um percurso, desenvolver novas ficções. O que está em jogo aqui é menos uma obra do que o conjunto de acontecimentos, de envoltimentos ‘livres’ que propiciam fluxos, criações.

Um dos processos analisados por Laddaga é o projeto Venus, realizado por Roberto Jacoby. Venus foi um sistema de intercâmbio, através de um site da *web*, que empregava a moeda chamada Venus para trocar, comprar e vender coisas ou serviços (desenhos, músicas, livros etc.). O sistema serviu como modo de suscitar um questionamento prático sobre a monetarização em geral e também como meio de revelar saberes que se encontravam na

253 “Una condición de este proceso es singularmente importante: el crecimiento exponencial de las comunicaciones. No solo el crecimiento, sino el cambio en las estructuras de las comunicaciones. Un desarrollo es particularmente espectacular: el de Internet. Pero este no puede separarse del desarrollo más general de formas de producción y difusión de textos, sonidos o imágenes en medios digitales, o del facilitamiento, la extensión, la reducción del costo de los transportes, que favorece, al mismo tiempo, una multiplicación de las posibilidades de vínculo y una descomposición de los esquemas de aseguramiento que se habían elaborado en la larga duración de esa modernidad que alcanzaba su forma más madura, de maneras diferentes según los sitios, en las décadas centrales del siglo XX.” Idem, p.52.

254 Idem, p.53.

comunidade participante.

Entretanto, o blog *as escolhas afectivas* destoa dessa proposta em alguns aspectos. Nesse espaço trata-se, ainda, de “poesia”. Há uma distinção de gênero na base das escolhas, embora os limites do que seja hoje a poesia, estejam cada vez mais estendidos e problematizados na prática de tantos poetas.

Desse modo, uma reunião como *as escolhas afectivas* - na qual os próprios poetas participam ativamente, apresentando-se, mostrando seus poemas e explicitando suas escolhas, sua antologia, sua biblioteca ou sua hierarquia particular – apesar de incitar discussões e leituras muito produtivas, ainda funciona com um espaço “de poetas”. Nesse contexto opera ainda a classificação ou distinção do indivíduo que escreve, marcando uma função, um papel a ser exercido. Se os projetos que Laddaga discute são apenas modos de agenciar coletividades em função de um fazer que visa criar envolvimento, no blog permanece a figura do indivíduo autor. A existência de espaços de coletividade, como o blog, se justificaria então, no fato de que a única possibilidade de definir quem é “poeta” (e, conseqüentemente, o que é poesia?), seria através desse apontamento mútuo, desse reconhecimento recíproco?

Outra diferença com relação aos projetos analisados por Laddaga é o fato de que o blog possui um protocolo, que é mínimo (mencionar suas escolhas, mencionar os que lhe escolheram, publicar uma biografia, algumas palavras sobre sua poética e alguns poemas), mas que regula o jogo.

Ainda assim, o formato do blog é uma diferença de procedimento com relação às antologias impressas. Ele gera também um conjunto, uma coletividade, mas que é horizontal e rizomática, que não permite uma leitura unívoca ou linear, mas explode em possibilidades de caminhos (de leitura) e de relações entre textos e poetas.

Ana Porrúa, em artigo sobre o blog argentino, define a participação de cada poeta como uma “intervenção no campo das artes”, já que cada um deles propõe sua pequena antologia pessoal (conforme os critérios de sua preferência). E destaca o método sociológico da “bola de neve”, utilizado em estudos de campo que objetivam revelar opiniões: “lo que se busca son informantes; cada persona proporciona datos o perspectivas y, a su vez, menciona a otros que pueden hacerlo”²⁵⁵ e lembra que a mostra nunca é infinita, em algum ponto se julga que a quantidade de pessoas e de relatos é suficiente. Por esse procedimento, *as escolhas afectivas* pode ser lido não apenas como uma coleção de poemas, mas como um acúmulo de

255 PORRÚA, Ana. “Poesía argentina em la red”. Op. Cit. p.20. Talvez seja um sintoma a observar o fato de que o texto de Porrúa esteja publicado no número final de *Punto de Vista*, e que divida o espaço da revista com o texto de Beatriz Sarlo sobre este encerramento. Uma revista publicada por 30 anos e que chega ao fim (que se decide encerrar) confirmariam a mudança que aponta o estudo de Laddaga?

pontos de vista a cerca da própria poesia, como uma confluência de interesses (convergentes, divergentes, conflitivos, enfim) expostos, oferecidos à leitura.

Enquanto forma possível para as antologias convencionais, o blog *as escolhas afectivas* é uma instância que materializa o “diálogo”. Noção reivindicada por algumas das antologias discutidas, e que aqui se apresenta como prática. E não é irrelevante que, dentre os poetas mencionados por este estudo (tanto os antologiadorees quanto os do “consenso”), quase todos marcam presença, entram no jogo proposto nesse espaço virtual: Ricardo Corona, Régis Bonvicino, Frederico Barbosa, Claudio Daniel, Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Julio Castañon Guimarães, Rodrigo Garcia Lopes.

Duas são as exceções: Arnaldo Antunes e Josely Vianna Baptista. Entretanto, essas ausências parecem indicar uma presença: ambos foram mencionados (Arnaldo Antunes é citado inclusive por Carlito Azevedo e Claudio Daniel; e Josely, por sua vez, é mencionada por Danilo Bueno²⁵⁶). E, como vimos, esses poetas são uma constante nas antologias convencionais, de modo que sua ausência não chega a ser uma rasura ou apagamento. Ela aponta apenas a escolha por não participar e a possibilidade de decidir sobre os espaços em que se deseja publicar – o que não significa que esses poetas estão fora da cena, ou da rede (trama de contatos e afetos)²⁵⁷.

Além de ser um modo de diálogo e contato, o blog é uma forma de circulação aberta, um espaço de trânsito, tanto para os participantes quanto para o leitor, que transita conforme desejar. Se o blog constitui, ainda, uma antologia é, entretanto, uma antologia informe – palavra que, segundo o dicionário crítico de Georges Bataille, “não é apenas um adjetivo tendo tal ou qual sentido mas um termo que serve para desclassificar”²⁵⁸ -, um arquivo *co-movente*.

256 Cf. tabela em anexo.

257 Em sua leitura, Porrúa comenta a ausência de Martín Prieto, Daniel García Helder, Fabian Casas, Juan Desiderio, Daniel Durand, Martín Gambarotta, Alejandro Rubio e Sergio Raimondi no blog argentino. Todos convidados por outros poetas a participarem da mostra e além de nomes constantes em antologias de poesia recente (como *Poesía en la fisura* e *Monstruos*, entre outras). Alguns deles desenvolveram projetos comuns em revistas como *18 whiskies* (Casas, Durand e Desiderio); *Diário de poesía* (Helder e Prieto); www.poesia.com (Gambarotta e Rubio). Porrúa aponta a necessidade de analisar esta questão a partir de uma visibilidade já consolidada, por que estes poetas teriam escolhido não participar? “Cuando se revisa el ingreso de la poesía reciente a las publicaciones en las que estos poetas estuvieron o están involucrados se nota rápidamente que la selección está mediada por el ejercicio crítico. [...] Es plausible pensar, entonces, que decidan no participar tanto en una muestra que admite la desjerarquización y la mezcla como principios, como en la que incluye autores que están en las antípodas de su ideología poética. [...] La no participación, de este modo, tiene como efecto un alto grado de presencia porque pareciera continuar sosteniendo una poética por sobre los estilos individuales.” p.23.

258 BATAILLE, Georges. “Textos para a revista *Documents*”. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. In: *Inimigo rumor revista de poesia*, nº 19. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.80.

Considerações finais

El ámbito abierto por una colección no es la opinión pública culta, ni la participación social, sino un espacio que nos atrae justamente porque no puede ser controlado y poseído [...]. El enigma de la colección no es separable del enigma de la sociedad.

Mario Perniola

Procurei, com este trabalho, levantar dados, questionamentos e reflexões acerca das antologias brasileiras de poesia contemporânea. Com isso, assinaléi algumas insuficiências ou incongruências na prática de reunir em antologias a poesia. Ficou marcado um descompasso, algumas disputas e diferenças de olhar sobre essa poesia, mesmo quando há coincidência nas opções realizadas.

Apontei também algumas características do tempo, ou da concepção de tempo subjacente à prática antologista do presente, destacando os problemas do *déjà vu* e do *moderariato*, discutidos com Paolo Virno. Problemas que certamente continuarão a nos exigir perguntas e reformulações, se concordarmos com Agamben que uma nova cultura não é possível sem uma transformação da concepção de história e da experiência do tempo que a condiciona e acompanha²⁵⁹.

Ao longo deste texto, ou deste conjunto - *antologia* - de textos, apontei algumas insuficiências da antologia como gênero, como procedimento de leitura. O levantamento dessas insuficiências não surge de alguma sensação nostálgica pelo que teria “se perdido” nos modos de ser da poesia contemporânea brasileira, em detrimento de um tempo já passado ou de outros contextos como Portugal e Argentina, utilizados como exemplo. Ao contrário, busquei evidenciar alguns contrastes no uso da forma antologia, como modo de pensar este presente, na tentativa de escapar àquelas duas perspectivas diante do contemporâneo (e da crise): comemorar ou lamentar. A perspectiva que adotei, neste trabalho, foi aquela que Perniola no livro *Enigmas* chama de pós-niilista:

Este hace suya la mentalidad histórica, según la cual algo, sea como sea, es siempre mejor que nada. Esto, sin embargo, no debe ser entendido como una justificación de la renuncia y de la resignación, sino más bien al contrario, como la premisa de un pensamiento que quiere permanecer, cueste lo que cueste, en contacto con la

259 AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”. In: *Infância e história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005. p.111.

realidad.²⁶⁰

Por isso, se o desejo que motivou minha pesquisa foi o de ultrapassar certas limitações críticas, por outro lado ela compartilha com a crítica que recusa alguns procedimentos, como a divisão temporal em décadas, a referência ao contemporâneo e o tratamento dos poetas conforme “gerações”, vícios dos quais essa leitura não se isenta.

Mas uma antologia – impressa ou virtual – carrega outros aspectos além dos já discutidos. Guillermo de Torre, em “El pleito de las antologías”, chama atenção para o fato de que a antologia é um gênero *insatisfatório* por excelência, marcado por uma deficiência radical²⁶¹, e que as maiores críticas dirigidas aos compêndios se baseiam no fato de se considerar as antologias “como selecciones, decantaciones *a posteriori* de la obra, cuando en realidad solo son y deben ser anticipos, reunión de materiales con destino a la criba depuradora final”²⁶². Na seqüência, o autor cita o prólogo da *Antología de poetas líricos castellanos*, texto assinado por Menéndez y Pelayo, que entende a antologia como uma prévia para histórias literárias, uma pré-condição para elaborações futuras. Para Derrida, isso seria o caráter de *penhor* que o arquivo possui:

Num sentido enigmático que se esclarecerá *talvez* (talvez, porque ninguém deve ter certeza aqui, por razões essenciais), a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã.²⁶³

As antologias são, ainda, essa aposta - que nos exige perguntas e reflexões, que deposita sobre nós uma responsabilidade. Com os gestos da leitura e da escritura, aceito a responsabilidade, ingresso no jogo do arquivo e me torno, também, uma arquivista ao retomar procedimentos, elencar textos, estabelecer recortes, e

o mais estranho resultado desta repetição performativa [...], é que a interpretação do arquivo [...] não pode esclarecer, ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o bastante para então aí ocupar um lugar de pleno direito. Não há meta-arquivo. [...] É talvez da estrutura geral de todo arquivo que este corpo e este nome sejam espectrais. Incorporando o saber que se demonstra sobre este tema, o arquivo aumenta,

260 PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Trad.: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003. p.21.

261 TORRE, Guillermo de. “El pleito de las antologías” in *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1942. p.121.

262 Idem, p.121.

263 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.50-51

crece, ganha em *auctoritas*. Mas perde, no mesmo golpe, a autoridade absoluta e metatextual que poderia almejar. Jamais se poderá objetivá-lo sem um resto. O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro.²⁶⁴

Assim, somente porque uma antologia é também insuficiência, falta, brecha, lapso ou corte, que este trabalho foi possível. E, justamente por isso, ele não é conclusivo, mas constituído de lacunas e cisões é, igualmente, abertura a leituras por vir.

REFERÊNCIAS

Antologias

ASCHER, Nelson [et al.]. *Desencontários/ Unencontraries. 6 poetas brasileiros*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/ Bamerindus, 1995.

BANDEIRA, Manuel (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional: 1937.

_____ (Org.). *Poesia do Brasil – Seleção e estudos da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Merquior na Fase Moderna*. São Paulo: Editora do Autor, 1963.

ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed. – 1ª ed. 1997].

BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (Orgs.) *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2002.

CORONA, Ricardo. (Org.) *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, 1987 (3ª ed. – 1ª ed. 1952).

PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

Dicionários e enciclopédias

264 Idem, p.88.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionário de Latim - Português*. Portugal: Porto editora, s/d.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (Orgs.). *Enciclopédia de literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001.

Artigos em periódicos

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema” In: Revista Cacto, nº1, ago. 2002. Tradução de Sérgio Alcides. p.143.

ANTELO, Raul. “Aporias da leitura”. In :*IpotesLi, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.7, p.31 a 45.

BATAILLE, George. “Textos para a revista *Documents*”. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. In: *Inimigo rumor*, nº 19. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” In: *Outras inquisições* (1952). Trad.: Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.130.

CAMPOS, Haroldo. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” In: *Folhetim*, 9 de dezembro de 1984, p.6.

DEGUY, Michel. “Situação” in *Inimigo rumor* nº11, 2002, p.25-31.

FRÓES, Élson. “poéticas em flor: sobre a antologia outras praias” in *Medusa*, nº1, novembro 1998. p.37-41.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Debate: poesia hoje”. In *José*, nº2, agosto 1976.

MELO NETO, João Cabral de. In *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997, nº 1. p.30,

PORRÚA, Ana. “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias” in revista *Babel*, nº5, dez. 2002. p.118-129.

_____. “Poesía argentina em la red” In: *Punto de vista*. Nº 90, abril 2008, p.18-23.

SALVINO, Rômulo Valle. “Nada que o sol não explique” in *Sibila*. Ano 3, nº 4, 2003.

SERRA, Pedro; SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “Após uma falsa partida ou para reiniciar o debate sobre *Século de Ouro*”. In: *Inimigo rumor*, número 14. p.196-198.

SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Revista Novos*

Estudos. São Paulo, CEBRAP, n°12, nov.1995.

SIMON, Iumna. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In: *Revista Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, n°55, nov.1999.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Sibila – Revista de poesia e cultura*, ano 5, n° 8-9, dezembro 2005, Ateliê Editorial.

Teses e dissertações

ALENCAR, João Nilson Pereira de. *Políticas culturais – antologias: a constituição de cânones literários no modernismo tardio*. Florianópolis, UFSC, 2007. [Tese].

COSTA, Mônica Pinto Rodrigues da. *Tendências estéticas da poesia brasileira contemporânea - leitura de 14 poetas*. São Paulo, PUC, 1997. [Tese]

FREITAS, Roziliane Oesterreich de. *Poéticas contemporâneas: a poesia de Carlito Azevedo*. Florianópolis, UFSC, 2000. [Dissertação]

PERDIGÃO, Mariano da Silva. *Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro, PUC, 2007. [Dissertação]

PINHEIRO, Fábio Henrique Cruz Pinheiro. *Poesia como plano de fuga*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007. [Dissertação]

PRIGOL, Valdir. *Memórias do presente*. Florianópolis, UFSC, 2003 [Tese].

Sites

<http://regisbonvicino.com.br/resenhas8gbennett.htm>

<http://regisbonvicino.com.br/entrevista6matias.htm>

<http://www.sibila.com.br>

http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_esses_poetas_entrevista_jp.html

<http://www.claudiaroquettepinto.com.br>

<http://www.laseleccionesafectivas.blogspot.com>

<http://www.espacioft.org.ar/boladenieve>

<http://asescolhasafectivas.blogspot.com>

<http://laseleccionesafectivas.blogspot.com/2006/10/prensa.html>

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad.: António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 1993.

_____. *Profanaciones*. Trad.: Flavia Costa; Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. “Friendship”. In: *ContreTemps*, n. 5, dez. 2004, pp. 2-7. Revista eletrônica. (Traduzido por Selvino Assmann)

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Ideia da prosa*. Trad.: João Barrento. Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

_____. *El hombre sin contenido*. Trad.: Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona, Ediciones Áltera, 1998.

_____. “O cinema de Guy Debord” em tradução de Antonio Carlos Santos. Texto originalmente apresentado em conferência em Genève, Nov. 1995. p.4.

AGUILAR, Gonzalo; GARRAMUÑO, Florencia; LEONE, Luciana de (Orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Betariz Viterbo Editora, 2007.

ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

ANTELO, Raul. “Aporias da leitura”. In: *IpotesiLi, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.7, p.31 a 45.

_____. *Literatura em revista*. São Paulo, Ática, 1984.

_____. [Org.]. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis, Palotti, 2006.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

ARTUNDO, Patrícia (Org.). *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade. Correspondência passiva*. São Paulo, IEB/Edusp, no prelo.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngüe. Trad.: Ivan Junqueira. 1. ed.

Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O colecionador” in *Passagens*. (Org.: Wille Bolle) São Paulo: IMESP, 2006.

_____. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” in *Discursos interrumpidos I*. Trad.: Jesus Aguirre. Barcelona, Planeta-Agostini. 1995. p.89-135.

_____. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1996.

_____. “Algo nuevo acerca de las flores”. In: *Sobre la fotografia*. Trad.: José Muñoz Millanes. España: Pre-textos, 2005.

_____. *Passagens*. (Org.: Wille Bolle) São Paulo: IMESP, 2006.

BENSAÏD, Daniel. *Os irredutíveis: teoremas da resistência para o tempo presente*. Trad.: Wanda Caldeira Brant. São Paulo, Boitempo, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BODEI, Remo. *Geometria delle passioni*. Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 1991.

_____. *As lógicas do delírio – Razão, afeto, loucura*. Trad.: Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORGES, Jorge Luis. “A postulação da realidade” in *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé editores, 2007.

_____. “Kafka e seus precursores” In: *Outras inquições* (1952). Trad.: Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CACCIARI, Massimo. “El huésped ingrato” In: *Otra mirada sobre la época*. Murcia, Librería Yerba, 1994.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” In: *Folhetim*, 9 de dezembro de 1984, p.6.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinoso: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Políticas da amizade*. Trad.: Fernanda Bernardo. Porto, Campo das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ESPINOSA. *Ética*. Coleção Os Pensadores. Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo, 1997.

FELIPE, Leon. *Antología rota*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GIVONE, Sergio. *Historia de la nada*. Trad.: Alejo González y Demian Orosz. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad.: Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: Ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad.: Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

LEONE, Luciana de. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó, Argos, 2002.
- LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001.
- _____. *Resistência da poesia*. Trad.: Bruno Duarte. Lisboa, Vendaval, s/d.
- NEGRI, Antonio. *5 lições sobre o Império*. Trad.: Alba Olmi. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Trad.: Joaquín Etorena. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- NOVAES, Adauto. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PEDROSA, Célia, NASCIMENTO, Evandro e MATOS, Claudia (Orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.
- _____. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Trad.: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003.
- _____. *Do sentir*. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad.: Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- RESNIK, Michael D. *Elecciones: una introducción a la teoría de la decisión*. Trad.: Stella Villarrea y Blanca Rodríguez. Barcelona, Gedisa, 1998.
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SISCAR, Marcos. “As desilusões da crítica de poesia” in *Anais do X Congresso Internacional da Abralic*. CD-room, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano uma resposta à carta de Heidegger*

sobre o humanismo. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *No mesmo barco, ensaio sobre a hiperpolítica*. Trad.: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.

_____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Sette Letras/ Ed.UFMG, 1998.

_____. *Literatura e vida literária*. Belo horizonte. Ed.UFMG, 2004.

TORRE, Guillermo de. "El pleito de las antologías" In: *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1942.

TRILLING, Lionel. *Literatura e sociedade*. Trad.: Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lido, 1977.

WEBER, Max. "A psicologia social das religiões mundiais", in Hans Gerth e Charles Wright Mills (orgs.), *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1974.

UTRERA TORREMOCHA, Maria Victoria. *Teoria del poema em prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

_____. *Historia y teoria del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2002.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1999.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003.

_____. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Trad.: Adriana Gómez. Buenos Aires: Colihue, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.