

POESIA: VIAGEM, ANTI-VIAGEM

Celia Pedrosa¹

- **RESUMO:** Este trabalho visa ao levantamento de algumas questões suscitadas pelas semelhanças e diferenças entre a poesia brasileira moderna e contemporânea, identificadas a partir da interpretação do modo como em uma e outra vai se configurar a metáfora da viagem. Tal interpretação tenta articular valor estético e histórico, de modo a compreender o discurso lírico como encenação problematizante do lugar social do poeta e da poesia, e se fundamenta na leitura do poema "Meditação sobre o Tietê", do modernista Mário de Andrade, e na apropriação que dele faz o contemporâneo Italo Moriconi, nos poemas "Périplo" e "Brinde".
- **PALAVRAS-CHAVE:** poesia, modernidade, contemporaneidade, viagem.

Alguns importantes aspectos da poesia brasileira contemporânea podem ser melhor compreendidos se a enfocamos a partir de uma reavaliação do movimento modernista. Responsável pela primeira grande sistematização de propostas estéticas e ideológicas concernentes à nossa vida cultural, ele forneceu parâmetros para um intenso processo de releitura que até hoje gera efeitos produtivos. De fato, todas as várias manifestações literárias e críticas posteriores se caracterizaram pelo diálogo, pela recusa ou pela retomada

¹ Instituto de Letras - Universidade Federal fluminense - 24210-350 - Niterói - "RJ. E-mail: artcelia@uol.com.br";

de suas propostas. Esse é o caso da geração de 45, do concretismo, da poesia praxis, do neoconcretismo, da poesia marginal, da diversificada prática de citação e pastiche dos grandes clássicos modernos na poesia a partir dos anos 80 – tudo isso somado às discussões teórico-críticas sobre as relações entre tradição e vanguardismo, nacionalismo e internacionalização e sobre os critérios de formação de nosso cânone.

O Modernismo representou uma bem-sucedida tentativa de revitalização da inteligência brasileira, em sintonia com o processo de transformação político-social associado ao desenvolvimento industrial e tecnológico. Cresciam e tornaram-se complexas as cidades, formavam-se a pequena burguesia e o proletariado urbanos. Acelerava-se o fluxo de informações com as grandes metrópoles européias, a vida cultural tornava-se cada vez mais cosmopolita. No que diz respeito à literatura, tratava-se, então, de procurar uma linguagem adequada a essa realidade, rompendo com padrões estabilizados desde fins do século anterior. Estes reduziam a literatura a mero “sorriso da sociedade” – segundo a célebre expressão de Afrânio Peixoto –, entronizando uma poesia restrita ao formalismo decorativo do Parnasianismo e uma prosa regionalista em que a identidade nacional era representada de modo ameno e exotizante. Relegavam-se ao limbo experiências já inovadoras como a da poesia de Sousândrade e um pouco mais tarde, a do romance de Lima Barreto e a das crônicas de João do Rio e Benjamin Costallat.

Combatendo esse oficialismo, os jovens escritores modernistas, estimulados pelo diálogo com as vanguardas européias, partem em busca de novas formas, capazes de resgatar a criatividade artística, atualizar o problema da nacionalidade e representar a dinâmica da vida contemporânea. Fazia-se necessário “ver com olhos livres”, proclamava Oswald de Andrade (apud TELES, 1987), secundado por Mário de Andrade que, lembrando o “genial vagabundo” Rimbaud, propunha uma poesia despida de todo convencionalismo, selvagem e áspera, ingênua e simples (ANDRADE, 1980) – um e outro evidenciando a alegria e o otimismo utópicos que vão caracterizar o movimento ao menos em suas primeiras manifestações.

Associando o elogio da racionalidade moderna à valorização do primitivo e do inconsciente, à luz da contribuição da Antropologia e da Psicanálise, bem como das experiências geográficas e alucinatórias empreendidas pelos artistas europeus do fim de século, esse novo olhar, que se queria desnudado e desnudante, configura-se por meio de uma linguagem polifônica. E com ela institui a imagem de um sujeito em constante deslocamento por um espaço caleidoscopicamente mutante, retomando, assim, e de modo mais radical, a relação entre os temas da *viagem* e da *liberdade* que, desde o pré-romantismo, vai caracterizar a literatura moderna. Pois, conforme analisa Jacques Rancière, na condição de *andarilho* e *viajante*, por campos ou cidades, o sujeito poético e ficcional passa, desde então, a encenar uma nova experiência estética do político – experiência revolucionária, antagônica, portanto, àquela encenada por meio da fixidez absolutista do olhar e do saber aristocráticos e clássicos (RANCIÈRE, 1997).

De que modo é figurada essa viagem na produção literária modernista? Antes de mais nada, é preciso reconhecê-la o caráter dual: interiorização e exteriorização nela se entrecruzam. De um lado, há o mergulho na subjetividade que, desrecalcada, se revela múltipla e se projeta na imagem também múltipla da cidade moderna que o sujeito ficcional percorre, surpreendendo-se e reconhecendo-se no contato com o ritmo agitado, com a variedade de tipos humanos, com o convívio do antigo e do atual, de diferentes linguagens e grupos sociais. Mas esse deslocamento urbano, que representa também um corpo-a-corpo com o próprio presente, se desdobra numa viagem imaginária mais ampla, que pretende alcançar todo o país, motivada pelo desejo de identificação nacional e, ao mesmo tempo, pela problematização de sua possibilidade.

E, aí, uma nova dualidade: a viagem espacial adquire uma feição histórica, do mesmo modo como a individual se transmudara em coletiva. Em seu primeiro livro de poemas, *Paulicéia desvairada*, de 1921, Mário de Andrade sintetiza essa interpenetração de motivos em apenas dois curtos poemas, justo os que funcionam como sua abertura. Intitulados “Inspiração” e “Trovador”, eles tematizam respectivamente o objeto de sua poesia e seu sujeito. No primeiro, é construída a

imagem *arlequinal* da cidade de São Paulo, vestida de losangos cinza e ouro, luz e bruma, forno e inverno morno, perfumes de Paris – “Galicismo a berrar nos desertos da América!”. A mesma imagem repercute no poema seguinte, em que o poeta fala de seu coração também *arlequinal*, entretecido dos sentimentos ásperos dos homens das primeiras eras e das delicadezas trovadorescas: “Sou um tupi tangendo um alaúde”.

A vontade de conhecimento de si mesmo, como homem urbano, imerso nas contingências do momento presente, associa-se à vontade de compreender a comunidade de que faz parte. Essa vontade, por sua vez, conduz ao mergulho histórico em que se configura a formação dialética da cultura brasileira, cujas especificidades nascem no interior mesmo do processo de imposição de valores da cultura colonizadora. Nesse sentido, a viagem modernista vai significar, também, um empenho de representação, ora terna, ora humorística, quase sempre crítica, dos diferentes conflitos inerentes a esse processo, desconstruindo a imagem de uma nacionalidade plena e unívoca.

Mas essa desconstrução possibilita, por outro lado, uma ação construtiva, na medida em que associada à crença na possibilidade de um homem novo, de uma nova sociedade. A antropofagia praticada pelos antepassados indígenas é recarregada então de um valor utópico. E passa a indicar o caminho através do qual, alimentando-se das inovações produzidas pela modernidade cosmopolita e aliando-as à saporidade ingênua e feliz dos primitivos, a cultura brasileira contribuiria para a correção de rumos do progresso pós-iluminista, oferecendo-lhe o modelo do “bárbaro tecnicizado”, segundo a fórmula de Oswald de Andrade (apud TELES, 1987). Nos diferentes manifestos lançados principalmente por ele e por Mário de Andrade e no périplo de Macunaíma, Serafim Ponte Grande e João Miramar, personagens-título de narrativas emblemáticas dos dois escritores, a viagem modernista é tematizada com esse valor de experiência de reconhecimento, formação e revolução, conjugando revisão e projeto e permitindo deste modo, que experimentação estética e perquirição subjetiva se articulassem a um programa político-cultural coletivo.

Tal proposta de articulação parece se manter, embora

com pesos e efeitos diversos, em várias diretrizes poéticas posteriores que, por isso mesmo, tentaram se consolidar como movimentos: a própria geração de 45, anunciando a necessidade de abandono do pragmatismo imediatista do modernismo em prol de uma pesquisa mais atemporal e espiritualizante de nossa possível identidade literária; o projeto concreto dos anos 50-60, conciliando experimentalismo universalizante e recuperação de marcos histórico-literários, como Gregório de Mattos e Sousândrade em busca de uma atualização do conceito de poesia brasileira; o neo-concretismo, que propunha um redimensionamento menos racionalista desse projeto; a poesia praxis e o "Violão de rua", que redefiniam a possibilidade de engajamento da poesia na realidade social. A partir dos anos 70, no entanto, esse quadro vai sofrer, como veremos, uma sensível mudança. Mas as marcas sinalizadoras de seu advir podem ser localizadas, bem antes, justamente nas fissuras e contradições em que se desdobra o próprio movimento modernista, nesse sentido revelando sua inquieta e agônica modernidade para além de bandeiras e clichês estéticos e ideológicos.

1. Utopia e exílio: a anti-viagem de Mário de Andrade

Na história da recepção à obra de Mário de Andrade, têm sido freqüentes as restrições quanto à irregularidade, principalmente em sua produção lírica. Ao autor de *Macunaíma* se censura a opção por uma poesia cuja plasticidade formal e conteudística dificulta sua utilização como referendo de determinados axiomas com os quais cada tendência crítica constrói sua coerência. Nostalgia e futurismo, nacionalismo e desconstrução da nacionalidade, cosmopolitismo e tradicionalismo, eloqüência expressivista e fragmentação discursiva, psicologismo e pesquisa formal nela se alternam e confundem, tornando impossíveis as generalizações de cunho sociológico ou estrutural predominantes na crítica literária brasileira após os anos 60 ².

² São exemplares a esse respeito os textos "O psicologismo na poética de Mário de Andrade", de Roberto Schwarz (1965) e "Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade", de Luiz Costa Lima (1968).

Mas essa "irregularidade", que em nosso entender a torna tão rica, é um efeito inevitável da opção do escritor pela poesia enquanto *atividade* envolvida com todas as outras atividades a que a vida cotidiana o convidava – o jornalismo, a política, o ensaísmo, a epistolografia, a docência. Por isso insistia numa literatura que fosse algo mais que mera "sabedoria de papel" "sem farra vital", "sem algo prático", abrindo mão da vaidade de escrever obras-primas eternas e substituindo-a pela humildade de ser transitório e escrever obras de circunstância – conforme podemos ler em cartas de 1924, dirigidas ao então jovem poeta Carlos Drummond de Andrade (1982). É essa opção, sem dúvida, que o obriga também a uma constante auto-crítica, e, em conseqüência, à crítica contundente do próprio movimento que liderou, denunciando-lhe os clichês, problematizando sua inserção vanguardista e heróica.

Essa opção é explicitada em pelo menos dois ensaios, ambos recebidos com grande reserva por um meio intelectual ainda ébrio das mil e uma teorias, do individualismo complacente, do hedonismo otimista que Mário denuncia na célebre conferência "O Movimento modernista", de 1942. Mas, um ano antes, já escrevera a também polêmica "Elegia de abril" – apresentação do primeiro número da revista *Clima*, organizada por jovens intelectuais paulistas (ANDRADE, 1974). Nela, vai lamentar a inconsciência de sua geração, incapaz de refletir disciplinadamente sobre a condição do intelectual e sobre as relações deste com a sociedade e o Estado – geração respaldada por uma ideologia experimentalista que, segundo ele, funcionava como desculpa ainda para a ignorância e o diletantismo, para a adesão impensada às "ideologias do telégrafo".

A essa inconsciência, Mário vai chamar de *arlequinal*: a mesma imagem usada no início do movimento para definir positivamente o poeta e organizar sua poesia reaparece agora com conotação bem diversa. Indicando, muito mais que hesitação ou incoerência, uma consciência dramática de seus próprios limites e contradições, o deslizamento significativo dessa imagem, na medida mesmo em que se constitui por um deslizamento discursivo em que se integram o ensaio e a poesia, a vida e a literatura, nos intima a, seguindo seu próprio conselho, ler sua obra como biografia moral, experiência problemática da tentativa muitas vezes frustrada de identificação

do artista com o que deve ser um artista (apud LOPEZ, 1983).

Por esse viés, revela-se bastante produtiva a leitura de seu último poema, escrito no mês de sua morte, fevereiro de 1945 – “Meditação sobre o Tietê”³. Enquanto o escrevia, Mário participava do I Congresso de Escritores, em São Paulo, e essas duas atividades se integraram profundamente. Trabalhava no poema até durante as sessões do Congresso, no qual não pede a palavra uma só vez, apesar de tê-lo vivido com prodigiosa intensidade, conforme afirma em cartas a amigos. Pode-se supor, então, que essa experiência foi encenada no próprio poema, cuja forma chega a ser mudada em função daquela. Experiência contraditória: ao mesmo tempo em que considera o Congresso um coroamento de sua carreira, oportunidade única de se sentir completamente “dentro de sua gente”, Mário se decepciona com o aqodamento político dos colegas, estimulados pela necessidade de posicionar-se perante o autoritarismo do Estado Novo de Getúlio Vargas e ante a polarização ideológica colocada pela Guerra dos Aliados contra o eixo nazo-nipo-fascista. Por isso, à convicção de que os artistas não devem ser meros “espiões da vida”, mas, sim, marchar com as multidões, como está dito n’ “O Movimento modernista”, junta agora a defesa da “torre de marfim”, do alto da qual eles podem até incendiar cidades, mas infensos ao conformismo do triunfo (apud ANDRADE, 1982).

Essa contradição se desdobra de novo no duplo valor que o poeta vai atribuir ao poema: irritante, porque expressa sua indignação, mas também capaz de lhe dar alento, salvá-lo, na medida em que lhe possibilita meditar sobre o que vive, vivendo-o, assim, de outro modo mais largo, produtivo (Idem). Em outras palavras, as mesmas que ele utiliza para avaliar o ensaio sobre o modernismo, o poema representa uma revisão de si mesmo, e esta uma forma de morte, de desmistificação de uma imagem exemplar e ao mesmo tempo, de *nascimento*, por meio da leitura que irá instigar nos jovens escritores que dele souberem extrair lições antes de modelos (apud MIRANDA, 1981). Aproximação e distanciamento, angústia e

³ Uma leitura seminal desse poema foi feita por Vitor Knoll, em livro que aborda o conjunto de principais temas e imagens da poética Andradina (1983).

alento – a duplicidade é uma característica que parece orientar toda a estruturação do poema, desde essa superposição de um valor temporal de memória e projeção ao de representação espacial e inserção no presente que de início o configura – como viagem pelo rio Tietê.

Pode-se perceber outras faces dessa duplicidade já a começar do título do poema: a meditação *sobre o Tietê* tem esse rio, que corta a cidade de São Paulo, como seu objeto, mas ele é, aí, também o próprio lugar onde o poeta medita, sempre “sob o arco admirável da Ponte das Bandeiras”, e ao mesmo tempo imerso e arrastado em suas águas, deslumbrando-se com seu brilho, mas sentindo-as “afogando de apreensões as altas torres” de seu “coração exausto”. Assim, o discurso poético, enquanto meditação, propõe-se refletir sobre o rio, mas acaba por ser contaminado, de diferentes modos, por ele e por sua condição. Pensamento e olhar se identificam, como o poeta, o poema, a meditação, o rio – no rio. A reflexão intelectual é também reflexão visual nas águas, das águas, noturnas, sujas, oleosas: “...De repente/ O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,/ É um susto. E num momento o rio/ Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,/... Logo o rio escurece de novo, / Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam/ Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte./ É noite./ E tudo é noite./ o meu coração devastado/ É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.”

O poema se configura, então, como ponto de observação privilegiado justamente porque nele se encena um olhar reflexivo mas afogado – imerso na correnteza – através do qual o poeta vê o rio e se vê a si mesmo no rio, ambos fundidos em um movimento que, por sua vez, funde sombra e luz, gemido e flor. Nesse movimento, vão se desenhando rio, poeta e cidade – e o próprio tempo presente que, através dele, ganha visibilidade e concretude – como “emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude./ E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.”. Essa correnteza emaranhada de águas “abjetas e barrentas” que “dão febre, dão a morte decerto”, feita de sombra e luz, vai, por isso mesmo também “levando as auroras represadas/ para o peito dos sofrimentos dos homens”. Por meio dessa imagem, o poeta

retoma e atualiza um outro topos básico à poesia moderna em sua relação com o pensamento utópico, aí mostrado em sua condição problemática. Pois a aurora, marca do início de um novo tempo, aparece represada, indicando uma potencialidade indeterminada e angustiante, e em constante devir, só possível de vislumbrar através do mergulho na noite, "noite líquida", "água noturna", "noite insone e humana".⁴

Com esta metáfora, ocorre, então, o mesmo que a todas as outras que o poeta solicita: uma força metonímica as contamina, como se seu valor significativo fosse recarregado, contra toda idealização e imobilização, pelo mergulho nas águas abjetas e férteis do rio, representadas, por sua vez, na sintaxe convulsionada do poema. Por meio dessa força, a imagem visual ganha notação psicológica e social, o lugar de que se fala é também o lugar de onde se fala e o tempo que condiciona o olhar do poeta, tempo presente carregado dos destroços dolorosos trazidos pela memória – pois "É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!". Ancorada na paisagem objetiva – o rio, na cidade, à noite –, no espaço e tempo concretos que essa paisagem figura, e no olhar atento lançado sobre ela, a meditação poética, identificada a seu objeto, se torna, como ele, móvel, temporal e espacialmente, fundindo memória e desejo, e, por isso, revolta, obscura. Acompanhando o movimento do rio, ela vai se desdobrando longa e caudalosa, estendendo-se por mais de vinte estrofes, de tamanhos vários, em que o desdobramento sintático dialoga tensamente com a identificação analógica.

Os versos também são longos e caudalosos, concretizando o retorno a uma tradição inglesa, segundo Mário, propícia à meditação. Mas uma meditação, no caso, turbulenta, pois os versos, além de longos, encadeiam imagens e sensações diversas e também se desdobram, por meio do recurso constante ao *enjambement*, em meandros imprevistos, dando a ver "formas... Formas que fogem, formas /Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias/ Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, informes, inacessíveis,/ Na noite. E tudo é

⁴ Sobre o tema, é importante a leitura da imagem da *aurora* na poesia de Victor Hugo feita por Marcelin Pleynet (2000).

noite. Rio, o que eu posso fazer!...” Essa construção, que resgata a sintaxe para, no entanto, configurá-la tensa e sinuosa, reforça a identificação entre forma e conteúdo, entre o poeta, o poema e o rio – “Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando/ As cordas oscilantes da serpente, rio”. E reforça, ainda, a estruturação metonímica da imagem/paisagem que motiva a meditação, a partir da contaminação noturna do tempo, do lugar, do poeta que neles mergulha, de seu olhar e de sua palavra.

Conforme podemos observar nas passagens acima transcritas, o encadeamento dos versos desenha um movimento pelo qual as águas noturnas se desdobram nas luzes que só enquanto noturnas podem refletir e iluminar, luzes que se individualizam e multiplicam nas partes de uma cidade e nos seres e atividades que a habitam e enformam. Esse movimento faz com que o rio se desdobre na cidade, assim como o sujeito lírico se desdobra nas luzes e negroses que contempla, nos meandros citadinos que eles indiciam, nos indivíduos vários que neles habitam. Versos e estrofes, além disso, são sempre lavrados num tom acentuadamente exclamativo ou interrogativo, de modo a encenar um diálogo do poeta com o rio personificado – “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?” – e consigo mesmo – “Rio, o que eu posso fazer!” –, “Porque os donos da vida não me escutam?”. E, é claro, também com os leitores, envolvidos por uma eloqüência que Mário, desde os primeiros tempos do Modernismo, considerava importante preservar, em nome da força expressiva e comunicativa. Por esse motivo, ele vai valorizar Rimbaud e se antecipar contrário à tendência de minimalização formalista definida, a partir dos anos 50, por certas formas de atualização ultravanguardista das propostas de concisão e fragmentação do verso defendidas pelo movimento de 22 (ANDRADE, 1980).

Esse diálogo representa uma outra forma de desdobramento metonímico no interior do texto, entre o sujeito e seu tema, que é também sua própria outridade – o rio/a cidade/o tempo presente – e entre o texto e sua destinação, nomeada de diferentes modos – Maria, o irmão pequeno morador de outro rio, o Amazonas, os donos da vida, Deus... Por isso, as águas do rio, ao mesmo tempo em que são o cenário da meditação, são personagens de diálogos de dentro dela de-

sentranhados, de ambos os modos fazendo conviver dores, anseios, crimes, memórias, esperanças, peixes, destroços e vermes, até se transformar em signo mesmo da coletividade onde o sujeito lírico se dissolve: “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?... E a massa líquida/ Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,/ rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,/ E rola mansa, amansada imensa eterna, mas/ No eterno imenso rígido canal da estulta dor.”

Ao privilegiar a metonímia, o poeta está definindo o poema pela tensão entre imagem e sintaxe, assim como cada imagem é definida pela tensão entre movimento conotativo e circunscrição espaço-temporal, cada verso pela tensão entre associação metafórica e organização de uma trama de caminhos e procedimentos, sombras e luzes urbanos, cada faceta da subjetividade lírica pela anamorfose de sua imagem no rio, na cidade, na multidão que a habita. E a imagem do mergulho nessas águas – do rio, da cidade, do coração do poeta – é em si mesma a representação dessa tensão entre movimento e enraizamento, entre fluidez e concretização, imaginação e circunscrição aos limites de seu lugar e seu tempo.⁵

Não por acaso, o rio no qual viajam poeta e poema é o Tietê, que, ao atravessar a cidade de São Paulo, contradiz a natureza e serpenteia terra a dentro, impedido de desaguar no mar pelo relevo da região: “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?/ Sarcástico rio que contradizes o curso das águas/ E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,/ Onde me queres levar?/ Por que me proíbes assim praias e mar, por que/ Me impedes a fama das tempestades do Atlântico/ E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?/ Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,/ Me induzindo com a tua insistência turrona paulista/ Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...” Nesse sentido, essa viagem pelo rio Tietê vai figurar a prática do poeta como a de

⁵ Karlheinz Stierle desenvolve interessante análise sobre as relações entre metáfora e metonímia, enraizamento e desenraizamento na configuração articulada de paisagem e subjetividade na poesia de Holderlin, a qual considera, por isso mesmo, uma das principais matrizes do lirismo moderno, no ensaio “Lenguaje y identidad del poema” (apud AZEGUINOLAZA, 1999).

um *anti-viajante*, conforme ele próprio se definira: "Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre..." (ANDRADE, 1976). Na verdade, Mário sempre permaneceu em São Paulo, só a abandonando por pouco tempo, em rápidas viagens às cidades históricas de Minas Gerais, ao Nordeste, ao Amazonas e ao Rio de Janeiro. Profundamente radicado em sua terra, os poucos lugares que visitou indicam sua preocupação em resgatar nossas raízes históricas, como em Minas Gerais, e populares, como no Nordeste e no Amazonas, onde se dedicou a pesquisas folclóricas. A este último, inclusive, a que ele se refere na "Meditação" como seu outro "sinal", dedica um belo poema em que nos fala do susto e da comoção pelo descobrimento de que lá existem brasileiros como ele, perdidos em meio à floresta enquanto ele lê um livro palerma em sua casa da rua Lopes Chaves.

Através do tema da viagem, portanto, Mário de Andrade sobrepõe à euforia do movimento, da velocidade, do registro visual e exotizante, característicos da vida moderna, uma anti-viagem feita de imaginação reflexiva, que perturba o curso linear dos trajetos, a clareza visual das paisagens.⁶ A epifania no espaço e no tempo presente se vivifica com dúvidas, abjeções, destroços trazidos pela memória. À vontade de identificação nacional se mistura a consciência de distâncias e diferenças, evitando toda simplificação sentimental e ideológica. Do mesmo modo, a vontade de mergulhar na torrente humana representada pelo rio Tietê convive com a necessidade de meditar no alto da ponte, de isolar-se nas altas torres de seu coração, para conquistar mais liberdade, melhor visão, e só depois reintegrar-se, "porque só mesmo dentro dela se pode ser eficiente e fecundo". Analogamente, à euforia modernista da multiplicidade – "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta" – sucede, agora, a consciência da dificuldade em organizar tantos aspectos, em construir uma poesia que seja ao mesmo tempo grito lírico e reflexão sobre a vida – confor-

⁶ A esse respeito, Antonio Candido já escreveu, a propósito do poema Louvação da tarde, o ensaio "O poeta itinerante" (1993).

me confessa em carta a Oneyda Alvarenga (ANDRADE, 1983) e intenta fazer na "Meditação".

É essa consciência que direciona a anti-viagem andradina – desgeografizante, desexoticizante, a visualidade fecundada pela turbulência de afetos e reflexões estéticas e políticas – por um rio que o carrega cada vez mais para dentro do terrestre, das tempestades humanas que são também as suas próprias, vedando-lhe o acesso ao mar – signo tanto da euforia descobridora cosmopolita quanto do "vou-me-emborismo" identificado à desistência existencial e artística – ambas formas de utopia moderna por ele problematizadas, mais especificamente no ensaio "A poesia em 1930" (ANDRADE, 1974). Esse movimento, para frente, mas para dentro, se repete no nível da representação temporal contida no curso do rio –, para frente, mas para trás, a contrapelo da história, impulsionado pelo fluxo de uma memória feita dolorosa, mas produtivamente de fragmentos e ruínas levados de roldão. Pois nessa anti-viagem para o interior de si mesmo e da multidão, do rio e da cidade, do presente e do passado confundidos na mesma noite líquida, não se pode chegar a um ponto final, apenas a um "ponto leal à terrestre pergunta do homem", a partir do qual tudo recomeça e se problematiza.

Se essa anti-viagem da meditação conduz à incerteza, apequena o homem e o poeta, privando-os da arrogância utópica que a iluminação moderna lhes emprestara, concede-lhe em troca a "grandeza infatigável" dos bichos mais ínfimos, inquietos, ativos, inacabados: "Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado./ No entanto eu sou maior.. Eu sinto uma grandeza infatigável!". No poema, o movimento das águas e da cidade, bem como o das mãos do poeta, quando produz uma forma é a da *trama emaranhada*, como a da aranha. Estas, por sua vez, reafirmando a identidade entre terra e água, se desdobram na da *alga escusa*. Com ela o poeta encerra sua meditação, deixada em aberto como uma viagem em direção a um porto inseguro, por meio da qual ele se define ainda metonimicamente como apenas uma *lágrima*, uma gota a mais da torrente humana sobre a qual reflete e se reflete. Alga e lágrima – imagens da pequenez desconsolada, mas persistente, emaranhadas pela sintaxe aliterativa e paronomásica com que os belos versos finais sintetizam todo

o poema: “Uma lágrima apenas, uma lágrima, / Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê”.

Por meio dessa associação do sujeito lírico à imagem da alga escusa, o poeta sintetiza sua opção por uma estética angustiada, marcada pela tensão entre a forma e o informe tantas vezes sufocada, na poesia brasileira, pela adesão a diferentes modos de construtivismo formal⁷. Essa opção, que remete de novo à sua postulação rimbaudiana, já comentada, aponta para uma consciência também angustiada em face das contradições de uma modernidade antes tão euforicamente anunciada e, mais, para a radicalização da situação de exílio e impotência do intelectual e do literato – cujo papel pedagógico, de autoridade e porta-voz de uma racionalidade utópica moderna, começa então a se esvaziar...

2. Poesia e viagem hoje

Se esse poema derradeiro foi deixado como legado e lição, guardando, nas palavras de Antonio Candido, “um sentido misterioso de testamento”(1992), cabe perguntar de que modo foi recebido pelas novas gerações. Tal pergunta pode bem funcionar como uma estratégia de abordagem da poesia contemporânea. Nos limites do presente ensaio, acreditamos que sua produtividade ficará mais evidente se, em vez de um amplo e minucioso inventário de tendências, optarmos por um enfoque mais restrito que, no entanto, possibilite apontar questões de interesse amplo.

Por esse viés, justifica-se então a leitura da poesia de Ítalo Moriconi, poeta e crítico cujas primeiras publicações, em jornais e revistas culturais cariocas, datam de 1972. Nessa época, vivia-se num clima de violenta repressão, imposta pelo golpe militar de 1964, e, ao mesmo tempo, de grande efervescência cultural. No cinema, no teatro e na música popular assistia-se a um surto de criatividade que driblava o terror e a censura por meio de uma linguagem predominantemente alegórica e paródica, explicitamente associada à ale-

⁷ A propósito dessa tensão na literatura e na arte modernas, leia-se o ensaio de Martin Jay, “El modernismo y el abandono de la forma” (2003).

gria utópica preconizada pela antropofagia de Oswald de Andrade.⁸ Por meio dessa linguagem, no tocante à temática e a procedimentos vários, a arte encenava de novo uma viagem cosmopolizante, por um lado, latinoamericana, por outro – de todo modo contrapondo-se ao nacionalismo tacanho da ideologia imposta pelo Estado ditatorial. Com a primeira, veiculavam-se linguagens e comportamentos libertários por seu próprio caráter diverso e desenraizado; com a segunda, propunha-se uma política cultural de resistência, enraizada nas ideologias de americanidade e terceiromundismo, a irmanar culturas diferentes, mas igualmente expostas à dominação interna e externa.

No campo da produção poética, os anos 70 ficaram marcados pela prática existencial e artística da geração “marginal”, em que se articulavam hedonismo e contracultura. Propondo-se a sabotar as normas do mercado editorial e a poesia por ele já oficializada, os jovens dessa geração, também chamada “mimeógrafo”, imprimiam artesanalmente “obras” para serem distribuídas de bar em bar, no corpo a corpo com possíveis leitores. Estratégia alternativa, de guerrilha, empenhada na encenação de uma nova forma de relação entre a arte e a vida que se podia levar, exercitando a possibilidade de liberdade no plano das experiências individualizadas, nas pequenas brechas do cotidiano, com grande ênfase nas viagens alucinatórias, tomadas como signo de identificação a toda prática marginal aos valores culturais e políticos instituídos.⁹ Assim eles concebiam também a experiência lírica, marcada por um retorno à subjetividade, ao coloquialismo, ao verso livre modernista – após os excessos de experimentalismo construtivista de extração concreta, que pregara inclusive, o fim do verso, em nome da autonomia visual da palavra impressa – mas despojados agora completamente de toda tensão com pretensões e decepções revolucionárias mais coletivas e totalizantes, de cunho nacional ou universal – como encena dramaticamente a última poesia de Mário de Andrade.

⁸ Diferentes e antagônicas abordagens dessa alegria são feitas por Silviano Santiago, no ensaio “Poder e alegria” (1989), e Roberto Schwarz, em “Cultura e política 1964-1969” (1978).

⁹ Iumna Simon e Vinicius Dantas questionam o sentido dessa marginalidade no ensaio “Poesia ruim, sociedade pior” (1995).

Abstém-se agora a voz poética, sem culpa ou angústia, de qualquer função coletiva representativa que ultrapassasse o circuito dos companheiros de *ego-trips* cotidianas descompromissadas.

Mas os primeiros livros de Moriconi, na verdade, são de publicação posterior a esse momento: *Léu*, de 1988, e *Quase sertão*, de 1996. E é essa distância que os torna mais interessantes, na medida em que, neles, a cumplicidade geracional aparece enriquecida por uma elaboração estética e crítica que seus recentes ensaios vêm endossar¹⁰. Deteremos apenas no último, em que sua dicção poética nos parece mais firmemente configurada, e onde se inscrevem dois poemas organizados a partir de um diálogo explícito com "Meditação sobre o Tietê" de Mário de Andrade: "Périplo" e "Brinde". Este último, antes de mais nada, remete ao célebre poema malarmmaico que contribui para fixar o topos moderno da experiência poética como viagem exposta ao risco constante de solidão e naufrágio – experiência da proximidade e da separação entre palavras e coisas, entre poeta e poema, poeta e leitor. Significativamente, esse poema é o que vai encerrar o livro de Moriconi, colocando-o sob o signo de uma *deriva* "em mar aberto, desconhecido, abandonado das esquinas", conforme indica seu verso final, que termina de modo abrupto, sem nenhuma forma de pontuação a indicar um fim gráfico e semântico, nessa imagem carregada de um valor de cotidianidade marginal, instável, deambulante encruzilhada de possibilidades...

Essa deriva diz de um movimento poético sem sentido certo, num espaço ambíguo em que um mar feito de esquinas se metamorfoseia em cidade, em rio, em deserto – como o "quase sertão" que nomeia o livro.¹¹ Essa ambigüidade reaparece no nível temporal, na medida em que a deriva é aberta para um desdobramento futuro que não se sabe qual possa

¹⁰ Entre outros, "Pós-modernismo e volta do sublime" (1998) , "Sublime da estética, corpo da barbárie" (1998) e "Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)" (1999).

¹¹ Flora Sussekind comenta essa e outras imagens da desfiguração no ensaio "Desterritorialização e forma literária – literatura brasileira contemporânea e experiência urbana" (2005).

ser, invisível além da esquina; mas também para um passado aí figurado imprecisamente como "fonte imaginária", perdida em bruma, a provocar uma "saudade cega". Duplo brinde, portanto: ao "desconhecido", que o poema persegue e sugere, projetando-se em mar aberto, no verso largo de uma estrofe como que inacabada; e ao passado que o alimenta, desde a lembrança do mar mallarmaico que nele vai desaguar sob a forma de "sombria noite, rio pesado/ carregando boi morto, oleoso, arrastando no escuro/ correntes, marítimos, pedaços de pau podre,/ espelhos e vidro partido e o resto, mênstruo".

Nesses versos, ressoa mais forte a imagem do rio andradino, feito de escuridão e rumor, lembranças e desejos, como o mênstruo, que é, aí, ao mesmo tempo "resto ou além". A recuperação dessa imagem – literária e biográfica, como queria Mário – é que vai abrir o poema de Moniconi, constituindo uma primeira estrofe desentranhada de uma impessoal e longínqua referência ao mítico Lethe grego, que assim vai ganhando valor afetivo e concretude histórica. Nesse rio do esquecimento, a contrapelo, voltam os destroços da memória poética, figurados agora de modo especialmente significativo na imagem do "boi morto", de duplo valor. Arrastada também pelo rio Tietê tematizado por Mário, essa imagem, recorrente em toda a obra andradina, é nela signo de sua constante viagem imaginária em busca de vínculo entre poesia e tradição popular, entre subjetividade lírica e realidade social – haja vista a importância do boi para a cultura brasileira – que no poema subsiste, à beira da desapareção no torvelinho de paixões, medos, esperanças e misérias mobilizados pelo tempo e pela vida presente.

Ao mesmo tempo, ela é também uma referência indubitável ao poema "Boi morto", de Manuel Bandeira, com quem Mário de Andrade tinha intensa correspondência pessoal e poética, considerando-o mesmo seu mestre. O poema de Bandeira, como o de Mário, representa a associação entre o rio e o tempo, desprovida, no entanto, de qualquer conotação espacial e social concreta, marcada apenas pela angústia individual ante a passagem do tempo, e pela presença obsediante de uma imagem da memória de infância que retorna como sinônimo de morte: "Como em turvas águas de enchente,/

Me sinto a meio submergido/ Entre destroços do presente/
Dividido, subdividido,/ Onde rola, enorme, o boi morto..." Ao solicitar essas duas imagens, Ítalo Moriconi encena um diálogo entre duas dicções líricas herdadas do Modernismo, através desse diálogo indicando uma direção para o entendimento de certa tendência poética pós-anos 70. De fato, a partir de então, a opção pela alegria, pela blague, pelo curto poema-piada, que enformam uma poética do cotidiano de extração oswaldiana, de concisão valorizada também a partir da estética construtiva do concretismo, tende a dividir cada vez mais seu espaço com uma dicção meditativa, mais propriamente lírica, que retoma o verso, mas perde, no entanto, o tom dramático e a ênfase coletivizante de Mário, para carregar nas tintas do subjetivismo melancólico de Bandeira.

Seguindo o fluxo do rio de Moriconi, acompanhando o movimento do boi morto, vemos que com ele vai se definindo o sujeito lírico pelo gesto de contemplá-lo "desta ponte fuliginosa, calcária/ ruína prematura no país que sempre apenas, não". Retomando, assim, o mesmo gesto e o mesmo lugar que Mário atribui ao sujeito lírico da "Meditação", este de agora faz sua a mesma vontade de aproximação e distanciamento da vida através da ponte que é o poema de Mário e é também o próprio poema de Moriconi – ambos também funcionando como ponte entre distintos e distantes contextos poético-culturais. Distintos contextos, diferente vontade também. Aqui, o sujeito lírico se define como *eremita*, em meio às vagas da *multidão sem face*, como podemos ler já no poema "Périplo" – que assim radicaliza um valor de solidão e desconforto social que o poema de Mário mostrava tensamente dividido com a vontade de identificação e diálogo com seus contemporâneos. Eremita, seu diálogo, marcadamente erotizante, se dá apenas com um "corpo anônimo multipele", despida a ênfase andradina, por meio de versos sem nenhuma pontuação entonativa.

Nesse poema fica melhor especificado do que em "Brinde" o espaço em que se inscrevem o rio e a viagem de Moriconi: as ruas de uma cidade, o Rio de Janeiro, deserto feito de prédios, viadutos, asfalto, cinema... Essa especificação tem duplo valor. Por um lado, enfatiza o contraste entre a definição espacial e social e a caracterização solitária e erran-

te do sujeito lírico, ao contrário do poema de Bandeira, em que a relação poeta/rio/boi morto é desde o início totalmente subjetiva e particularizada. Por outro lado, mostra um Rio de Janeiro como que contaminado por um olhar poético que o desveste de sua beleza e atração cosmopolitas e festivas, transformando-o em paisagem amada, mas inóspita como a São Paulo de Mário.¹² Face a essa paisagem carioca, no entanto, a noite angustiada e convulsiva da meditação de Mário é substituída no poema de Moriconi pelo sol *negro* da melancolia, sob o qual as sensações luxuriantes se revelam *puras quimeras*. Nessa paisagem, a *única flor* é a do *cacto súbito* que “perfura o asfalto / hirto” – cacto solitário, áspero, intratável como o celebrizado também por Bandeira em poema que figura a relação entre o indivíduo e a cidade moderna¹³, e que, além do mais, dialoga e antagoniza com a flor que Carlos Drummond de Andrade ainda crê capaz de brotar no asfalto dessa cidade, entre mercadorias, tédio e ódio, no célebre poema “A flor e a náusea”. E que Mário ainda persegue, como fugidia aurora, no caudal do Tietê.

Nesse rio, nesse Rio de Janeiro, o poeta, retomando a imagem nuclear de Mário de Andrade, segue também como *alga escusa*, simultaneamente narcotizado e nauseado pelas exalações da *noite áfrica*. A associação de alga e cacto na representação do sujeito poético aponta aí, também metonimicamente, para sua inserção num espaço ambíguo de deserto e rio/mar, que figura problemáticamente a cidade do Rio de Janeiro. E o faz de modo a remeter ainda à dualidade cidade/sertão, litoral/interior, constitutiva da história cultural

¹² MÁRIO DE Andrade aborda a polarização RJ/SP de modo mais detido nas cartas a Paulo Duarte (1985). Esse tema, que na verdade mereceria outro ensaio, vai reaparecer ainda em diferentes momentos de nossa história cultural. Ressaltemos entre eles, nos anos 60, a postulação do crítico Mário Pedrosa, a respeito da diferença entre arte concreta e neo-concreta, associadas, respectivamente, a paulistas e cariocas: e mais recentemente, de outro ângulo, a crítica ao modernismo canônico, de extração paulista, em oposição ao modernismo carioca, antes considerado pré-modernista, feita precursoramente por Silviano Santiago.

¹³ Davi Arrigucci analisa a imagem do boi morto e a do cacto respectivamente nos ensaios “Entre destroços do presente” (1990) e “A beleza humilde e áspera” (1997).

brasileira, já indicada no título do livro – e tão tematizada pela vontade unificadora de Mário de Andrade. Agora, elas dizem de um hibridismo anômalo e anômico, que não corresponde a um conceito, a uma circunscrição institucional, a uma construção ideológica, nem tampouco a uma vontade clara de uma consciência individual e poética. Afinal, no poema de Moriconi, como já referimos, o Brasil aparece como “país que sempre apenas, não”.

Indicam apenas uma indecidibilidade entre adaptação e tensão, entrega e recusa, perante um cenário em que se misturam experiências intermitentes do pessoal, do contemporâneo e “ruínas prematuras” da tradição cultural, aflorando aleatoriamente no curso do rio, perdidas de seu sentido original. *Flashes* da cidade moderna, fragmentos de citações literárias, referências de ordem social e afetiva/erótica se encaixam e entrecrocaram para compor a imagem dessa mistura no nível da organização dos versos reunidos em uma única estrofe. Na poesia de Moriconi eles são ora longos e sugestivos, ora curtos e cortantes, compondo um ritmo irregular, de mudanças bruscas, com frases tanto fluidas quanto rarefeitas, tecidas quase sem verbos, ou com verbos quase sempre nominais. Nesse sentido, seu poema, que encena um retorno ao verso e à sintaxe – tendência, aliás, comum nas gerações pós-70 – o faz de modo bem diverso do de Mário. Não há turbulência no curso do rio, não há excesso verbal, imagético, expressivo, não há o tom hiperbólico da angústia se derramando em profusão de interrogações, exclamações...

O rio/mar carioca enegrece e se povoa do rio paulista sim, mas, ao mesmo tempo, afirma sua singularidade e a de seu contexto ante o momento poético e intelectual encenado pelo poema-testamento de Mário de Andrade. Após a explosão marginal dos anos 70, esse contexto veio se definindo por uma tendência à normalização, ocorrida também em outras práticas culturais, e motivada pela descrença em ideologias revolucionárias, seja no campo político ou estético – normalização e descrença essas recorrentemente utilizadas hoje para definir o campo de uma pós-modernidade cultural. A descrença no valor crítico, seja da transgressão, seja do diálogo com a tradição, conduz, às vezes, a uma produção poética esvaziada de força, porque marcada pela adesão a determinadas formas

já canonizadas de modernidade. Assim ocorre com as manifestações epigônicas da paródia de extração oswaldiana, do ludismo verbi-voco-visual da poesia concreta e da própria subjetividade circunstanciada – hesitante entre hedonismo e niilismo – da geração mimeógrafo, que com ela havia revitalizado a coloquialidade e o verso livre modernistas. Não por acaso, o pastiche se torna um procedimento também banalizado e mecânico, perdendo toda a força com que se anunciava, por exemplo, nos versos de uma Ana Cristina César, poeta singularmente refinada e auto-crítica da década de 70.

Essa tendência à normalização não deve, no entanto ser generalizada. Na poesia de Moriconi, podemos observar como o diálogo com a tradição – aí representada desde a poesia fundadora de Mallarmé até o imaginário de Drummond, Bandeira e Mário de Andrade – indica um caminho alternativo ao virtuosismo beletrista ou à subjetividade esvaziada que se deixam levar pela repetição de si mesmo e do já sabido. Ao contrário, pela própria seleção feita pelo poeta, esse diálogo se configura com imagens carregadas de tensão espacial e temporal, que encenam, desde suas origens, uma relação problemática entre o poeta e a vida coletiva, que aceita e/ou rejeita, por meio da relação entre seu tempo e os destroços da memória que fertilizam sua paisagem. Em Moriconi, a deriva cotidiana é, assim, pretexto para um exercício de memória poética que recupera, mesmo que em ruínas, hesitantemente, a história de heroísmo e desencanto do intelectual moderno – que o poema de Mário já dramatizava. Por isso, em sua poesia, no dizer do escritor João Gilberto Noll, em orelha ao livro analisado, tudo adocece, de tédio – em abandono sem sentido pelas esquinas – mas tudo convalesce também, “escavando além do próprio drama, para encontrar uma espécie de fonte extinta de purificação”.

Num momento como o nosso, em que o excesso de memória parece funcionar muitas vezes apenas como índice de *dèjà vu* e esvaziamento da história, essa poesia em diálogo citacional com a de seus predecessores deixa aqui de ser mero pastiche, para ser um esforço de fecundação das imagens do presente, assim desnaturalizadas, perturbadas pela presença de destroços que obrigam a perguntar por um sentido – lembrando a esse propósito a reflexão de Paolo Virno

(2003) sobre a densidade histórica da vida contemporânea, a partir da diferenciação entre *dèjà vu* e *lembrança do presente*. Esse investimento lhe empresta força, tornando-a sintomática das contradições de sua época – contradições, é bem verdade, muito mais mutiladoras e paralisantes que as que serviram de contexto ao modernismo, como bem percebe, a propósito da arte contemporânea, o crítico Fredric Jameson (1995). Elas aparecem explicitamente no próprio ensaísmo do poeta, colocando, como em Mário, meditação poética e reflexão crítica sob uma mesma tensão: “Permitam-me ocupar um lugar de fala simultaneamente esquizofrênico e insatisfeito. Lugar de um *double bind* radical. De paradoxo, oscilação, ambigüidade” (1999). Nesse lugar, segundo ele, convivem o reconhecimento da substituição da crítica pelo ceticismo pragmático (1998) e a valorização da arte como instrumento pedagógico, a postulação surrealista da beleza convulsiva e convulsionante, contra toda forma de esteticismo e acomodação (1998-b). Convida-nos, assim, a experimentar poesia e pensamento, hoje, como viagem dividida entre a inserção melancólica no presente pós-moderno e o empenho alternativo à barbárie e à apatia.

“PEDROSA, Celia. Poetry: Trip an-trip. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 47 - 70, 2005.”

- *ABSTRACT: This paper focuses on the differences and similarities between Brazilian modern and contemporary poetry, brought to analysis by the way the metaphor of "the trip" is established in one and another. This mode of reading tries to articulate aesthetical and historical value in order to understand the lyrical discourse as a representation that problematizes the social rank of the poet and poetry. This is a task fulfilled through the reading of "Meditação sobre o Tietê", written by the Brazilian modernist poet Mario de Andrade, and its appropriation by the contemporary writer Italo Moriconi, in the poems "Périplo" and " Brinde".*
- *KEY-WORDS: Poetry; modernity; contemporaneity; trip.*

Referências

ANDRADE, C. D. de (Org.). *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, M. de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 1980.

_____. A Elegia de abril, O movimento modernista e A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.

_____. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia pau-brasil e Manifesto antropófago. In TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ARRIGUCCI JR, D. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 1997.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DUARTE, P. (Org.). *Mário de Andrade por ele mesmo. Cartas*. São Paulo: HUCITEC/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1985.

JAMESON, F. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1995.

JAY, M. *Campos de fuerza; entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

KNOLL, V. *Paciente arlequinada*. São Paulo: HUCITEC/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

LIMA, L. C. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LOPEZ, T. P. A. (Org.). *Mário de Andrade: Entrevistas e depo-*

- imentos*. São Paulo: Queiroz, 1983.
- MIRANDA, M. (Org.). *Cartas de Mário de Andrade (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MORICONI, I. *Léu*. Rio de Janeiro: Taurus, 1988.
- _____. *Quase sertão*. (Poemas). Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.
- _____. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C. et al (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998 - b.
- _____. Sublime da estética, corpo da cultura. In: ANTELO, R. et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- _____. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie). In: ANTELO, R. et al. (Org.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Grifos, 1999.
- PLEYNET, M. *Poésie et révolution*. Nantes: Pleins Feux, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1997.
- SANTIAGO, S. Poder e alegria. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SCHWARZ, R. _____. Cultura e política 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SIMON, I. e DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n.12, nov.1995.
- STIERLE, K. Lenguaje y identidad del poema. In: AZEGUINOLAZA, F. (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madri: Arco, 1999.
- SUSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Revista Literatura e sociedade*. São Paulo, DTLLC – FFLCH-USP, (8): 60 - 81, 2005.
- VIRNO, F. *El recuerdo del presente; ensayo sobre el tempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.