

**EXPERIÊNCIA, EXPERIMENTAÇÃO E EXPERIMENTALISMO NA
POESIA MODERNA**

**EXPERIENCE, EXPERIMENTATION AND EXPERIMENTALISM IN
MODERN POETRY**

André Luiz do AMARAL¹
(UNESP/Ibilce)

RESUMO: A partir de uma noção ampla de poesia experimental, emprestada de poetas como Herberto Helder e Wallace Stevens, este artigo discute as relações entre experiência estética, experimentação e experimentalismo na modernidade. Sustentada pelas leituras de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, a reflexão se faz entre avanços e recuos, de Baudelaire e Rilke, e deles a Mallarmé, para voltar, enfim, ao experimentalismo dos anos 1960 como um movimento tributário da Modernidade do século XIX e como último suspiro das vanguardas no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Modernidade. Poesia experimental. Vanguarda.

ABSTRACT: From a broad notion of experimental poetry, borrowed from poets such as Herberto Helder and Wallace Stevens, this article discusses the relationship between aesthetic experience, experimentation and experimentalism within the Modernity. Supported by readings of Theodor Adorno and Walter Benjamin, the considerations are made in-between advances and retreats, from Baudelaire to Rilke, and from them to Mallarmé, to return, finally, to the experimentalism of the 1960's as a tributary movement of the nineteenth-century Modernity and as the last breath of the avant-gardes in the twentieth century.

KEYWORDS: Poetry. Modernity. Experimental Poetry. Avant-Garde.

“all poetry is experimental poetry”
Wallace Stevens

Em 1964, no prefácio ao primeiro caderno antológico da *Poesia experimental* (*PO.EX I*), documento fundante do experimentalismo poético português, Herberto Helder afirma, numa espécie de paráfrase ao aforismo de Wallace Stevens aqui trazido como epígrafe, o caráter experimental inerente a toda poesia:

Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza -

¹ Doutorando em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biologia, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Ibilce), em São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: andreliteratura@gmail.com.

se experimenta. Como diria um poeta, essa é a própria *lição das coisas*. (HELDER, 1964, p. 6).

Inserido num projeto estético mais amplo, esse prefácio-manifesto pretende cooptar ao *paideuma* do experimentalismo português, plagiotropicamente, as iniciativas de invenção poética realizadas antes - e quiçá depois - do lançamento daquele caderno. O texto de Helder funciona, assim, como programa para um movimento desintegrado desde o início, dada a manutenção das individualidades de seus integrantes diante dos interesses coletivos.² A heterogeneidade do experimentalismo português não apaga, contudo, as marcas de uma poética que se liga a certas tradições em comum assumidas pelos poetas mais diversos (Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, Salette Tavares, etc.), designadamente as que convergem para a poesia moderna entendida como ponto de partida e de chegada, incluídos aí os múltiplos impulsos de vanguarda.

A paráfrase de Helder serve, assim, para aclarar uma dimensão obnubilada pela repetição exaustiva e pelo esvaziamento de sentido operados pela crítica literária em relação ao verso de Stevens que, se devolvido ao contexto original a que pertence, age como condensador do que possa ser a poesia moderna: detrito, ruína e melancolia contra o desejo de transcendência, redenção e completude. Mas remete sobretudo a um tipo específico de experimentação *na* linguagem, evidente nas “Adagia”, coleção de aforismos originalmente reunidos em *Opus Posthumous* (1957). A frase da epígrafe ressurgiu, aí, numa constelação, dentre outros fragmentos:

The poet makes silk dresses out of worms.
A poem is a meteor.
There are two opposites: the poetry of rhetoric and the poetry of experience.
Poetry is a form of melancholia.
Poetry is a means of redemption.
All poetry is experimental poetry.
The purpose of poetry is to make life complete in itself.
One reads poetry with one's nerves.³

² Não é possível dizer que tenha havido em Portugal um grupo de poesia experimental realmente organizado como movimento. Não houve, formalmente, um manifesto ou programa, mas, isto sim, iniciativas individuais de poetas pertencentes a tendências e gerações diferentes. Ademais, a participação de alguns desses poetas, como a do próprio Herberto Helder (e também a de Luiza Neto Jorge e António Ramos Rosa, por exemplo), se resumiu a alguns poemas publicados nos dois cadernos antológicos, publicados em 1964 e 1966, não indo além dos limites dessa revista efêmera.

³ “O poeta tece dos vermes vestidos de seda/ Um poema é um meteoro/ Poesia e matéria poética são termos intercambiáveis/ Há dois opostos: a poesia da retórica e a poesia da experiência/ Poesia é uma forma de melancolia/ Poesia é um meio de redenção/ Toda poesia é poesia experimental/ O propósito da poesia é tornar a vida completa em si mesma/ Lê-se poesia com próprios os nervos” [tradução minha].

(STEVENS, 1997, p. 900-919).

Como em Helder e Stevens, na *Teoria Estética* a experimentação é referida por Adorno como o fundamento do processo produtivo da obra de arte moderna. Esse “turbilhão devorador”, tensão entre o Novo e o Antigo, “mesmo quando [...] conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta” (ADORNO, 2013, p. 44). Logo, a tendência para a ruptura contrasta com a permanência de invariantes sobre as quais o artista moderno atua duplamente: pela experiência de vida e pela experimentação estética. Baudelaire e Mallarmé são as divisas desse procedimento, na medida em que sintetizam as potências da modernidade.

Quando Baudelaire faz uso do soneto, por exemplo, não o faz como Hugo. Apesar de sedutora, não é a linguagem sensível do mestre que ele busca, mas a força devastadora das alegorias da vida moderna. Ao escrever um poema com forma tradicional, Baudelaire o faz como se atingido por um meteoro - para retornar, mais uma vez, a Stevens -, isto é, transformando, pela alegoria, cada verso em ruína. Esta é, segundo Walter Benjamin, a sua “chave para emancipar-se da Antiguidade” (BENJAMIN, 2007, p. 257). Trata-se também, como lembra Valéry, de “ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset” (VALÉRY, 2007, p. 22).⁴ Ou, como bem percebe Benjamin, a cooptação das ideias românticas resulta no seu ultrapassamento estético, pois “Baudelaire descreve a poesia do poeta lírico [...] de um modo que evidencia como todos os seus traços se opõem à poesia que ele mesmo pratica” (BENJAMIN, 2007, p. 243).

O gesto experimental de Baudelaire, alegórico por excelência, perpassa toda a sua

⁴ Hugo Friedrich descreve os procedimentos estéticos desses autores românticos e, mesmo sem chegar à mesma conclusão de Benjamin, permite ver as razões pelas quais Baudelaire se recusa a ser como eles: “A lírica romântica francesa possui vasta nuance de experiências interiores, viva capacidade criativa para suscitar atmosferas meridionais, orientais e exóticas, produz uma poesia bucólica e amorosa encantadora e dispõe de uma virtuosa arte do verso. É cintilante, rica de gestos, superprodutiva, oratória em Víctor Hugo, que, todavia, é bem sucedido nas descrições de tranquilos quadros íntimos, quanto nas imagens de veemência visionária. Em Musset, esta lírica é um misto de cinismo e de dor, em Lamartine – por vezes -, um tom puro, do qual ele próprio pode dizer que é suave como veludo” (FRIEDRICH, 1991, p. 32). É interessante também contrastar as adjetivações em relação ao Romantismo e à Modernidade, no escopo do clássico ensaio de Friedrich. Enquanto ao Romantismo são atribuídas características notadamente positivas, a Modernidade é vista sob o signo da decadência. — A tendência de certa crítica tem sido essa, independente dos métodos adotados, na medida em que “conceitos como ‘decadência’, ‘nihilismo’, ‘desumanização’, usados para definir a poesia moderna tanto por um crítico materialista como Lukács como por um crítico idealista como Hugo Friedrich, são na realidade conceitos que apontam para o desvio da norma e que obviamente só podem entender-se como referidos a um cânone a que ambos os críticos atribuem valor eterno, dado que *insistem em servir-se dele para tentar entender e julgar uma manifestação que quer ser a negação e a recusa declarada desse mesmo cânone*”. (PIMENTA, 2003, p. 118).

mundividência. Embora domine com perfeição o estilo, ele não é um alquimista. Oposto à “arte pela arte”, seu lugar não é a mansarda, para onde se recolheram alguns dos seus discípulos. Ele pode ser ao mesmo tempo o enlevado *flanêur* e o atormentado *homem da multidão*; o que “paira sobre a vida e sem esforço decifra/ A linguagem das flores e de outras coisas mudas” e também o que é “exilado na terra e no meio de apupos” (BAUDELAIRE, 1998, p. 55-56).

Essas imagens, extraídas, respectivamente, dos poemas “Elevação” e “O albatroz”, dão o alcance da ambivalência baudelaireana diante da Modernidade. Este último poema, em especial, contém elementos importantes para a elucidação do duplo caráter experimental da poesia moderna.⁵ Veja-se, a seguir, a tradução de Fernando Pinto do Amaral:

Por mera brincadeira, os homens da equipagem
Caçam enormes aves do mar, albatrozes
Que, indolentes, costumam seguir a viagem
Do navio percorrendo abismos tenebrosos.

Assim que sobre aquelas tábuas são largados
Os reis do céu azul, envergonhados, trôpegos,
Deixam cair, humildes, as imensas asas,
Que arrastam pelo chão, como remos já soltos.

Como está mole e frouxo o alado peregrino!
Ele, que tão belo foi, ei-lo cómico e feio!
Um espicaça-lhe o bico, usando o seu cachimbo,
E um outro, coxeando, imita o pobre enfermo!

O poeta é igual ao príncipe das nuvens
Que se ri do arqueiro e afronta a tempestade;
Exilado na terra e no meio dos apupos,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 1998, p. 55)

No coração de *Les Fleurs du Mal*, “O Albatroz” dá visibilidade ao rigor e à técnica de Baudelaire. A precisão do traço do desenhista – destacada por ele no ensaio sobre Constantin Guys, cujo *olhar aquilino* capta os menores detalhes – é análoga, no poema, à autoconsciência e ao rigor da linguagem. O poeta é um técnico que domina seus materiais para assumir o controle do processo criativo. Esta concepção substitui a antiga, do poeta como sujeito aurático, iluminado que é alvo do carisma e do beneplácito dos

⁵ Não lhe faltarão epígonos tardios, como este “A meio do caminho”, de Alberto de Lacerda: “Fico entre o céu e a terra,/ Choro só para dentro,/ Sou como a árvore nua/ Que ao alto os ramos indica:/ Ergue as asas, mas não voa,/ Tem raízes, mas não desce.” (LACERDA, 1960, p. 49).

deuses. Por isso mesmo, a técnica e domínio dos materiais (a linguagem, a escrita) têm ligação estreita com outro elemento distintivo da poesia moderna: a autorreflexividade. É esta a posição de Adorno ao afirmar que “a técnica possui carácter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala sua linguagem” (ADORNO, 2013, p. 322).

Amparada pelo rigor e pela técnica, a estética do fragmento, advinda dos românticos, é o modo principal através do qual a experimentação ocorre na poesia moderna. Porque se sabe inacabada, a poesia recusa sua integração passiva à realidade, recusa-se a ser expressada tanto como imitação quanto como mitologização do universo percebido. Como atesta Alberto Pimenta, “negando-se à harmonia do acabamento, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado, harmónico” (PIMENTA, 2003, p. 166). Quanto à imitação, já que a experiência se tornou inenarrável, a poesia renega qualquer função descritiva; é, antes, na experimentação da linguagem que o poeta experimenta o mundo: seu habitat é o poema. Eis, a propósito, *A pantera* de Rilke, em tradução de José Paulo Paes:

Seu olhar, de tanto percorrer as grades,
está fatigado, já nada retém.
É como se existisse uma infinidade
de grades e mundo nenhum além.

O seu passo elástico e macio, dentro
do círculo menor, a cada volta urde
como que uma dança de força: no centro
delas, uma vontade maior se aturde.

Certas vezes, a cortina das pupilas
ergue-se em silêncio. – Uma imagem então
penetra, a calma dos membros tensos trilha –
e se apaga quando chega ao coração.
(RILKE, 2012, p. 95).

Eis o poeta diante do mundo, como a pantera: move-se na direção não de uma ascensão celestial, mas de um abismo existencial, lançado irremediavelmente, em espiral, para dentro de si. Em Rilke, a experiência subjetiva e a experimentação literária se fundem, numa união hipostática. Aqui, mais uma vez, importa voltar a Adorno, a nos alertar que a referida unidade não significa o apagamento do sujeito ou da linguagem:

Mas a linguagem, por outro lado, também não deve ser

absolutizada enquanto voz do Ser, oposta ao sujeito lírico, como agradaria a muitas teorias ontológicas em voga atualmente. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no dispositivo comunicativo. (ADORNO, 2012, p. 74-75).

Porém, na Modernidade, segundo Jean-François Mattéi, “a obra de arte está sempre, por sua aliança com o mundo, fora do sujeito” (MATTÉI, 2002, p. 37). Esse *fora* não é mais uma aspiração celestial. A vontade de transcendência através de algo que não seja a palavra poética esbate-se na impotência do vazio. Se quisermos adotar a terminologia de Hugo Friedrich, chamemos a esse processo observado do romantismo a Baudelaire – e depois dele – de “transcendência vazia” (FRIEDRICH, 1991, p. 48-48; 62). Algo como os versos sombrios de T. S. Eliot, o espírito da modernidade é “[...] cova arruinada entre as montanhas/ [...] É uma capela vazia, onde somente o vento fez seu ninho” (ELIOT, 1981, p. 104).

Luiz Costa Lima recupera e explora outra nuance da ideia de Friedrich, mais próximo daquilo que de fato se observa na modernidade. Segundo ele, “o que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como esta transcendência não diz outra coisa senão a destruição do que a alimenta” (LIMA, 2003, p. 168). O aspecto destrutivo da poesia moderna se manifesta a partir de dentro, da materialidade do signo. Deste modo, impõe-se, nela, o oxímoro da transcendência imanente à língua/gem.

Em suma, a transcendência da poesia não está atrelada às crenças ou ideias que comunica. Antes, a poesia moderna é transcendente porque experimenta, na linguagem, uma alternativa à miragem brutal do mundo, mas não como utopia pueril, embora utopia seja ainda.⁶ Nesse sentido, a transcendência vazia da modernidade é uma face a-religiosa

⁶ Remeto, aqui, à reflexão de Michael Hamburger no primeiro capítulo do seu *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

do sagrado, uma crítica aos homens do tempo, que buscam em vão esperanças no céu. Para dizê-lo de outro modo, a uma *avalanche que a tudo arrasta consigo na queda*, como no “Gosto do nada” de Baudelaire (BAUDELAIRE, 1998, p. 201). A poesia moderna elabora, por assim dizer, uma mística ao rés do chão:

A poesia nasce no sagrado: em todas as civilizações antigas o poema tinha funções estritamente definidas: recitado por determinados sacerdotes em determinados locais e determinados momentos. Apesar do reconforto dos rituais, o sacerdote era dominado pelo poema, o poema não era dominado pelo sacerdote. O classicismo e o romantismo ocidentais recuperam essa submissão pelo conceito de inspiração, que orienta o poeta, ou o arrebatava. Dizer dele que vive nas nuvens, como os nefelibatas, ou passa estações no inferno, como Rimbaud, é sempre dizer, pelo menos, que está num limite exigido, preparado, e ao mesmo tempo temido pela sociedade. O poeta aceita, em nome de todos, entrar sozinho na impureza da língua, donde nunca mais regressará, pois não se pode perder a inocência da linguagem duas vezes em nome de todos, ele sacrifica a sua língua veloz para que as forças do sagrado se apoderem dele, lentíssimas.

[...] o poema não quer o céu como medida, quer um atrito terrestre, quer tocar no solo, cair na terra. (EIRAS, 2007, p. 21-22).

De tal modo, a poesia é aquilo que simultaneamente angustia e liberta da angústia, aquilo que exorciza e possui, aquilo que põe o sujeito em permanente tensão com o mundo, que impõe um abismo habitado por uma legião de demônios, como Kafka escreveu nos seus diários, a 9 de julho de 1912, poucas linhas depois de registrar grande insatisfação com a própria atividade de escritor e com a recorrente falta de inspiração: “Wenn wir vom Teufel besessen sind, dann kann es nicht einer sein [...]. Nur die Menge der Teufel kann unser irdisches Unglück ausmachen. [...] Nur kommen wir dadurch, solange die vielen Teufel in uns sind noch immer zu keinem Wohlbefindem.” (KAFKA, 1990, p. 426-427).⁷ Essa é a *hybris* da modernidade e aquilo que excita as estações infernais de Rimbaud e as noites terríveis de Mallarmé.

Em Mallarmé, aliás, a poesia moderna encontra seu ponto crítico, ou melhor, a partir dele “a poesia será entendida como crítica” (SISCAR, 2010, p. 75), o que parece contrastar com a ideia mais ou menos aceita de que Mallarmé seja um poeta avesso ao mundo, o próprio símbolo estereotipado do Simbolismo. Pelo contrário, acontece que, em Mallarmé, a crise do verso é acompanhada por uma crítica da existência histórica da poesia, uma preocupação com a herança da tradição, com o presente e com o que será a

⁷ “Se somos possuídos pelo diabo, não pode ser por um [...]. Apenas a multidão de diabos pode dar conta das nossas desventuras terreas. Só que assim, enquanto estiverem muitos diabos em nós, ainda não se chegará a nenhum bem-estar.” [tradução minha].

poesia futura.

Foi Walter Benjamin quem primeiro enxergou nele o poeta de uma linguagem nova e, mais do que isso, também de uma experiência vital diferenciada. Para o crítico alemão, o mérito de Mallarmé está na descoberta de uma *escrita da imagem*, gráfica e técnica, além de decisiva para a vida econômica e pública. Diante da experiência mallarmaica, previa Benjamin, “todas as aspirações de renovação da retórica se revelarão ser devaneios antiquados” (BENJAMIN, 2013b, p. 26).

Essa profecia chamou a atenção dos poetas concretos brasileiros, que viram também em Mallarmé procedimentos técnicos avançados, pelo que sua figura foi alçada à posição tutelar da poesia concreta, pois “a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema” (CAMPOS, 2006, p. 27). Mallarmé, expressão da experimentação moderna, se torna caminho incontornável para a produção poética do presente. Ainda de acordo com Augusto de Campos, “Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia” (CAMPOS, 2006, p. 25). E mesmo críticos mais conservadores, como Hugo Friedrich, reconheceram essa potência:

Sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias. Consegue, assim, um sentido de mistério que não só liberta da realidade opressiva, como em Baudelaire e em Rimbaud, mas permite que a transcendência vazia, interpretada ontologicamente, se expresse também na linguagem, mediante o total afastamento do familiar. (FRIEDRICH, 1991, p. 104).

Cabe lembrar que uma das melhores descrições da atmosfera moderna, mais obscura do que a encontrada em Wallace Stevens, e por isso mesmo mais arguta, está no último parágrafo do poema em prosa “O fenômeno futuro”:

Quando todos tiverem contemplado a nobre criatura, vestígio de uma época já maldita, uns indiferentes, pois não terão possuído a força de compreender, mas outros, aflitos, e a pálpebra úmida, de lágrimas resignadas se contemplarão, enquanto que os poetas desses tempos, sentindo reacenderem-se olhos amortecidos, seguirão para sua lâmpada, ébrio o cérebro, por um instante, de uma glória obscura, tomados pelo Ritmo e no olvido de existir numa época que sobreviveu à beleza.

(MALLARMÉ, 2015, p. 55).

A influência de Mallarmé sobre as vanguardas do século XX é inestimável, muito embora ele tenha sido interpretado de maneira equivocada por Manuel Bandeira e Mario de Andrade, por exemplo, e por boa parte dos movimentos de vanguarda do início do século XX, conforme demonstra Marcos Siscar:

Transformar Mallarmé em esteta indiferente ao presente – tarefa na qual a vanguarda teve êxito, efetivamente – foi um modo de retirar do horizonte não o passadismo nostálgico, que nos priva da experiência fundamental e única da nossa própria época, mas de abafar um inconveniente: um tipo de relação com o presente da modernização, que entra em conflito com seus pressupostos e suas justificativas e universalização, de popularização, de atualização, de *revolução* – entendida com a tonalidade inclusive política do movimento autocrítico que extrapola a lógica artística do discurso artístico e se destina ao mergulho utópico na *vida*. (SISCAR, 2014, p. 197).

Contraposta às vanguardas denunciadas acima - embora delas devedora -, Ana Hatherly, poeta e teórica da *Poesia Experimental Portuguesa*, atribui a Mallarmé o advento de uma nova atitude frente ao poema, como Benjamin e os *Noigandres*, ancorada na recuperação da visualidade textual barroca.

Os Simbolistas, que pela mão de Mallarmé propõem o poema como uma constelação de significados e um retorno à visualidade do poema, são contemporâneos de Lumière e de Marx. A cultura como expressão monolítica de significados foi finalmente dissolvida em milhares de textos. (HATHERLY, 1979, p. 18).

Não é apenas uma renovação da linguagem subjetiva que está em jogo – como na velha acepção dos simbolistas na torre de marfim – mas daquilo que está *fora*, de uma transformação da “experiência do espaço [...]: seja ele o espaço em que se vive ou o espaço do poema” (HATHERLY, 1979, p. 26). Há nisso algo que transcende a materialidade do texto poético: seu aspecto essencialmente político. Não por acaso, ela ressalta a contemporaneidade de Marx e destaca que a estética simbolista, porque rompe a lógica da escrita como forma de produção, perturba o senso burguês de literatura, posto que a “a desintegração do discurso perturba esse senso, esse consumado uso. A retórica é o máximo da expressão burguesa, que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar, mercar, em tudo viver vicariamente” (HATHERLY, 1979, p. 19). Aqui ela se aproxima da percepção de Laforgue sobre Baudelaire, de que

este “faz poesias soltas, sem um tema palpável [...], mas vagas e sem razão como o abanar de um leque, efêmeras e equívocas como uma maquilagem, que forçam o burguês que acabou de lê-las a dizer ‘E daí?’” (LAFORGUE, 1989, p. 121).

Essa visada política sobre a modernidade, que conjuga experiência vital e experimentação estética, é reforçada em *O espaço crítico*, livro de ensaios publicado em 1979. Nele, o conceito de modernidade articulado por Hatherly não é o de *evento*, no sentido de um acontecimento irrepetível, mas de *série*, na medida em que a modernidade se apresenta sucessiva e ininterruptamente, desde o século XIX. Quase vinte anos depois, Hans Ulrich Gumbrecht falaria em *cascatas de modernidade* para definir o movimento pelo qual os conceitos e tempos da modernidade se cruzam, se sobrepõem e se acumulam rapidamente ao longo da história, ou melhor, do século XVI ao XX (GUMBRECHT, 1998, p. 9-32). Embora a modernidade seja entendida por Hatherly num período mais estreito, a dinâmica da sucessão e acumulação – da seriação – é, para ela, também importante:

O conceito de modernidade. Logo que essa questão começou a ser debatida na primeira querela entre os antigos e modernos, verificou-se que a base do desacordo era não só a discussão dos gêneros literários em si, mas também a do seu significado como estruturas em movimento. Agora que os gêneros literários se hibridizaram completamente, essa questão é debatida dentro do espaço semântico da história, um espaço de significados.

A modernidade definida como movimento inaugura-se em meados do século passado, esse século que nunca mais acaba de passar. O conceito de modernidade está ligado ao conceito de progresso – científico, técnico, tecnológico –, esperança de libertação do homem pela máquina. Eis o que se oculta por detrás do entusiasmo futurista.

Mas a ingênua confiança nos poderes da ciência ao serviço da modernidade foi abalada a partir da Segunda Grande Guerra. A máquina contribuiu para o incremento da produção, para o desenvolvimento do capitalismo, para a degradação física do mundo.

A escrita continuou, propagou a atividade política.

A história apresenta-se como uma série de sucessivas modernidades, como graus de mutação da sensibilidade, da percepção conceptualizada que o texto ilustra e é. (HATHERLY, 1979, p. 20-21).

A argumentação, que se sustenta em dois pontos principais – na relação tensiva do sujeito moderno com o texto literário; e no descompasso entre inovação estética e a ideia de progresso –, nos remete a Marshall Berman (2007). Retomando Baudelaire, Berman salienta a necessidade de que a arte moderna se mantenha conectada à vida para ser merecedora desse nome, e de que a nova linguagem da poesia, voltada para a experimentação e para a materialidade, mais expressiva que comunicativa, se volte

também para a experiência concreta da vida cotidiana. Para ele, a dimensão política latente à poesia moderna é iluminada pela dessacralização, pela *perda do halo* da poesia, e por uma costura hábil entre coisas que se desmancham no mundo moderno: a religião, a experiência vital, a estética, a poesia.

O texto moderno é, então, experimental não no sentido reificado que uma leitura apressada de Stevens poderia sugerir, mas uma *alegorese da ruína*, da melancolia e da perda. Logo, experimentar ainda hoje a linguagem nas suas consonâncias e dissonâncias modernas significaria reconstruir o mundo a partir dos despojos.

A única saída possível, no presente, para uma experiência vital menos anódina e para uma expressividade poética mais relevante, talvez seja, para falar ainda com Berman, reler os modernos de outrora e redescobrir nossa própria modernidade. Trata-se da poesia entendida como secularização e superação da transcendência alienante, como antecipação do espírito diante das necessidades objetivas da vida (ADORNO, 2013, p. 53).

A redescoberta de uma poesia que permaneça autônoma e, contudo, ligada à práxis vital - o velho e inatingível anseio das vanguardas -, é um ideal consolador e uma denúncia diante do mal-estar circundante, da pasteurização do pensamento e da (pobre) poesia contemporânea. Essa poesia, para que sobreviva, só poderá ser experimental num sentido absolutamente moderno, que não é o do mero coquetismo científico ou o da adoção de um léxico que flerte com disciplinas variadas, como alertou Hans Magnus Enzensberger em 1962, durante os experimentalismos dos anos 60:

O “experimento” como conceito estético há muito entrou no vocabulário da indústria da consciência. Posto em circulação pela Vanguarda, usado como fórmula evocativa, gasta e obscura [...]. A mais modesta reflexão a respeito revelará que se trata de um mero blefe.

[...]

O blefe experimental coqueteia com o método científico e suas exigências, mas pensa em se relacionar com ele seriamente. É “ação pura” sem quaisquer pressupostos. Método, comprovação e rigor não têm nenhuma importância. Quanto mais se afastam de qualquer experiência prática, tanto mais experimentais são os experimentos da Vanguarda. (ENZENSBERGER, 1985, p. 69-70).

A pontaria do poeta-crítico alemão estava voltada para Jack Kerouac e os poetas da geração *beat*, mas as suas palavras continuam a retratar muito do que continua a ser feito sob o signo da modernidade e sob a marca da vanguarda. Seria de se pensar, também, até que ponto as vanguardas dos anos 1960, como a Poesia Concreta Brasileira, o Experimentalismo Português, o Letrismo francês e tantos outros “ismos” não foram, na

verdade, *neo-vanguardas* ou até retaguardas: mais em continuidade do que em ruptura com o gesto original da modernidade.

E ainda: resta saber em que medida os movimentos que se arrogam como experimentais repetem, sem se dar conta das suas aporias, técnicas, procedimentos e esperanças já superadas das vanguardas por excelência (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo); o quanto, finalmente, as poéticas contemporâneas, na vaga moderna de agora não são, elas mesmas, nada mais que a naturalização tardia, repetição irrefletida, mercantilizada e fetichizada das tentativas inovadoras do século XIX. Caso a resposta a essas suspeitas seja positiva, será possível dizer, contra Herberto Helder e Wallace Stevens, que toda poesia é experimental, exceto a que não...

Mas não caberá à crítica, como ressalva Enzensberger num ensaio sobre a linguagem da poesia moderna, decidir quais são as possibilidades em aberto, pois “A poesia será sempre incompleta, um torso cujos membros ausentes voam para o futuro. [...] O futuro da poesia moderna está nas mãos dos que a escreverão” (ENZENSBERGER, 1985, p. 50), numa reminiscência do *angelus novus* de Klee *via* Benjamin.⁸ Passando com isso para o lado dos poetas, encerro este artigo com um poema inédito – ou com seu resíduo –, que aqui fica como registro último da minha tentativa falhada de dizer a poesia moderna como experimentação e experiência:

samotrácia
e potos

a nuvem
o númen

o vil
a vênus

o nodo
o nímio

poesia:
somenos

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. 4. ed.. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

⁸ Refiro-me, como é óbvio, à conhecida alegoria benjaminiana que se encontra na nona das “Treze teses sobre o conceito de história” (Cf. BENJAMIN, 2013a, p. 14).

- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007.
- _____. O anjo da história. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a ventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o Poeta em greve. In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 23-29.
- EIRAS, Pedro. *A lenta volúpia de cair*. Porto: Edições Quasi, 2007.
- ELIOT, Thomas Sterns. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HATHERLY, Ana. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.
- HELDER, Herberto. Introdução In: ARAGÃO, António; HELDER, Herberto (Org.). *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*. Lisboa: A. Aragão, 1964. p. 6.
- KAFKA, Franz. *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe – *Tagebücher*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- LACERDA, Alberto de. A meio do caminho. In: HATHERLY, A. *Caminhos da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário, 1960, p. 49.
- LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Edição bilíngue. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.
- _____. O chapéu da vanguarda: leituras de Mallarmé. In: FALLEIROS, Flávia N.; SCHEEL, Márcio (Org.). *Reflexões sobre a modernidade*. Jundiaí, SP: Paco, 2014, p. 185-200.
- STEVENS, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1997.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.