

em 24/08/17

# Poesia contemporânea e crítica de poesia

[Paulo Franchetti](#) | 20 maio 2013 | [Crítica](#)

Mal informado aquele que se declara seu próprio contemporâneo.  
Mallarmé, *apud* Blanchot

O tema desta conversa é poesia e crítica de poesia. Retomo aqui temas e formulações dispersas em outros textos que tenho escrito sobre esse assunto, tentando sistematizá-los e aprofundá-los, para que, na sequência, possamos debater um pouco.

Dito isso, queria começar pelo fim, isto é, pela questão da crítica – e da crítica contemporânea, porque o foco aqui é a poesia contemporânea e a sua crítica. E queria também pedir desculpas a alguém que eventualmente tenha lido um texto em que recentemente refleti sobre as relações sobre história e crítica, pois aqui retomo, sem muitas alterações, uma parte do que ali vem escrito – e ainda do que pude pensar em outro texto sobre poesia e crítica.<sup>2</sup>

## 1. A crítica

Pensar as formas da crítica literária é pensar também as formas de história literária no presente.

Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro é a reivindicação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado.

Desde que se dissolveu o quadro clássico, no qual a aferição da qualidade se dava sobretudo a partir da consideração de obras modelares em seu gênero, emuladas pelas obras novas, a crítica se tornou radicalmente histórica. Ou talvez seja melhor dizer: a crítica ficou submetida à história.

O que quero dizer é que, diante de um objeto novo, a avaliação moderna se processa por uma espécie de revisitação do passado, em busca de ponto de referência para a interpretação. Segundo seu entendimento, sua inclinação e sua época, o crítico falará de linhas evolutivas, influência, intertexto, contestação, paródia etc.

De fato, filiar uma obra numa tendência ou matriz é talvez a forma mais usual e produtiva de compreensão. Mas como a própria crítica trabalhou incessantemente para denunciar os mecanismos de poder que constroem os cânones, e uma vez que o passado e o cânone (ou os cânones, no caso) são construções discursivas, a obra nova, o passado e o cânone se modificam mutuamente. É o que, entre outros, observaram Eliot e Borges – o primeiro ao entender o cânone como uma ordem ideal constantemente em mudança; o segundo ao propor que um autor forte cria seus próprios precursores.

Hoje, quando as fronteiras entre o que é e o que não é literário são flexíveis e incertas, quando o estético já não se sustenta a partir do cânone, mas, pelo contrário, se vê explicitamente submetido ao político (e aqui estou pensando, por exemplo, nos cânones alternativos, nos quais o valor estético ou se quer outro, ou é modalizado por, ou tem menor importância do que o recorte político, sexual, étnico,

genérico), mais se faz evidente, para o bem e para o mal, o mecanismo crítico básico de avaliar o objeto inserindo-o numa narrativa particular, dentro da qual ganha densidade e sentido.

E se é verdade que o solo da crítica não é mais tão firme quanto já foi, porque hoje ela é sempre suspeita de estar submetida à autoridade do passado canônico, é também verdade que dela se passa a exigir muito mais, na medida em que qualquer crítica se vê agora na urgência de situar-se historicamente, de uma forma ou outra, perante as novas propostas de cânone apresentadas no entorno da obra ou no miolo da cultura de seu tempo. Isto é, a aguda historicização do cânone exige ainda mais da crítica que ela se situe historicamente, na medida em que a obriga a continuamente retraçar a história para compreender a ocorrência ou justificar a escolha do seu objeto.

Ao mesmo tempo, está claro que tratar criticamente um objeto é fazer um gesto de escolha não somente sobre o campo do presente, mas principalmente sobre o campo do futuro. O desejo de intervir no presente e agir sobre o futuro é indissociável do ato crítico em literatura, uma vez que este – se não se resigna a ser apenas vítima do marketing das editoras e dos autores – é sempre, além de um desejo de conhecimento de um objeto particular, uma eleição e uma aposta. E mesmo quando se apresenta como pura afirmação de gosto, o ato crítico tem em vista a direção do futuro, por meio da afirmação ou da recusa do que deve ou não deve ser valorizado, do que merece ou não merece continuidade. Isso, é claro, porque o presente oferece uma enorme variedade e quantidade de objetos novos, filiados a cânones distintos e concorrentes.

Sendo assim, o ato crítico, ainda que se queira apenas um ato de compreensão ou avaliação, é antes de tudo um gesto de eleição. Destacar como digno de atenção crítica um objeto em meio à miríade de objetos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder. Não se critica nem se ensina o anódino, mas apenas o que se elege como bom e exemplar – ou como mau, caso traga em si algum potencial de perversão do que o crítico considera o melhor rumo do presente.

Assim, não apenas não creio que seja possível fazer crítica consequente sem uma base histórica (isto é, no limite, uma opção por um enredo e narração), como também não acredito que seja possível compreender plenamente a crítica feita (isto é, o lugar de onde se produz o juízo de valor e se processa a interpretação) sem conhecer as principais linhas hegemônicas (ou em disputa de hegemonia num preciso momento de um dado universo cultural) de interpretação histórica.

Não há nisso nada de novo, no que toca ao mundo moderno, tal como se foi definindo a partir do Romantismo. A nota da novidade está em outra parte: no desprestígio da história literária como disciplina. Especialmente da história literária como narrativa totalizante, centrada na seleção e no comentário de objetos exemplares que se relacionam entre si por uma série de múltiplas causalidades.

Com a historicização do cânone e com a forma diferente de organização do campo intelectual, que privilegia a análise especializada em vez das sínteses grandiosas, diminui muito ou mesmo desaparece a confiança na autoridade do autor único que escreve sobre objetos variados, espalhados ao longo de uma vasta cronologia. Hoje, uma história da literatura nacional escrita por um homem só não apenas nos parece pouco provável, como ainda nos parece desde logo suspeita de se tratar de uma compilação, de uma síntese de leituras de fontes secundárias ou de outras narrativas históricas que a precederam.

Minha impressão é que a relação de dependência da crítica para com a história literária, que tentei apresentar no início destas reflexões, se resolve de um modo duplo na situação e na avaliação de objetos.

No que diz respeito a objetos que se reclamam do cânone, sua visada depende muito das grandes sínteses históricas de meados do século XX, uma vez que, depois delas, nenhuma outra se fez. Já nas obras que se afirmam como oposição ao cânone, sua visada se escora nas histórias parciais que se

produzem sem a má consciência da história canônica. Quero dizer, a recusa da modalidade narrativa da história literária contemporânea não elimina a persistência dessa narrativa como princípio de avaliação e ordenação da matéria literária do presente e do passado.

O que sucede agora é que, fora do foco da discussão e do embate aberto, algumas sínteses mais convincentes ou de maior poder institucional permanecem na obscuridade, tornam-se matéria escura, invisível – mas continuam presentes e atuantes. Por isso mesmo, minha intuição é que as bases mais fortes da crítica literária permanecem sendo as velhas histórias narrativas, com seus modelos de avaliação e de ordenação. Pois, para a crítica, devido ao seu caráter decisivo de intervenção, é imperativa uma visada narrativa na qual, se não a origem, a destinação está sempre presente.

Já no campo dos estudos literários sobre objetos do passado, a questão da história literária tem outro recorte, embora também da primeira importância: os estudos sobre objetos do passado são o campo de provas das narrativas históricas tradicionais, ao mesmo tempo em que o laboratório de testes de novas sínteses que, por conta da desconfiança quanto ao gênero história literária, talvez não cheguem a se apresentar a público – mas serão difundidas a partir do exercício do ensaio e da crítica.

Ou seja, nesta breve apresentação do problema, o ponto que eu gostaria de destacar é que não tenho dúvida sobre a importância central que ainda hoje têm as grandes perspectivas históricas elaboradas no século passado – quando mais não fosse, como objeto de contraposição ou como determinação institucional da relevância dos objetos. Mas penso que é bem mais que isso – e que as várias sínteses narrativas do século passado ainda regem o debate, que apenas se deslocou dos pressupostos e das próprias narrativas para a base argumentativa da crítica e dos estudos particulares que se articulam a partir delas ou contra elas. Melhor dizendo: acredito que, apesar ou justamente por conta da propalada crise da história literária (que torna sem sentido a exposição sistemática do enredo básico no qual se situam os gestos de intervenção crítica), o debate sobre as versões da história que interessam a este ou àquele grupo se deslocou para a zona sombria dos pressupostos não declarados, que, entretanto, mantêm a sua força de confronto com outras narrativas, que dão origem a discursos particulares concorrentes – não só na interpretação do passado, mas sobretudo na interpretação do presente e na responsabilidade de moldar o futuro.

Creio que ainda é cedo para percebermos o efeito da perda de prestígio da narrativa histórica para o ensino, a discussão e a produção da literatura. Minha impressão é que vivemos um momento de indefinição: nem estamos dispostos a criar novas narrativas históricas de amplo escopo, como as que vicejaram ao longo do século XX, nem conseguimos nos livrar delas como base de escolha, compreensão e avaliação. Ou seja, creio que a tônica do nosso tempo é a espectralização da história literária narrativa, que ainda nos rege, porque nos assombra.

É nesse quadro que gostaria de pensar com vocês não só a crítica de poesia, mas também a própria poesia contemporânea no Brasil. Faço a ressalva porque não creio que possa correr o risco de generalizar a análise a outros universos literários. Se isso for possível, algum convededor de outros sistemas literários poderá fazer; se não for possível, ficará a análise do nosso caso como uma particularidade que talvez interesse à definição do desenho geral.

## 2. A poesia

Creio que a poesia tem um diferencial em relação à obra literária que não é poesia. Esse diferencial se revela em vários campos, mas o que interessa aqui, no momento, é um ponto que se desdobrará em outros: a definição, isto é, o pertencimento ao gênero.

Uma constatação fácil de fazer é que, na modernidade, as tentativas de definição de poesia fracassam com mais rapidez do que as de romance ou conto – isto é, de obras em prosa que, de uma forma ou outra, contam uma história.

No regime clássico, a forma e a função eram definidas *a priori*. Poesia era o que obedecia a determinados padrões – sendo o principal a disposição em versos, em segmentos medidos. É certo que a disposição em verso, por si só, não era suficiente para definir a poesia, que pressupunha sempre uma postulação de invenção, de criação. Mas, uma vez uma vez atendida tal postulação, verso e poesia pareciam ligados, de tal forma que as obras épicas, líricas e dramáticas habitavam um domínio comum.

Tendo isso em mente, pode-se imaginar que boa parte da história literária da modernidade, em sentido amplo, deve ser contada à volta da história da progressiva assimilação da prosa ao lugar da “poesia”, isto é, da atribuição ao romance (e ao conto) do estatuto pleno de arte poética. O que acarreta inclusive a mudança do nome do domínio, pois a denominação “literatura”, tal como a utilizamos hoje, é também fruto do movimento de deslocamento de expectativas e conceitos produzidos pela ascensão do romance – para utilizar o título de um livro bem conhecido.

Nesse quadro, um momento crítico, que nos importa considerar para tratar da poesia de hoje no Brasil, é o momento da modernidade em seu sentido mais estrito. Isto é, o momento do Modernismo, pois, no que diz respeito à poesia, é aí que se produz uma alteração da maior importância: a poesia pode (ou, pelo menos, postula) ser definida sem o apoio do verso.

O primeiro passo nesse movimento me parece ser a diferenciação entre verso e medida. O chamado verso livre. Na poesia, nunca foi a rima, nem mesmo a metáfora e o uso de linguagem figurada, o traço diferencial principal da poesia em relação à prosa. Mas a medida. A proposta de um verso livre é sempre a proposta de um verso livre da medida, ou das medidas tradicionais. Não no sentido da sua abolição, mas da possibilidade de a medida ser utilizada em conjunto com a falta de medida – pois muitos versos “livres” mantêm o esquema acentual e mesmo a medida dos versos definidos pela tradição. Na verdade, boa parte dos “versos livres” constitui ainda hoje, em português ao menos, variantes sobre o solo comum da poesia metrificada. A dissociação entre o metro e o ritmo se torna, nesse momento, uma questão importante, e não são poucos os poetas que vão afirmar, direta ou indiretamente, que o que importa à poesia é o ritmo (e não mais o metro), que é a liberdade rítmica que define o verso livre.

No Brasil, nos poetas mais ligados à tradição, como Bandeira, o ritmo entretanto será forte e explicitamente apoiado no metro, valer-se-á da alternância entre versos de medida tradicional e outros, jogará com as cadências tradicionais e atenderá ou não, na divisão das linhas, à expectativa criada por séculos de poesia metrificada. Penso mesmo que é o metro que se dissolve, cedendo lugar aos ritmos básicos associados aos versos medidos. E arrisco-me a pensar que o melhor título para o livro de Bandeira seria não *O ritmo dissoluto*, mas *O metro dissoluto* – pois é o que se vê na maior parte dos poemas do livro, em que predomina, na verdade, o verso medido.

Já em outros poetas, o ritmo dos versos tradicionais tem pouco ou nenhum peso na definição do verso. É o caso de Oswald de Andrade, cujo primeiro livro sucede de apenas um ano *O ritmo dissoluto*.

No caso de Oswald, o metro tradicional parece não ter importância na organização do poema, a não ser como fantasma, *sparring* invisível (até o final, no *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, assombra-o e ele esconjura o fantasma parnasiano, nomeando Alberto de Oliveira). Sua poesia se articula de modo, diria, mais conceitual: ela demanda o lugar e o reconhecimento como poesia apoiada, formalmente, apenas na quebra da linha. O prosaísmo, o humor, a quebra voluntária do ritmo tradicional configuram uma poesia de combate que, na versão mais baixa, resultará no poema-piada. Mas em Oswald o movimento é mais amplo: não se trata de obter o humor pelo humor – o que já seria algo sacrílego, ocorrendo num livro de poemas –, mas de propor uma *poéticabaseada* no prosaísmo e na colagem como a mais adequada à apresentação e à compreensão da realidade. Ao menos da nacional. Sem se apoiar na tradição poética e nos metros tradicionais portugueses, sua poesia existe e se sustenta, num primeiro momento, como gesto dessacralizador, iconoclasta. Seu sentido advém da sua atitude frente à tradição.

Outros autores também comporão “poesia conceitual”, se é que esse termo faz aqui sentido. O poema “Vozes na noite” de Bandeira é um exemplo. Fora de um livro de poemas e sem a assinatura do poeta, o que levaria um leitor a atribuir-lhe o nome de poesia?

O poema conceitual demanda a descrição do campo, para poder ser compreendido e valorizado. Como um gesto, precisa de um contexto e de um conjunto de expectativas. O erguer um braço, por exemplo, tem sentido diferente numa manifestação política e numa sala de aula ou num encontro na rua. Assim também as três linhas de Bandeira ou o Amor/Humor de Oswald. O que faz deles “poemas” é o gesto que os constituiu como poemas. E a propriedade do gesto, quero dizer: o seu sucesso em ser entendido como um gesto carregado de sentido.

Por isso, boa parte do ensino da literatura modernista na escola – média ou universitária – consiste na descrição do quadro em que se deu o gesto (de que resulta não só o relato heróico, mas o exagero nas tintas com que se pintam os oponentes), e também na crônica do sucesso da reivindicação de pertencimento à categoria do literário. Daí o elogio da ruptura como índice da modernidade, mas de uma ruptura que consiste na criação de uma nova continuidade. O que quer dizer: elogio do poder da obra (que é sempre também o poder do autor), capaz de quebrar e restaurar o quadro de referências, pertencendo ao campo literário por meio da negação mesma desse campo.

Um último elemento a considerar é o sentido social do gesto de reivindicação do pertencimento. Num mundo em que a poesia e o literário são valores fortes, os gestos ganham sentido pelo simples fato de serem feitos. Mas num mundo no qual a poesia e o literário são marcados e definidos pela história dos gestos de ruptura, perde-se, em primeiro lugar, o ponto de contraposição: isto é, um conjunto de definições e/ou expectativas contra as quais se erguerão a negação e a demanda de pertencimento.

Do ponto de vista histórico, no Brasil, a questão se apresentou de forma mais aguda na Poesia Concreta. Como se sabe, nessa prática se atacou a última determinação formal do poético: o verso. Poesia não se definia mais pelo corte, nem pela elocução, nem pela linguagem figurada. Ou melhor: essa seria a poesia do passado. Sua antagonista e sucessora, a Poesia Concreta, se proporia como ruptura com o conjunto dos procedimentos que definiam seja a prática clássica, seja a moderna ou modernista, em nome da maior adequação ao tempo e à cultura marcada pelos *mass media*. Uma ruptura radical, mas que busca sua justificação no cerne da tradição modernista e que nunca abdica da reivindicação do nome de poesia e do estatuto de literatura.

Dado o peso das reivindicações concretistas, que muito deveu à rápida expansão dos cursos de letras e principalmente à voga do estruturalismo linguístico nos meios acadêmicos (que, aqui no Brasil, foi um *tsunami* também porque dispensava o leitor da carga de erudição que outras formas de análise ou comentário da obra literária exigiam), o campo da poesia brasileira ficou marcado pela necessidade de resposta ao repto da atualidade. Para muitos poetas, a questão da justificação da sua prática passou a primeiro plano, e ser contemporâneo deixou de ser uma fatalidade, passando a ser um ideal, um objetivo difícil de alcançar, que pressupunha a elaboração de um discurso de contraposição à ideia de que a própria prática da poesia “em versos” era coisa do passado.

Um estrangeiro poderia perguntar qual foi o poder sedutor da Poesia Concreta, cuja produção é pequena e logo dissolvida em práticas que pouco têm a ver com o que a caracterizou e lhe deu o nome. Na minha avaliação, esse poder nasce do fato de ela se propor a conjugar a ruptura aguda, que caracterizaria a contemporaneidade (ainda mais justificada como adequação ao tempo do predomínio da tecnologia), com a tradição mais longa e erudita, recolhendo os procedimentos de ruptura do verso e do quadro literário como a essência do processo e da evolução.

Nessa conjugação, o que fica excluído é o irracionalismo (todas as correntes irracionalistas, inclusive as que marcaram o futurismo russo, bem como o dadaísmo e o surrealismo) e as formas de

aproximação da linguagem poética das formas expressivas mais diretas: o prosaísmo, a recusa da exibição da forma e do artesanato.

O poema concreto não apenas traz o andaime junto do edifício, mas traz também uma crítica explicando tanto o edifício quanto o andaime, seja do ponto de vista estrutural, seja da sua inserção na linha evolutiva. E na maioria das vezes o andaime e sua explicação terminam por ser mais interessantes do que o edifício.

A chamada “poesia marginal” foi a forma mais radical de reação, reivindicando, por sua vez, o reconhecimento do literário para o coloquial, o imediato – e propondo a proximidade leitor/autor como base do processo comunicativo em poesia. E é só no quadro de contraposição ao concretismo e outras “vanguardas” que se percebem o potencial sedutor e a relevância desse “movimento”. Outra forma de reação foi o recuo ao quadro moderno (não modernista) da poesia como arte de fazer versos, que deu origem ao neoparnasianismo dos continuadores da Geração de 45. Ambas, porém, no quadro da modernidade tardia brasileira, terminaram por ser eficientemente assimiladas ao anacrônico, ao pré-contemporâneo.

Se essa for uma descrição aceitável, em traços grossos, do que foi a poesia brasileira desde o Modernismo, então é possível perceber o lugar do impasse atual e compreender melhor o paradoxo que é termos uma poesia sem leitores, sem relevância mercadológica ou cultural, mas extremamente dinamizada por desqualificações mútuas e guerras intestinas ao próprio conjunto dos produtores (que são também a maioria dos leitores). De fato, quando vemos (para citar só um exemplo) poetas como Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Bruno Tolentino negarem-se mutuamente não a qualidade literária, mas o direito ao nome de poeta, percebemos a crise aguda, na anomia que reina nesse domínio.

Por isso mesmo, o domínio da poesia é central para a definição do literário. À prosa, atualmente, reserva-se outro tipo de discussão. Sua importância econômica tende a dissolver as questões literárias em questões de gosto e, em última análise, de mercado. Já a poesia permanece o lugar dos agrupamentos, polêmicas, disputas pelo nome e pelo direito de existir. E a prova é que todos os debates relevantes, no campo literário brasileiro nas últimas décadas, têm se dado à volta da poesia e não em torno do romance ou do seu parente pobre, no mercado, o conto.

### **3. A conjunção**

Chegamos agora ao momento mais arriscado desta conversa: a tentativa de equacionar o que disse da crítica com o quadro sumário da poesia brasileira, para pensar a poesia e a crítica de poesia hoje.

Dada a extensão disponível para esta fala, vou logo ao ponto.

Minha percepção é que o poeta brasileiro contemporâneo ainda é chamado a se defrontar com o discurso da contemporaneidade como objetivo e como construção, e ainda se equilibra, portanto – de uma forma ou de outra –, sobre os dois trilhos em que anda o comboio poético nacional: as linhas evolutivas traçadas, por um lado, pelo conservadorismo modernista que promove a poesia como intervenção política ou reflexão sobre os destinos da nação, e, por outro, pela evolução formal que permitiria a sobreposição produtiva do mais erudito com o mais atual, em termos de técnica de elaboração de produtos de linguagem.

Para a permanência desses dois trilhos contribui, decisivamente, a meu ver, o fato de que a universidade é não só o público desejado, mas também a crítica prevista pela produção contemporânea. Fora dela, apenas os agrupamentos de autores, permanentemente em guerra uns com os outros, na confusão da demanda por reconhecimento.

Que uma parte da produção poética acabe por ser um exercício de adequação ao método de análise e aos pressupostos dos grupos universitários mais influentes é uma consequência inevitável. Como também o é o hábito generalizado das orelhas, prefácios e posfácios (e, de vez em quando, tudo isso junto!) assinados por acadêmicos reconhecidos em livros de poemas de iniciantes ou veteranos – o que, note-se, acontece com muito menos frequência no caso de romances e livros de contos. E, por fim, num registro mais rebaixado, a pura mimese ingênua dos procedimentos consagrados na história – o que às vezes nos faz pensar que na poesia brasileira contemporânea se produz uma dobra histórica e o Modernismo de 22, velho já de quase 100 anos, e a Poesia Concreta, de quase 60 anos de idade, acabam de ocorrer.

O novo, nesse quadro, é uma conquista difícil. Sendo a ruptura, a contraposição, a pedra de toque de praticamente todos os discursos históricos novecentistas, e havendo agora espaço para qualquer contraposição e sendo enorme o leque das formas de contraposição já institucionalizadas, não é fácil encontrar aquilo que é de fato novo nesta época de hiperconsciência histórica, isto é: um texto que se apresente tão liberto quanto possível da tentativa de prever e preparar a reação dos públicos especializados ou de trazer como uma bandeira erguida (em procedimentos poéticos ostensivos, declarações, notas e demais aparato paratextual) as reivindicações de inserção nesta ou naquela tradição que se reputa válida.

A tarefa do crítico de poesia, nesse desenho que venho traçando, por sua vez, parece apoiar-se em dois campos movediços.

Por um lado, por conta da própria natureza da atividade, não basta à crítica glosar as pretensões do texto ou mapeá-lo no espectro de possibilidades e práticas existentes: ela precisa compreendê-lo, e só pode compreendê-lo como literatura, historizando-o – isto é, situando-o como parte de uma narrativa que lhe permita dar conta positiva ou negativa da demanda de sentido, pertencimento e valor que o texto lhe apresenta.

Historização essa que – a menos que o crítico seja um resenhista que tem de aceitar falar sobre os livros que o editor do jornal lhe atribui – começa já na eleição do objeto, que é, por si, atribuição de valor, distinção.

Por outro lado, a redução da crítica ao ambiente da universidade (hoje, com poucas exceções, os críticos que não são professores são doutores, doutorandos ou pós-doutorandos) acaba por criar os próprios filtros do método: os objetos contemporâneos mais interessantes são os que oferecem menor resistência ao método de análise ou às proposições gerais do discurso teórico dominante no ambiente acadêmico do crítico. Por isso mesmo, a crítica universitária pode (ou mesmo procura) elidir a questão do valor como nervo da crítica, favorecendo a atitude descritiva, o mostrar como o objeto se articula e funciona. Ou, no outro extremo, tomando o texto como pretexto para uma discussão teórica na qual ele funciona como exemplo ou confirmação – ou seja, reduzindo-o a campo de prova.

De nada adianta, entretanto, o protesto de recusa da avaliação como motor da crítica dos objetos do presente, pois a questão espinhosa do valor está implicada já na eleição do objeto, que é a determinação do seu sentido histórico – por um lado – ou o seu interesse como lugar de pleno exercício do método. A renúncia à questão do valor não é, assim, uma possibilidade para a crítica digna desse nome. Tal renúncia só a tornaria uma variante do colunismo social (como tanta que se faz hoje, aliás) ou a tornaria refém dos filtros de marketing e dos mecanismos de poder das editoras e agremiações que amenizariam, pelo filtro do seu poder econômico de difusão e divulgação junto à imprensa, a aluvião de textos concorrentes pelo pertencimento ao literário e, sobretudo, à contemporaneidade.

Um dos dogmas contemporâneos, que aparece com muitos disfarces e modalizações, é a condenação da crítica batizada de impressionista. Essa condenação ecoa, na poesia, na resistência à valorização

da voz individual e da situação histórica em que o texto é produzido – aquilo que se batizou de confessionalismo ou subjetivismo.

Não gostaria de me alongar aqui sobre esse ponto – o que já fiz em outros momentos –, mas queria terminar convocando para esta discussão uma questão delicada: a do lugar da emoção estética na crítica de poesia.

Dito assim, parece uma questão sem sentido, talvez. Mas o que gostaria de tentar pensar é se é verdadeira a minha impressão de que a questão da emoção está mesmo ausente ou muito apagada no discurso crítico atual sobre poesia. Não me refiro à expressão da emoção da leitura, à exposição do sentimento do crítico na crítica (embora também sinta falta disto, de forma mediada ou imediata), mas ao lugar que a emoção produzida pelo texto no leitor, a emoção como objetivo do texto, ocupa na consideração da obra literária. Ou ainda indagar se a descrição da técnica e a inserção histórica dos objetos poéticos são postas e avaliadas em função da sua capacidade de produzir emoção no leitor (em qual tipo de leitor?), ou valores autônomos, triunfos numa série exemplar.

Isto é o mesmo que perguntar sobre o lugar do leitor – em sentido amplo, e não apenas o leitor-especialista ou o leitor-crítico – na prática da poesia e da crítica contemporânea.

Poderia reformular a pergunta, da seguinte forma: qual o leitor previsto pela poesia contemporânea brasileira e qual o leitor previsto pela crítica contemporânea de poesia brasileira? A questão, colocada dessa forma, é muito geral, mas ainda assim permite que se destaque o ponto que me parece importante pensar.

Embora neste momento não queira, não possa por limitação de tempo ou amadurecimento do problema, desenvolver essa questão, queria ao menos registrar que me parece residir aí – no lugar previsto para o leitor – o nó da questão, tanto da crítica, quanto da poesia que se faz hoje no Brasil.

Que fique, pois, após tão longo diagnóstico, tão pequena sugestão (mas uma sugestão em que apostei bastante) como o saldo desta noite.

## Notas

1. Texto lido na Unesp de Araraquara, em 18 de abril de 2013.
2. [História e crítica literária hoje](#) e [Notas sobre poesia e crítica de poesia](#).