

## Testamento Moderno e poéticas contemporâneas

(texto publicado no site cultural *Ciberkiosk*, <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/bosco.html>, em maio de 2002)

### Introdução

Desde o fim da modernidade uma sensação de crise se apoderou do campo artístico e suas diversas linguagens. Concluído o banquete moderno, o saldo contabilizador não é em princípio dos mais animadores: divórcio entre artistas e sociedade, decepção quanto à capacidade de transformação política da arte, suspeita de esgotamento formal, um opressor complexo de epigonalidade mediante os heróis modernos... é mesmo sombria a leitura do testamento da modernidade. Crise, porém, como lembra oportunamente Benedito Nunes, “não é catástrofe; crise é incerteza acerca do que fazer agora e do que virá depois”.<sup>1</sup> O que fazer agora, isto é, quais as estratégias possíveis para que nós pós-modernos consigamos nos safar da sinuca de bico moderna, passa a ser a questão premente.

Exposta em uma recente mostra do conjunto dos últimos quinze anos de sua trajetória, uma obra de Waltercio Caldas lança-nos à complexidade do problema. Nela, vemos um livro aberto com a palavra “futurismo” carimbada em cada uma das extremidades das páginas. Sobre o carimbo, quatro pequenas pedras, como se fossem *muranas* velando um jazigo. O jogo entre um artista contemporâneo e o legado moderno é aqui, como em geral, implícita ou explicitamente, dos mais intrincados: o futurismo está morto, sim, entretanto a arte presente não pode fazer seu luto, pois isso implicaria superar a modernidade. E se ainda fosse possível a idéia de superação, o futurismo (epítome, nesse contexto, do triunfo do novo na modernidade) não estaria morto. O novo está morto, portanto, mas não se pode enterrá-lo. O cadáver moderno é a matéria-prima dos artistas de hoje. De fato, a imagem de um cadáver não-sepultado designa com justeza a relação paradoxal entre modernidade e pós-modernidade: esta não pode afirmar uma identidade totalmente própria, rompendo com aquela, pois essa ruptura com o passado imediatamente anterior seria precisamente... moderna; ao mesmo tempo, não sendo mais modernos (os tempos são pós-utópicos, desiludidos, etc.), o que somos, então? Gianni Vattimo assim formula o problema:

Dizer que estamos num momento posterior à modernidade e conferir a este fato um significado de algum modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que mais especificamente caracteriza o ponto de vista da modernidade, a idéia de história, com os seus corolários, a noção de progresso e a de superação.<sup>2</sup>

Dado este vínculo incontornável com a modernidade, a sensação de que estamos condenados a uma condição epigonal é bastante opressora. A proposta deste ensaio é, portanto, interrogar o binômio modernidade/pós-modernidade a fim de avaliar se há estratégias possíveis que descortinem outros modos relacionais para além da perspectiva da decadência. Para tanto, examinaremos o livro “A vida é assim”, mais recente publicação do jovem poeta Alberto Pucheu, confrontando-o com a tradição da moderna

poesia brasileira e as estratégias poéticas predominantes na contemporaneidade. O estatuto deste estudo seria, então, crítico-teórico: trata-se, não de lançar mão de uma obra para referendar princípios teóricos, mas de suscitar questões teóricas através do exame crítico de uma obra.

### **A vida é assim**

Sejam estes os aspectos principais da revolução poética moderna, pelo menos no que diz respeito à literatura europeia desde as últimas décadas do século XIX a meados do século XX: a elisão do referente, a erosão da significação e a eleição do significante. Essas características – totalmente realizadas na obra de Mallarmé como em nenhum outro de seus contemporâneos ou antecessores imediatos (Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont aí incluídos) –, revelando uma tomada de consciência inaugural do fenômeno da linguagem na literatura, fundam a modernidade literária por um gesto de *arrachement*: como na metáfora tectônica de Foucault, o continente da literatura se descola daquele da linguagem partilhada e compreendida pelos membros de uma mesma comunidade lingüística. A partir daí, a literatura se insulariza, tornando-se uma “distância aberta no interior da linguagem”.<sup>3</sup> É o fim de um longo idílio entre a literatura e “a realidade” (entendendo-se por “a realidade” tudo aquilo que se circunscreve nos limites dos modos convencionais de representação do real), e o início desse duplo tão típico da modernidade que é o escritor-crítico, cuja contraparte, sua exigência, é o leitor-crítico. Certamente, há tantos outros fatores que não temos espaço para elencar aqui, mas é de início a própria literatura que se afasta do leitor, confundindo-o com a figura do escritor (ambos críticos), e daí chegamos a atual situação em que o “consumo” da literatura é praticamente restrito aos profissionais que compõem seu sistema: escritores, críticos, teóricos, tradutores.

Seja este, portanto, o legado da modernidade às gerações futuras de escritores, aos *tard venues*, como os designa Michel Déguay: tarde demais para a ignorância, mas tarde demais também para o saber. Depois da literatura moderna, nenhuma ingenuidade é permitida ao escritor; todo o elogio da interioridade romântica é questionado, as ilusões de expressividade são perdidas, o escritor deve realizar sua passagem à linguagem. A linguagem é a descoberta moderna; seu campo foi vorazmente explorado pelos sucessivos cortes formais impulsionados por uma teleologia estética que elegeu o novo como critério e caminho para uma “pureza” artística cada vez maior. O novo, entretanto, e essa consciência é também a nossa herança, fora desde sempre uma bomba-relógio: sua repetição esvazia-lhe o sentido, bem como esgota a possibilidade de suas variações. Em certo momento, torcendo deliberadamente a expressão de Haroldo de Campos, a arte recai no “horizonte do provável”<sup>4</sup>: nunca mais o espanto do “lance de dados” deflagrador, o choque do mictório de Duchamp, dos 4’33” de Cage, do *zaoum* futurista, da simultaneidade da “terra desolada”, etc. A fratura exposta na superfície da arte – a formulação, pelas obras, da pergunta radical: o que é arte? – cicatrizou-se com a resposta que sobrevém à modernidade: é impossível determinar-lhe um sentido *a priori*. A perda da normatividade, a deriva dos critérios já não espanta ninguém. Tarde demais, portanto, também para o saber; pelo menos no sentido que o saber assume na aventura da modernidade: “alegria da ignorância que descobre”.<sup>5</sup> Os tempos atuais não permitem ilusões; muito menos para com o saber.

A literatura se autonomizou na modernidade, acreditando talvez estar realizando em suas novas formas o advento do novo mundo. Que restou, no entanto, aos escritores de hoje após o naufrágio do novo mundo, isto é, do mito da aurora moderna? Que fazer com o critério do novo, se as possibilidades de renovação formal parecem ter sido esgotadas? Se o novo, por si só, não oferece mais a experiência do espanto? Que fazer com essas línguas estrangeiras no interior de um mesmo idioma se já não se tem esperança de que outros, além dos *litterati*, tenham interesse em aprendê-las? Qual o sentido, enfim, da manutenção das políticas do signo modernas diante da reconfiguração radical da dinâmica política do mundo? São esses alguns dos problemas que o escritor contemporâneo traz nas mãos. Antes de examinarmos como os escritores brasileiros (os poetas, na verdade) vêm se posicionando diante dessas questões, façamos algumas observações sobre as especificidades da literatura moderna brasileira em relação à matriz européia.

Nosso modernismo, preocupado, na esteira do romantismo indianista, em forjar uma literatura nacional e, através desta, contribuir para a definição de uma identidade brasileira, passou ao largo de algumas das características principais das vanguardas européias. A diferença decisiva talvez diga respeito ao problema da *legibilidade*: nossos principais escritores modernos, mesmo apresentando um elaborado trabalho de linguagem, permanecem fiéis à significação, mantendo-se a certa distância dos processos de disjunção semântica operados na literatura européia (que vão de Rimbaud ao surrealismo). Nosso romance, regionalista nesse momento, está bem longe de romper com as convenções ortodoxas de representação do mundo como o fizeram, por exemplo, um Kafka e um Beckett. Em poesia, os *ready-made* oswaldianos, por exemplo, conquanto radicalmente contestadores dos critérios tradicionais de homologação do poético, mantêm-se fiéis à sintaxe do real. O mesmo se pode dizer, sob o aspecto da legibilidade, sobre Drummond e Bandeira. É apenas em certas sínteses poéticas pessoais, como a de um Murilo Mendes ou a do Gullar de “A luta corporal” que nos aproximamos de anamorfoses e demais demissões do real. E se é verdade que ao longo do século XX existe uma oscilação, na poesia brasileira, entre períodos de espontaneidade iconoclasta e outros de rigor formal, mesmo nesse segundo caso, representado pela corrente cabralina-concretista, não se abre mão da significação. Pelo contrário, o que ocorre então é uma economia eficaz do sentido: trata-se de liberar a polissemia, de otimizar a produção de sentido. Ou, para mantermo-nos fiéis ao paideuma eleito, são operações *logopaicas*.

A manutenção da significação apenas atenua, entretanto, o fosso aberto entre escritores e leitores a partir da modernidade. Há, como já dissemos, muitos outros fatores em jogo concorrendo para essa separação (que dizem respeito ao estágio avançado do capitalismo atual e aos processos de subjetivação decorrentes das novas tecnologias e suas respectivas linguagens). Retomemos, assim, a pergunta, agora que já indicamos o contexto de onde ela ressurte: a que estratégias os poetas brasileiros contemporâneos vêm recorrendo para lidar com o legado da modernidade?

Analisando-se a poesia contemporânea, pós-moderna, algumas características saltam aos olhos. Se por um lado os tempos são de fato “ex-cêntricos”<sup>6</sup>, resistindo tenazmente à camisa de força das taxionomias, é possível entretanto observar uma determinada tendência nas dicções mais ostensivas da poesia atual. Sucedendo o movimento espontaneísta da geração marginal (nem sempre desprovido de um rigor construtivista, como nas poéticas de um Secchin, ou de Roberto Schwarz), a poesia dos

anos noventa evidencia uma intensa consciência da literatura moderna e antiga, bem como uma habilidade, a um tempo lúdica e *desabusée*, em trabalhar seu arquivo de formas. Como diz Heloísa Buarque, “é a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura”.<sup>7</sup> Fazer da literatura moderna um acervo disponível para *jogos de montar* é a operação distintiva da pós-modernidade, o que nos remete a um de seus paradoxos: a poesia pós-moderna move-se ainda no interior dos valores inaugurados pela modernidade (por isso não pode ser algo totalmente diverso do moderno), ao mesmo tempo em que, fazendo da modernidade uma tradição, e acolhendo-a, não pode mais ser moderna (se moderno é o que rompe com a tradição). Daí o termo pós-moderno ser, sob esse aspecto, bem adequado para designar esse duplo e contraditório movimento de aproximação/afastamento em relação à modernidade. A paródia, não em seu sentido moderno de achincalhe, mas no sentido que lhe empresta Linda Hutcheon, “a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, é um traço forte, portanto, da poesia pós-moderna.<sup>8</sup>

Existe, entretanto, um certo mal-estar que consiste na suspeita de que essa vinculação à modernidade sentencie a contemporaneidade a uma condição epigonal. Particularmente, diríamos haver uma sensação de esgotamento que, contudo, é desmentida pelas sínteses bastante pessoais de alguns novos poetas. Entre essas destacam-se, por exemplo, a capacidade de um Carlito Azevedo em combinar traços tão diversos e quase antagônicos como o modernismo de Bandeira e o concretismo, a sintaxe cabralina e ingredientes típicos das vanguardas européias. Ou o híbrido superficial/profundo da poética de Antonio Cícero, a um só tempo sofisticada e coloquial, classicista e *pop*. Ainda a dicção densa e solene da poesia de Alexei Bueno, de uma musicalidade e um vigor metafórico inexcedíveis – que entretanto não o livram de ser acusado de conservadorismo e anacronismo. Outras estratégias poderiam ser citadas, pois é preciso que se diga, em que pese o algo quixotesco da afirmação, que “ao menos no campo da poesia moderna [e pós-moderna] o Brasil é um país que tem dado certo”.<sup>9</sup>

Mas retomemos a pergunta que nos deve orientar nesse momento: a poesia pós-moderna estará mesmo condenada a não passar de uma diluição decadente da modernidade? Com isso iniciamos, propriamente, a análise consignada a esse ensaio, qual seja, a do livro mais recente do poeta Alberto Pucheu, “A vida é assim”.

A começar pelo título, o livro anuncia, desde já, uma distância em relação a traços fortes da poesia moderna e pós-moderna. Pois não se trata de um título irônico, destinado a decepcionar o leitor, mas sim de uma transparente declaração de poética: colar a escrita à vida, mantê-la ao rés do real e da existência, fazer ouvir “o murmúrio do mundo no discurso”.<sup>10</sup> Como lembramos nos parágrafos introdutórios, a literatura moderna dedicou-se à formação de novas alianças com o real, questionando o próprio sentido do real, do mundo e de seus modos de representação. A literatura moderna erigiu o real da linguagem como forma de interrogar a arrogante realidade do mundo (Breton: “o mais admirável do fantástico é que ele é real”<sup>11</sup>). A “irrealidade” de que foi taxada a poesia moderna não é menos real do que “a realidade”; pelo contrário, trata-se de uma representação fiel da crise de representação por que passou o mundo na era moderna. Como representar o real à deriva, a suspeita de que a linguagem não representa, tal e qual, um real que lhe seria anterior e estável? Nesse sentido, a “irrealidade” moderna,

como modo de revelação de um drama histórico, é *mais-real* do que o real, pois oferece a experiência do real como o próprio real não pode oferecer ao rés de si mesmo.

Mas é possível que essa demissão da “realidade”, por ter sido demasiadamente explorada, venha causando aquela mencionada sensação de esgotamento. As experiências formais da modernidade, além disso, estavam inseridas em uma estrutura histórica que se pretendia aberta, disposta a experiências radicais também no campo sócio-econômico. Se, como queria Maiakovski, não há revolução sem forma revolucionária, podemos nos perguntar, hoje, se haverá forma revolucionária sem revolução. Dito de outro modo, qual o sentido, em tempos conservadores e pós-utópicos, de manter as estratégias vanguardistas de (não-)significação? Daí a relevância, nesse momento, de abrir “palavras pelas ruas, ao lado de / buracos, pelas farmácias, ao lado de remédios, pelos bancos, / ao lado de cofres, pela vida”.<sup>12</sup> O livro de Pucheu não pretende restituir uma ingenuidade perdida de representação; ao contrário, ele sabe que “a palavra é criadora contígua do real”.<sup>13</sup> A palavra poética é o lugar mesmo de eclosão do real, o lugar em que, como para Heidegger, melhor se experimenta seu sentido. Nas faturas de escrita modernas e pós-modernas muitas vezes um preciosismo lingüístico asfixia o real e a vida, não os deixando manifestar-se na linguagem: “Já sei, preciso pedir a alguém com a mente aberta: não deixe que a cultura abafe a realidade”.<sup>14</sup> Colar a escrita à vida não é portanto uma estratégia anacrônica de representação, mas um modo de melhor dispôr a linguagem a fim de que ela seja capaz de revelar o real em sua plena potência. Em “A vida é assim”, linguagem, mundo, real e significação se sobredeterminam reciprocamente. Estamos longe, aqui, do “inesgotável reservatório de instrumentos de tortura” de que dispõe o arsenal literário da modernidade.<sup>15</sup> Aproximamo-nos antes, não de uma negação explícita do moderno, mas de um gesto elíptico de desconfiança, a um passo daquela suspeita levantada por Barthes: “E se os modernos tiverem se enganado? Se eles não tivessem talento?”.<sup>16</sup>

Outro ponto de afastamento de Pucheu em relação à modernidade diz respeito ao processo de desaparecimento do eu elocutório. Da “despersonalização” baudelaireana à heteronomia de Pessoa, passando pelo “sujeito da linguagem” surrealista, as estratégias da alteridade atravessam de ponta a ponta o percurso moderno. Em Pucheu, entretanto, há um eu falante, um eu que fala como tal. Mais uma vez, porém, não se deve ver aí um procedimento atávico. Trata-se de um eu marcado pela crise do sujeito, um eu que já incorporou sua irredutível fragmentação: “Me acostumei à intimidade com a estranheza. Mas nunca me acostumei à ausência de intimidade com a estranheza”.<sup>17</sup> O poeta é aquele que está permanentemente aberto para surpreender a irrupção desse outro em si. O poema, como para Octavio Paz, é a experiência da *outridade*: a poesia é o outro da linguagem. O sujeito que fala em Pucheu é o mesmo de que fala Barthes: sujeito da não-subjetividade.

Adesão ao referente e à significação, destituição do primado do significante, ausência de intertextualidade explícita, presença de um eu elocutório, tematização da vida... As diferenças de Pucheu em relação aos procedimentos modernos e pós-modernos não são pronunciadas, contudo, com alarde. Nada seria mais moderno. O que está em jogo no livro é porém uma operação mais radical: trata-se de contestar – sem alarde – a própria visão teleológica da história segundo a modernidade. Trata-se, não de superar, mas de situar-se aquém ou além da idéia de superação, corolário da época moderna. Pucheu não pretende estar dando um passo a frente, tampouco um passo atrás. Seu livro

remete a matrizes filosóficas, nomeadamente Nietzsche e Heidegger, que permitem pensar numa encruzilhada entre o histórico e o originário, ponto de convergência onde se dá o fenômeno poético. A tarefa do poético não é criar formas novas, mas produzir o espanto com a vida, oferecer a experiência de que “tudo acontece agora, pela primeira vez”.<sup>18</sup> A poesia não se determina por questões formais: “Não é o verso a medida da poesia: as diversas possibilidades literárias, seja um soneto, um poema em prosa, uma seqüência de versos irregulares ou qualquer outra, podem trazer o que se estabelece como fundamental; ou não”.<sup>19</sup>

A poesia de Pucheu não ostenta os dispositivos formais de sua poeticidade. Não se pode nem mesmo apontar nela, recorrendo à terminologia poundiana, uma maior predominância do *fanopéico*, do *melopéico* ou do *logopéico*. Seus versos livres quase diluem-se na prosa, não consta um registro metafórico exuberante nem jogos fônicos aliterativos ou paronomásticos. Estaríamos diante de um *grau zero da poesia* se essa expressão não fosse uma contradição em termos. Mas a lembrança de Barthes é mais uma vez oportuna, pois Pucheu prefere falar de seus textos como “escritos”, mais do que como poesia. A *écriture* barthesiana, como se sabe, dissolve as fronteiras dos gêneros em prol dos traços que lhe são comuns: a intransitividade (ou, mais tarde, a *diatese*), a ambigüidade, o *engagement manquée*, etc. Com isso, entretanto, perde-se a especificidade do poético que, arriscaríamos propor, reside justamente na disposição de certos recursos formais (imagem, ritmo, efeitos sonoros) a fim de criar uma outra qualidade de sentido: o sentido-forma. O sentido materializado na forma, como para Hegel a idéia no mármore, como para Mallarmé a filosofia latente no poema, é a operação que responde pela qualidade distinta que o sentido assume na arte: a inexaurabilidade. Latejando na forma, o sentido a um só tempo se dá e se furta: dá-se como aquilo que se furta, pois não se oferece à tradução pelo discurso lógico. Nunca é demais conjurar a célebre distinção de Goethe entre alegoria e símbolo: a alegoria transforma um conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito, na imagem, deixa-se possuir integralmente; já o símbolo transforma também uma idéia em imagem, mas de maneira que aquela permaneça simultaneamente ativa e inalcançável no interior desta. Se alguma reserva possa ser feita, portanto, à poesia de Pucheu, esta concerne precisamente à escassez dos recursos formais que respondem pela inesgotabilidade do sentido poético. Mas se sua forma, talvez, não se alce à categoria do símbolo goetheano, sua capacidade de propor enigmas abertos (em regime discursivo mais próximo ao filosófico, poderíamos dizer, se o que estivesse em questão não fosse precisamente a noção meta-genérica de *escritura*) assegura a riqueza inesgotável das questões suscitadas pelos “poemas”. Pois não é a inexaurabilidade, propriamente, o privilégio do poético, mas sim a capacidade de manter eternamente vinculada a não-delimitação do sentido à delimitação da forma.

Situando-se à distância, seja do primado formal, seja da iconoclastia na poesia brasileira, a poética de Pucheu remete a uma tradição bastante rara em nossa literatura, aquela da *poésie de la pensée*, ou *Gedankenlyrik*, como dizia Goethe. Sua poesia é uma interrogação permanente que emerge do redemoinho ontológico-existencial em que estamos mergulhados. Em “A vida é assim”, podemos mesmo destacar um enigma fundamental, para onde convergem todos os poemas do livro. Enigma que, dito de modo simples, assim chega até nós: “é possível viver melhor?”. A questão da vida, enquanto efetivação de modos de existência possíveis, é a questão crucial dos poemas. O livro

narra uma experiência de transfiguração existencial: o *work in progress* é, na verdade, uma *life in progress* que se desenvolve à medida em que se interroga e se expõe aos olhos do leitor. “Os gaviões retornam pelas manhãs a mais de quarenta dias”,<sup>20</sup> diz o poema de abertura, remetendo ao arquétipo da experiência de transfiguração da vida que é a estadia de Jesus no deserto. No decorrer do livro, ficamos sabendo que o poeta abandonara emprego e demais valores correntes “pelas palavras de um novo livro”.<sup>21</sup> Mas não se trata, com isso, de proporcionar ao leitor a satisfação de uma escopofilia vulgar. Recentemente um resenhista disse que a questão do livro de Pucheu é “viver como poeta”. Mais do que isso, a nosso ver trata-se simplesmente de viver: os enigmas formulados pelo poeta são extensíveis à vida, de um modo geral; o poeta é apenas aquele que, lançando-se à travessia do rio, dá notícias de outras margens. O poeta é aquele que assume o risco do desabrigo como forma de exposição aos dizeres da vida (Heidegger diria: os poetas são os mais venturosos...). E aqui ecoa a frase célebre de Blake: “o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria” (*the path of excess leads to the palace of wisdom*).

E o que o poeta recolhe em seu caminho? Que diz seu diário de bordo? É possível viver melhor? “Não, / não adianta pensar em mudar de vida (todo lugar é Rio), / mas viver a vida, vivê-la na cidade, no campo, no mijo, / no mosteiro do himalaia, em ivolândia...”.<sup>22</sup> A experiência da transfiguração nega, de certo modo, a própria possibilidade de transfiguração: “não vivemos da melhor maneira: mas da maneira possível”.<sup>23</sup> Não se está a negar, entenda-se, a transformação, mas sim a existência de um critério transcendental qualquer que sirva como pedra-de-toque para a avaliação de uma “melhora” de vida. A Lei parece ser mesmo aquela de que já nos falava Nietzsche, e que podemos formular como sendo uma reciprocidade proporcional dos opostos: quanto maior a intensidade, maior a vulnerabilidade; quanto maior a dor, maior o prazer, e assim sucessivamente. Viver melhor é, portanto, também viver pior – e com isso permanecemos fiéis ao círculo enigmático do poema, origem de sua força:

Desconhecemos a salvação. Acabamos  
nos lançando, sim, a uma intensidade maior,  
e, desprotegidos, sob o risco constante  
*de você só tornará as coisas piores,*  
sob o risco constante do malogro,  
não vivemos da melhor maneira: mas da maneira possível.<sup>24</sup>

Essa “intensidade maior” deixa-se ler, nos poemas, por uma espécie de *mística secularizada* que reside em um olhar permanentemente deflagrador do real. Se a mística é a experiência de celebração da fusão do indivíduo com Deus, o que os poemas nos trazem é a admiração constante com a Sua ausência. O real absurdo é um *hiper-real*. O real lateja, eclode a olhos vistos; sob uma perspectiva trágica de ausência de fundamentação ontológica o real é destituído de escalas: todas as coisas produzem espanto. Ressoa aqui o voto nietzscheano de “pura adesão” ao real, proclamado em sua declaração de *amor fati* (título, aliás, de um poema do livro anterior de Pucheu, “Ecometria do silêncio”). Esse real todo-valor, verdadeiro *admirarium*, os poemas o celebram inventariando-o na linguagem:

Não lhes telefono por ter muito a fazer,  
ficar sentado no sofá, olhar as sombras da rua desenhando  
figuras na parede da sala, ora nebulosas, ora nítidas,  
tomar um copo de água para matar a sede  
que nem tenho ou por outro motivo qualquer me escapa (...).<sup>25</sup>

Deixar-se ficar olhando as sombras desenhadas na parede resulta desse olhar espantado e deflagrador do real para o qual “tudo acontece agora pela primeira vez”.

### **Conclusão**

Borges, que preferia Chesterton e Stevenson a Baudelaire, dizia que para ele a literatura era uma forma de felicidade, e que a felicidade não devia requerer esforço. Barthes, o teórico das linhas de pesquisa mais avançadas da modernidade, o leitor-defensor de Sollers, é ao mesmo tempo, dos pensadores franceses de sua geração, aquele que se lê de modo mais fluente e feliz (no sentido borgeano acima mencionado). O livro de Pucheu assume relevância no cenário da poesia contemporânea brasileira pela maneira como se posiciona mediante os dilemas legados aos escritores pela modernidade. Primeiramente, sua estratégia de significação, fiel à perspectiva da legibilidade, traça uma ponte possível sobre o extenso fosso entre poetas e leitores não-especializados – sem recorrer, claro está, às políticas do signo características do espetáculo (sentido triunfalista, unívoco, consolador da complexidade do mundo, etc). A subversão operada por Pucheu, sua produção obscena de enigmas incontornáveis, está à espreita do leitor, logo atrás da aparência de calma pronunciada pela legibilidade. Em segundo lugar, filiando-se a matrizes filosóficas que negam a teleologia histórica característica da modernidade, a poética de Pucheu, situando-se aquém ou além da idéia de superação formal sucessiva no campo das artes, escapa aos critérios legitimadores da arte moderna e com isso não se deixa sentenciar como epigonal e decadente. Certamente, o leitor de “A vida é assim” não está diante de algo novo, tampouco encara algo anacrônico ou atávico: na encruzilhada entre o histórico e o originário, a poesia se contenta em revelar que tudo acontece agora, pela primeira vez.

### **Notas**

- 1- NUNES, Benedito. 2000. p. 75.
- 2- VATTIMO, Gianni. 1987, p. 9.
- 3- FOUCAULT, Michel. In: MACHADO, Roberto. 2000, p. 142. A rigor, essa autonomia literária, que do ponto de vista da fatura da escrita encontra-se perfeitamente consumada em Mallarmé, inicia-se, para Foucault, com Hoëlderlin, Chateaubriand e Sade, relacionando-se à morte de Deus e ao conseqüente vazio a que a palavra literária estaria condenada, duplicando-se e repetindo-se infinitamente.
- 4- Referimo-nos ao título do livro de Haroldo de Campos, “A arte no horizonte do provável” (SP: Perspectiva, 1969), em que essa expressão assume outro sentido: a



probabilidade (enquanto diversidade das possibilidades interpretativas) incorporada à própria estrutura das obras.

- 5- ANDRADE, Oswald de. 1976, p. 85.
- 6- Como caracteriza Linda Hutcheon, em seu “Poética do pós-modernismo” (ver bibliografia).
- 7- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 1990, p. 10.
- 8- HUTCHEON, Linda. 1991, p. 47.
- 9- LIMA, Luis Costa. 1996, p. 129.
- 10- PUCHEU, Alberto. 2001, p. 21.
- 11- BRETON, André. 1985. p. 37.
- 12- PUCHEU, Alberto. 2001, p. 21.
- 13- PUCHEU, Alberto. 1998, p. 27.
- 14- PUCHEU, Alberto. 2001, p. 44.
- 15- A expressão é de Baudelaire, citada por Friedrich em seu “Structure de la poésie moderne” (Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 58). A tortura do leitor designa o fato de que as “dissonâncias internas da poesia [moderna] se transformam em abismo separando o leitor da obra” (*idem*, p. 58).
- 16- BARTHES, Roland. 1987, p. 80.
- 17- PUCHEU, Alberto. 2001, p. 19.
- 18- *Idem*, p. 13.
- 19- PUCHEU, Alberto. 1998, pp. 27-28.
- 20- PUCHEU, Alberto. 2001, p. 9.
- 21- *Idem*, p. 20.
- 22- *Ibidem*, p. 11.
- 23- *Ibidem*, p. 31.
- 24- *Ibidem*, p. 31.
- 25- *Ibidem*, p. 14.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. SP: Círculo do Livro, 1976.

BARTHES, Roland. *Incidents*. Paris: Éditions Du Seuil, 1987.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad: Pedro Tamem. Lisboa: Moraes Editores, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. RJ: Zahar, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas*. RJ: Aeroplano Editora, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. RJ: Imago, 1991.
- LIMA, Luis Costa. *Abstração e visualidade*. In: Revista Qfwfq, nº 2. RJ: Ed. UERJ, 1996.
- MORICONI, Italo. *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*. In: *Poesia Hoje*. Org: Celia Pedrosa, Claudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EdUFF, 1998.
- NUNES, Benedito. *Crítica literária no Brasil, ontem e hoje*. In: *Rumos da crítica*. Org: Maria Helena Martins. SP: Editora SENAC, 2000.
- PUCHEU, Alberto. *A vida é assim*. SP: Azougue Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ecometria do silêncio*. RJ: Sette Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Escritos da admiração*. In: *Poesia e filosofia*. Org: Alberto Pucheu. RJ: Sette Letras, 1998.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad: Maria de Fatima Boavida. Lisboa: Editorial Presença, 1987.



