
A RESISTÊNCIA, O IRRESISTÍVEL E A POESIA EM CRISE DE MARCOS SISCAR

CELIA PEDROSA*

RESUMO

Este trabalho aborda os modos contemporâneos de releitura do valor de resistência estética e política atribuído desde a modernidade à arte e à literatura, enfatizando a produtividade dos paradoxos que o sustentam e tentando identificá-la na produção poética e crítica de Marcos Siscar.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, resistência, Marcos Siscar.

O valor de resistência, como se sabe, foi um dos principais fundamentos da demanda de modernidade novecentista, cujas diferentes manifestações, no entanto, evidenciaram desde logo seu caráter complexo, problemático – recalcado por toda sorte de uso idealista. Ainda hoje, em nosso tempo chamado de pós-moderno, permanece constante a referência a tal valor e adquire especial importância seu questionamento.

Este pode ser considerado parte de um processo mais amplo, que o filósofo Jean-François Lyotard (1997), por meio de um termo próprio à reflexão freudiana sobre a memória, nomeia como *perlaboração* da modernidade. A contrapelo de todo historicismo, e das polarizações simplistas entre o moderno e o pós-moderno dele decorrentes, esse processo implica na possibilidade de compreensão de nossa própria contemporaneidade como força de reativação das tensões irresolvidas que marcaram a arte e o pensamento modernos enquanto experiências de enfrentamento da temporalidade.

Nessas experiências, passam agora a ser ressaltadas contradições, aporias, lacunas – diferentes modos de um estado produtivo de inacabamento, de *crise*, inerente mesmo à presentificação que desestabiliza todo fundamento. Pode-se lembrar a esse propósito, e já no campo

* CNPq – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: artecelia@gmail.com

específico da literatura, o ensaio “Crítica e crise”, de Paul de Man (1999), publicado originalmente ainda em 1971. Seu pressuposto é que toda verdadeira crítica se dá “no modo da crise” identificado pelo autor, de início, no ensaio não por acaso intitulado “Crise de vers”, de Mallarmé, em que este aborda a substituição do alexandrino pelo verso livre na obra de poetas de seu tempo.¹ Reconhecendo pouca importância nesses poetas aí citados, Man conclui que a crise tematizada por Mallarmé diz respeito de fato a suas próprias experiências poéticas. E também, principalmente, que ela se instala aí mesmo no ensaio que a refere, na medida em que “através da auto-reflexão, tem lugar uma ‘separação’ entre aquilo que na literatura está conforme à intenção original e aquilo que se afastou irrevogavelmente desta fonte” (MAN, 1999, p. 41).

Recuperando as palavras do poeta, Man (1999, p. 41) considera, ainda, que nesse texto, como em seus poemas, “O acto de escrever reflecte efetivamente sobre a sua própria origem” e “abre um ciclo de questões de que nenhum de seus verdadeiros sucessores se pode esquecer”. Ampliando o âmbito de sua abordagem, ele (MAN, 1999, p. 46-47) avalia que a concepção hegemônica de literatura moderna se assentava na crença em uma relação intrínseca entre capacidade crítica e uma progressiva e inequívoca desmistificação racional das ilusões românticas quanto à plenitude do poético. E ao mesmo tempo vai evidenciar nessa relação o aspecto ele mesmo por sua vez mitificante, mas produtivo na medida em que convida a questionar os pressupostos que o legitimam (MAN, 1999, p. 50-51).

Nesse modo de crise, entre mistificação e desmistificação, cabe ressaltar a importância que adquire para o ensaísta aquilo que na prática literária e crítica se revela aberto ao imprevisto e ao contraditório, para além de toda certeza ou crença e do vínculo destas a uma definição do valor de resistência associado aos de autenticidade e autonomia. Os desdobramentos de tal perspectiva podem ser acompanhados no ensaio “Poesia lírica e modernidade”, que Man (1999, p. 188-207) dedica mais especificamente à releitura da poesia de Mallarmé e de seu cânone crítico, e em especial à relação evolucionista ou opositiva que se estabeleceu entre ela e a modernidade ainda romântica da poesia baudelaireana. Dentre as várias questões e aspectos que levanta a propósito, ressaltamos aqui sua ênfase na importância do lirismo e na necessidade de pensá-lo como solo de uma tensão entre poético e

prosaico; no conseqüente reinvestimento no valor problemático e por isso produtivo do Eu; e, finalmente, a partir daí, no caráter que considera ao mesmo tempo simbólico e alegórico, representativo e autorreflexivo, subjetivo e impessoal dessa poesia.

Sob uma perspectiva diversa, a perlaboração desse cânone vai ter interesse central também para a reflexão de Jacques Rancière. Além de constantes referências ao poeta em seus diferentes livros e ensaios sobre a literatura moderna, o filósofo vai dedicar a ele um livro específico, *Mallarmé: la politique de la sirène* (RANCIÈRE, 2006). Aí, antes de mais nada, questiona a *obscuridade* e o *hermetismo* que são atribuídos à sua poesia como consequência incontornável de um teor antirrepresentativo, autorreflexivo, autônomo e resistente considerado por extensão próprio a toda poesia verdadeiramente moderna.²

A essas qualidades vai contrapor a de uma poesia na verdade *difficile* – de uma dificuldade decorrente da necessidade de romper o círculo convencional em que se confundiriam tanto o banal quanto o oculto, e análoga àquela que caracterizaria cada poeta e cada época, assim como a relação entre um e outra. Detendo-se, como Man, também no ensaio sobre a *crise de vers*, Rancière (2006, p. 12-13) vai considerar que, para abordar a *simples* dificuldade da obra do poeta, deve-se perceber que ela “obéit à une poétique exigeante qui répond elle-même à une conscience aiguë de la complexité d’un moment historique et de la manière dont les ‘crises de vers’ s’y nouaient à la ‘crise idéale’ et à la ‘crise sociale’” – indicando, assim, a contrapelo de qualquer esteticismo solipsista, uma conflagração do horizonte sociopolítico de unanimidade (RANCIÈRE, 2006, p. 99).

Seguindo essa trilha, o filósofo ressalta que, na poesia de Mallarmé, as metáforas do céu, do sol, da nuvem perdem seu valor de absoluto e ganham ressonâncias relativas a problemas temporais, encenando a possibilidade de uma elevação do humano à sua grandeza e de uma comunidade de acordo com ela (RANCIÈRE, 2006, p. 80). Essas ressonâncias, Rancière (2006, p. 24) vai perceber também na imagem da sereia, ao mesmo tempo sedutora e enigmática, oferecida e recolhida, e assim emblema da potência virtual de um canto que sabe ao mesmo tempo se fazer entender e se transformar em silêncio. O mesmo efeito marcaria seu uso tão frequente de imagens da música, da sinfonia, que diriam respeito ao ritmo criado pela fragmentação do verso linear.

Transformado, assim, em arabesco, isto é, em jogo polissêmico de articulações/resssonâncias virtuais, potenciais, ele performaria um movimento das ideias, do pensamento – e neles da própria história – como escolha de possibilidades, de hipóteses anteriores e superiores à ordem discursiva estabelecida.

Segundo Rancière (2006, p. 90), justamente por isso, para Mallarmé, a escritura em crise do poema – a contrapelo do mutismo tagarela da voz – constituiria o acontecimento vivo do discurso, dotado da potência dos discursos emanáveis de qualquer boca, aptos a evitar não só o mal da incompreensão, mas também, e principalmente, o mal da compreensão rápida e, nela, o da apropriação ideológica, identitária da vontade de ser comum (RANCIÈRE, 2006, p. 107). Essa perspectiva implica em pensar seja a singularidade da poesia, seja sua interlocução de um modo que afeta profundamente as concepções idealistas de resistência.

Nesse sentido, no provocativo ensaio “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, Rancière vai apontar o incontornável paradoxo que impulsionaria a vontade de escrever poesia na modernidade – entre uma demanda de resistência enquanto capacidade de autonomia, de persistir em seu ser e uma demanda de resistência enquanto potência de saída de si ao encontro dos homens que se recusam a persistir em dada situação. Segundo ele (2007, p. 140), esse termo

designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. [...] Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências.

Apostar na produtividade dessa tensão implica em recusar a tentação ontológica de definição da diferença resistente do artístico face aos outros discursos e práticas sociais, ao mesmo tempo recusando a

vaidade totalitária de todo sonho de fraternidade e libertação. A elas se contraporía uma prática da resistência e da diferença constituída pelo artista passo a passo, a cada passo arriscando-se à confusão com os clichês de um mundo do qual nenhuma barreira o separa. Segundo Rancière (2007, p. 140), “a diferença estética deve ser feita a cada vez sob a forma do como se. A obra é a metáfora prolongada da diferença inconsistente que a faz existir como presente da arte e futuro de um povo”.

É claro que essa releitura de Mallarmé e das relações entre poesia, autonomia e resistência tem especial interesse também para uma revisão da tradição poética e crítica brasileira, em que são constantes e vários os modos de avaliar a herança do poeta. Sem dúvida, o que conquistou maior alcance foi aquele proposto pela poética concretista, que dela fez emblema do autêntico e radical espírito vanguardista da arte moderna. Nessa avaliação, teve lugar de destaque justamente a ideia de *crise de vers*. Esta foi aí entendida como prenunciadora de um inevitável e desejável “fim do ciclo histórico do verso”, associado a uma urgência antilírica e ao conseqüente abandono dos efeitos convencionalmente poéticos de ritmo e rima relacionados à afetividade solipsista do Eu. A estes se contrapunha uma proposta de palavra tomada em sua concretude, análoga à da página do livro e à dos tipos que nele a inscreveriam, constituindo o poema como construção racionalista semântico-visual.

Essa proposta, aqui sumariamente resumida, foi na prática percorrida por tensões e contradições bastante profícuas, em geral deixadas de lado na maioria das leituras críticas que motivou, influenciadas, decerto, pelo tom dogmático próprio aos discursos fundacionais de todo movimento. Essa rica complexidade se evidencia na constante e diversificada apropriação de procedimentos concretistas pelas gerações posteriores de poetas, inclusive mesmo aquelas que tentaram se definir por oposição a sua herança, como a dos poetas marginais. Ou nos efeitos também vários de sua intensa atividade de releitura e tradução de autores de nosso cânone poético e da tradição poética ocidental desde a Idade Média.

Toda essa riqueza ainda pode ser percebida nos desdobramentos da própria produção de suas principais lideranças, em princípio bem distintos das formas com que inauguraram o movimento. Nesse sentido, tanto a provocante pesquisa de Augusto de Campos em torno da

vocalidade e, por essa via, da relação entre poesia e música, quanto a aposta neobarroca no excesso verbal empreendida por Haroldo de Campos, representam manifestações distintas da crise moderna da relação entre poesia e verso que se inscrevem/escrevem de modo vivo e problematizante a contemporaneidade na/da poesia brasileira, suscitando sempre novas leituras.

A essa contemporaneidade Haroldo de Campos (1997) chamou de pós-utópica, porque marcada pela consciência da provisoriade e da pluralidade do poético, pelo esvaziamento da pretensão a qualquer palavra monológica, estética ou política. Essa consciência implica na reativação da discussão sobre o valor de resistência do poético, cujos paradoxos parecem se tornar ainda mais significativos nesse momento de desierarquização entre o artístico e o não artístico, de desvinculação entre produtividade e ruptura/inação, por um lado, ou tradição/monumentalização, por outro; de ampliação e heteroginização do público e de fragmentação das identidades sociais.

E é na esteira dessa perlaboração das relações entre arte, modernidade e contemporaneidade que se inscreve a produção poética e crítica de Marcos Siscar. Sua importância pode ser atestada pelo modo como, num cenário caracterizado pelo convívio de dicções múltiplas – ora aceitas acriticamente em nome da liberdade de juízo, ora prestigiadas em função de pertencenças a grupos diversos – ela tem se distinguido por uma acolhida intensa, e contínua, que não exclui a polêmica, desde sua primeira coletânea de poemas, *Não se diz*, publicada em 1999 pela Editora 7 letras.

Nesta, como nas que se lhe seguem,³ ressalta desde logo o uso de procedimentos até então fortemente antagonizados pela poesia e pela crítica. Assim, vai ser nela intenso o uso da primeira pessoa, caracteristicamente lírico, associado a um exercício prosaico de narração, que mistura percepção e memória afetivas. Isso de certo modo o aproxima da poesia que, nos anos 70, se propunha a uma vitalidade compreendida por oposição ao formalismo identificado especificamente na genealogia concretista e em toda “forma bibliotecável” de literatura. Mas esse exercício do/com o lírico e o prosaico vai ser adensado e simultaneamente desestabilizado pela forma como nele se integram também procedimentos “formalistas”, como a citação literária, a reflexão metapoética e a ousadia construtiva.

Esse jogo entre diferentes dicções poéticas se manifesta no uso também intenso de imagens visuais e nos seus distintos efeitos de sentido. Antes de mais nada, não se pode deixar de observar sua dupla referência literária. Pois ele é, por um lado, básico para uma figuração da experiência subjetiva cotidiana dada como imediata – como queriam os marginais, atualizando a demanda modernista de Oswald de Andrade de uma poesia equivalente ao ato de ver com olhos livres. E, por outro lado, remete a uma visualidade objetivante que atualiza da poética concretista o empenho antilírico e antidiscursivo.

Na construção dessas imagens visuais, Siscar, então, exercita um tensionamento entre ponto de vista impessoal⁴ e a já referida presença constante do eu – desdobrando-o por meio do duplo valor atribuído nos poemas à ideia de *interior*, ao mesmo tempo geográfico, objetivo, e afetivo, subjetivo. Esse jogo, em que se confundem interior e exterior, é ainda frequentemente vinculado a um *nós*, fazendo com que o íntimo e o geográfico adquiram também uma ressonância mais ampla. Assim, a experiência particular do sujeito poético pode ser a todo momento remetida a uma memória da migração que diz respeito tanto a uma história familiar quanto a um movimento geral da história sociocultural brasileira. Ou pode referir-se a paisagens, cenas e procedimentos comuns à vivência contemporânea da cidade e da natureza em suas relações com a presença intensa da tecnologia da comunicação e do transporte globalizados.

Percebe-se, então, que, sob diferentes aspectos, espaciais e temporais, a duplicidade visual de interior e exterior serve na poética de Siscar a um movimento entre a territorialização e a desterritorialização que afeta também os limites entre o próximo e o distante. Por meio dele, a evidência da imagem ganha uma potência imprevista de sentido. É o que ocorre, por exemplo, com sua associação a uma visão do alto, produzida por um satélite – como no título de sua última coletânea de poemas, *Interior via satélite* – ou propiciada, por exemplo, por uma viagem de avião; ou ainda pelo acaso que faz fugir da mão do menino o apanhado de balões que julgava ter seguros. Segundo o poeta, nesse movimento, outra duplicidade se instala e, na relação entre poesia e experiência sensível, a realidade prosaica das inovações tecnológicas funciona também como uma forma inesperada de elevação e de reencontro com o sublime.

Em entrevista (Siscar, 2011b, p. 171-172) concedida a Masé Lemos, ele explica, a propósito dessa duplicidade:

A questão é controversa e está ligada com a ideia da crise, a que me referia. A meu ver, não se trata de afirmar que o sublime tornou-se “impossível” na modernidade; eu preferiria dizer que a possibilidade do sublime é aquilo que está em jogo na poesia, é um saber que ela *elabora* quando coloca em primeiro plano a violência que aniquila seu desejo ou sua força de voo. [...]

Se retomei esse aspecto da altura nos meus últimos textos (embora já estivessem em textos anteriores como “A cidade dança”, ou “Tú-mulo de Ícaro”, por exemplo), é porque ele permite um cruzamento (uma aproximação, uma comparação) entre questões que para mim são importantes: a experiência pessoal de um determinado espaço físico e geográfico, os novos modos de relação com a tecnologia (que se relacionam com novas maneiras de perceber a realidade) e a própria questão poética do sublime, à qual você se referiu.

Subir, nesses poemas, é uma exaltação, mas é também um risco: a exaltação e a angústia da bexiga de gás que escapa da mão de uma criança. O sublime também sufoca. Por outro lado, a paisagem achatada que se vê do alto (por exemplo, numa viagem de avião ou numa foto de satélite) nos devolve uma imagem do todo que, no absoluto descentramento do tradicional ponto de vista humano, pode conter surpresas para o olhar mergulhado no invisível de sua horizontalidade habitual.

A experiência do olhar lhe serve aí à retomada da ideia de crise – que nomeia inclusive sua primeira coletânea de ensaios (SISCAR, 2010a) – associada à retomada da ideia de sublime como objeto de uma aposta, um risco, uma questão, solicitando e ao mesmo tempo desestabilizando valores poéticos e críticos convencionais. Por conta disso, essa experiência não por acaso vai ser recurso privilegiado por Siscar para encenar sua reflexão sobre o verso, principalmente por meio da imagem do rio. Nesta é reposto novamente o jogo espaço-temporal entre interior e exterior, próximo e distante – mobilizado agora insistentemente pela relação ao mesmo tempo tensa e desatada, condensada e êxtima entre experiência de vida, de escritura e de leitura.

É o que se pode ver, por exemplo, no poema sem título em cujos versos ressoam os de João Cabral de Melo Neto: “o filho do rio contempla a imobilidade / aspirando à sua realidade de pedra / diálogo amoroso entre animal e mineral” (SISCAR, 2003, p. 164). Ou, ainda, em outro poema também sem título, no qual ecoa a meditação de Mário de Andrade sobre o rio Tietê: “Dentro do peito dos filhos do rio o rio / é um vegetal que cresce invade vegeta / que os carrega consigo planície adentro / dando costas ao mar à brisa corrosiva do mar / [...]” (SISCAR, 2003, p. 161). Mas talvez sejam referências extraídas da prosa narrativa de Guimarães Rosa as mais emblemáticas dessa visão poético-crítica: “O que é o rio o rio é uma ponte / entre mundos distintos é uma estrada / deitada sobre o abismo uma nascente / a precipitar-se nas noites escuras / é o abismo sertão da própria vereda / refletindo o avesso de campos e matas / perturba o sossego de toda a natureza” (SISCAR, 2003, p. 160).

E se o rio aí é ponte entre pedra e água, mineral e animal, abismo e estrada, noite e nascente, à sua semelhança o verso-ponte transborda limites entre o discursivo e o antidiscursivo, a palavra e a frase, o imagético e o narrativo, o poético e o prosaico. E o valor atribuído por Siscar a esse movimento pode ser melhor compreendido por meio das considerações que desenvolve a propósito justamente do texto mallarmaico sobre a *crise de vers*, no ensaio “Poetas à beira de uma crise de verso” (SISCAR, 2010a). Associando o exercício poético e crítico ao tradutório, ele aí aponta o problema da tradução habitual do francês *de* pelo português *do*. Pois ela imprimiria ao verso um valor de objeto cujas identidade e estabilidade, consideradas garantias de sua força e sentido, seriam negativamente afetadas por algo externo e diverso.

Seguindo outro caminho, Siscar considera que pensar uma crise *de verso* implica – à semelhança do que ocorre também na expressão *crise de nervos* – em pensar algo que ocorre dentro do verso, a propósito dele, como uma sua função fundamental, relacionável a uma crise mais ampla, histórica, concernente às relações entre poesia e cultura. Assim, ao contrário do fim do verso, a reflexão sobre o presente da poesia, desse modo inscrita no verso, implicaria o interesse pelo corte, pela cesura, pela hesitação que faz a forma sintática se acentuar como dicção (SISCAR, 2010a, p. 110-111). Pensada por esse viés, a crise de verso aponta para uma compreensão da experiência moderna da forma,

alguém de todo formalismo, como experiência da dificuldade, da crise da forma.

Em decorrência, desqualificam-se as demandas identitárias dicotômicas como as que até hoje opõem, por exemplo, o discursivo ao visual, ou o poético ao prosaico – fixando formas e estilos, contraditoriamente, em nome de uma libertação progressista da linguagem. E na relação entre verso e prosa é colocada de novo em jogo a duplicidade entre exterior e interior, próximo e distante. Segundo Siscar (2010a, p. 116),

Não há retorno ao verso. O verso (do latim *versus*, retorno) já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo não há nada *além* do verso em poesia. Mesmo as propostas mais radicais de *prosificação*, como a do poeta francês contemporâneo Jean-Marie Gleize, que interpreta a poesia objetiva em oposição ao verso, entendido como lirismo, são formuladas a partir do verso e em simbiose com sua tradição particular.

Esse modo de crise da imagem e do verso vai ser condição de um trabalho poético e crítico com a questão também marcadamente moderna da subjetividade. De fato, não é só sua poesia que dá função destacada e provocativa ao jogo entre impessoalidade e primeira pessoa, como já comentamos acima. Também sua avaliação da produção poética brasileira contemporânea tem como uma das marcas mais significativas o resgate do que ele vai chamar de “discursos do coração”, considerados em sua “contrariedade constitutiva”, e cuja genealogia ele vai remontar ao pré-romantismo. Mobilizado a propósito da leitura da poesia de Ana Cristina César, esse resgate implica desde logo no ultrapassamento das tradicionais dicotomias entre experiência e experimentalismo, subjetivismo e construtivismo, utilizadas para avaliá-la e à produção poética a partir dos anos 80.

Assim, na articulação de *coração e contrariedade*, Siscar ressalta um valor *dramático* que não deixa de dizer respeito à intensidade emocional; embora ao mesmo tempo se vincule a procedimentos de ficcionalização que problematizam a subjetividade, sim, sem, no entanto, representar apenas estratégias de fingimento e sem precisar por isso anulá-la. Se os equívocos da crença na expressividade não mediada da linguagem poética sempre foram bastante discutidos, o fingimento,

ao contrário, se tornara, em contraposição, dogma crítico que Siscar (2011a, p. 15) passa então a enfrentar:

Entretanto, a simples reiteração do caráter refletido, fingido e construído da poesia em oposição à biografia, como espaço do mito, me parece enfraquecer alguma coisa que faz parte de seu apelo para a poesia de hoje: não sei bem se o teatro (“A intimidade era teatro”, *A teus pés*) ou a invenção, mas algo que chamo, por ora, com a prudência dos itálicos, de traço *ético* da encenação da intimidade, e no qual está envolvida uma política da alteridade.

Em sua concepção, a subjetividade poética dramática, em crise, é intensa porque lacunar, irresolvida – isto é, dotada de uma potencialidade que se efetiva como impulso de busca de exterioridade, de alteridade:

Trata-se, no fundo, de outro tipo de experiência da ética em que a técnica não é um mero abridor de lata da subjetividade escolhida a dedo, mas, em sua produtividade característica, um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos; um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança. (SISCAR, 2011a, p. 48)

Analogamente ao que observa na poesia de Ana Cristina César, na sua própria o uso da primeira pessoa é intrinsecamente vinculado a procedimentos de interlocução que encenam de outro modo essa dramaticidade e essa busca. Neles, o lugar do interlocutor é instável, ocupado tanto por figuras de intimidade – o filho, o pai, o avô, a amada – quanto por uma segunda pessoa anônima à qual pode se identificar a figura potencial da alteridade e da exterioridade ao texto poético – o leitor. Propondo articulações, deslizamentos e ressonâncias entre esses diferentes lugares/figuras da destinação, o poema enfatiza-lhe o caráter potencial, imprevisto, diverso de si mesmo.

Veja-se a propósito o poeta intitulado/dirigido “Ao filho”: “o acontecimento não é o que acontece / mas o que vem acontecendo e talvez / um dia se possa dizer que terá acontecido / [...] talvez você nasça você vem nascendo / você é meu pai meu filho não há / dia em que não se morra ou não se nasça” (SISCAR, 2003, p. 17). Ou a interlocução no poema também sem título: “O que você quer me dizer me diga / na sua frente sou um puro espelho / um espelho só seu eu o aparo / pelos

ombros me diga o que fazer / o que fazer para tirar a sua dor / como viver diante de sua dor não / [...]” (SISCAR, 2003, p. 16). E ainda no poema nomeado/dirigido “Ao leitor”, o jogo de proximidade e distanciamento que confunde um leitor genérico com o sujeito feminino de uma ação íntima e cotidiana: “a sinceridade é difícil entre nós / eu de intenções tão carente e você / você com suas broas de palavras / cuidando do pão que o diabo amassou / [...] (sentei-me na sala clara escancarado / o sol entre nós ajuíza a parlamentação / nunca mais você me disse tão clara / doem os olhos abrir janelas de manhã)” (SISCAR, 2003, p. 67).

Com esse movimento interlocutivo, a forma em crise do poema e da subjetividade performa simultaneamente, também no modo de crise, a política da alteridade na relação entre a prática da poesia e sua circunstância. No ensaio “O discurso da crise e a democracia por vir”, ele vai considerar então que

[...] o discurso literário *da* crise (objeto), *em* crise (condição), ou simplesmente o discurso *crítico* (destinação), diferente ao mesmo tempo da crença nostálgica da origem e da teleologia utópica, continua sendo uma das injunções mais significativas que a literatura dirige ao nosso contemporâneo e à qual, de fato, não temos sido indiferentes. (SISCAR, 2010a, p. 39-40)

Ainda a esse respeito, no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, ele avalia como o hábito de pensar através de claros *cismas* fundamenta crenças e teleologias que atrelam o caráter interlocutivo da poesia a sua capacidade de fornecer perguntas e respostas unívocas a destinatários que desse modo também são univocamente concebidos. Em seu lugar, ele ressalta na poesia e na crítica em crise o valor de *promessa* decorrente justo da capacidade de *cismar*, colocando em suspenso toda verdade, todo diagnóstico, toda compreensão una e totalitária de si mesma e de sua relação com o mundo. Assim, contrapondo-se tanto à euforia acrítica, meramente catalogadora de diversidades, quanto à “atmosfera crítica melancólica”, que desqualifica a poesia brasileira contemporânea pela ausência nela de “grandes questões” assim consideradas pelo viés da perspectiva nacional-modernista, ele (SISCAR, 2010a, p. 67) considera:

Ora, a insignificância do mundo, algo próximo da privação de sentido e de mundo, é a condição para que alguma coisa aconteça, se

é verdade que ainda não aconteceu. A vitalidade incomum que se constata hoje na poesia brasileira (na circulação de revistas, textos, leituras), qualquer que seja seu sentido, é um dado que merece atenção na perspectiva daquilo que pode surgir. O fato de ser designada como responsável, ainda que faltosa, pelo sentido do contemporâneo mostra que, para muitos dentre nós, mesmo na “aflição”, a poesia permanece um lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém.

Tal caráter de promessa vai ser atribuído, por exemplo, à poesia de Haroldo de Campos:

Não seria um direito e um pacto básico da poesia, se é que um tal discurso nos interessa (culturalmente, intelectualmente), o de não precisar responder? O direito de não responder ao contemporâneo, ao se colocar bem no meio dele e sentir o seu fluxo, o direito de não prestar contas a ele, se, por um lado, alimenta o risco da arbitrariedade e do capricho políticos, é, ao mesmo tempo, por outro lado e de maneira aporética, a condição básica para que haja liberdade e responsabilidade, ou seja, escolha. (SISCAR, 2006, p. 317)

Nesse modo de pensar a força interlocutiva do poético está implicado um reinvestimento no caráter paradoxal do valor de resistência. Ele aparece de modo explícito como tema de reflexão metapoética no livro *Interior via satélite*, na série de três poemas intitulada “Palavras gastas”. Neles desde logo se instala uma instigante apropriação de tudo o que em princípio não serviria mais ao uso – segundo um valor de inovação ironicamente comum na modernidade à demanda artística de resistência e à demanda mercadológica de consumo – como material de uso poético, estético e reflexivo, a própria forma serial implicando simultaneamente a expectativa de repetição e a de desdobramento inacabado, em aberto.

Nesse movimento, a palavra *resistência* é apresentada como exemplo de uma gastura comum a inúmeras outras palavras, a toda palavra, na verdade. Essa inscrição promíscua não só desqualifica a associação da ideia de resistência a uma diferença ontológica, como ainda desqualifica a crença na consistência de qualquer discurso ontológico e originário, que todos têm em palavras gastas seu fundamento incontornavelmente problemático.

1.
tenho gosto por palavras gastas. a palavra palavra por exemplo. palavra é gasta. distingue-se da palavra rara da palavra exata como preferem filósofos e poetas. uma palavra gasta para o poeta é aquela que o uso tornou impróprio. que a convenção da língua destituiu de sua aderência material. para o filósofo parece gasta a palavra que perdeu a agudeza conceitual. tornou-se refém de interpretações vagas.
a palavra gasta soa abstrata tem uso corrente. palavras gastas são traiçoeiras como a corrente de um rio. significam sempre mais do que se pode saber delas. e de tanto encadear coisas desconexas nos ameçam com seu bojo. com a palavra palavra acontece. assim para resistir (resistência é palavra gasta) à força da palavra é necessária alguma astúcia.
[...] (SISCAR, 2010b, p. 93-95)

Se a associação de resistência e gastura, por um lado, denuncia o uso convencional e repetitivo dessa palavra e o esvaziamento que, em consequência, acomete sua potência significativa, por outro lado revela como – esse uso sendo condição e modo mesmo de sua existência, da existência de toda palavra, de toda ideia – a gastura é intrínseca à ideia de resistência, assim como à capacidade de resistência de tudo que, como a palavra, existe por exposição ao uso. Por isso, o uso, a gastura e seus efeitos, a impropriedade, a pouca clareza, vão estar associados também à possibilidade de um suplemento imprevisível, traiçoeiro, ameaçador mesmo de sentido – o que lhes atribui mais um valor e efeito contraditórios, assim como à resistência que nesse atrito mesmo e só frente a ele se constitui.

2.
desconfio que palavras gastas são a porta de entrada para algo que não tem dentro por não ter fundo. pensando nelas refaço o caminho no qual encontro soluções reais para problemas imaginários. a genealogia de erros que me constituem. antigas sensações de prazer ou de dor tornadas hierarquia de palavras. refaço o percurso da garganta no que tem de áspero.
[...] (SISCAR, 2010b, p. 94)

3.
palavras são gastas porque outros as usaram. estão no bolso de roupas doadas a asilos em livros riscados de bibliotecas em frases no

dorso de fotos antigas. na palavra gasta reconheço a história (palavra gasta) de tramas cuidadas e obsessões impasses de gosto e pensamento. no vazio em que me deixam em vertigem e desamparo sinto que não estou só.

[...] (SISCAR, 2010b, p. 95)

Ao optar por escrever com palavras gastas, declarando seu gosto por elas, o poeta então se coloca e à sua poesia à mercê da surpresa traiçoeira, do desconhecido sem fundo, aberto ao encadeamento desconexo de sensações, lembranças e imaginações, afetos e pensamentos, prazeres e dores, onde se confundem o singular e o comum, o interior e o exterior. Essa vulnerabilidade – como ele aponta na interioridade lacunar da poesia de Ana Cristina César – define uma proposta poética, ética e política de endereçamento/interlocução a uma alteridade não culturalizada, muito aquém de qualquer lógica consensualizante de pergunta e resposta.

Nessa proposta, Siscar, por um lado, reafirma a resistência do poético não como a de uma forma-monumento autônoma, mas como forma em crise, aberta ao que reacende na linguagem seu caráter de dicção, de percurso áspero e inacabado, entre a garganta e o pensamento. E voltando a tomar Mallarmé como referência, ele (SISCAR, 2010a, p. 114-115) considera:

Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como *singular* (elaborada segundo um trabalho de harmonização entre a circunstância e a matéria, entre o sentido e a realização) a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência de crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. [...] A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*. [...] Em suma, a forma não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suporte: está antes no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar, ou para dizer com uma figura própria à versificação: na experiência da “diérese” (hesitação entre corte e prolongamento, figura estudada por Michel Deguy, 2010).⁵

Ao mesmo tempo, por outro lado, ressalta que justo enquanto áspera e equívoca experiência do vazio e da solidão, da vertigem e da

hesitação, a poesia pode representar um gesto de resistência política e convite ao ser em comum:

Se algo como um valor democrático está em jogo na literatura não é pela suposta necessidade de chegar ao grande público, mas pelo fato de mostrar que a soberania do interesse dito comum está sempre a ser elaborada, está sempre a ser conquistada, e que terá lugar apenas na medida em que for capaz de levar em consideração as exclusões que o discurso inevitavelmente opera, no próprio gesto que procura reconstituir a “justiça social”. Outro modo de dizer que a tensão entre a solidão do sujeito e a experiência numérica da multidão, esse conflito já típico da tradição poética moderna, permanece como uma condição e um desafio para o pensamento que aspira à comunidade. Para este, a democracia mais justa é aquela que conseguirá ser pensada a partir de seu ponto de saturação e de contradição, da capacidade que tem de *acolher* aquilo que a coloca em jogo. (SIS-CAR, 2010a, p. 39-40)

Por isso, sua proposta ética e política para a poesia só pode se constituir mesmo a partir do paradoxo, lembrando as palavras de Jacques Rancière de início referidas.

Tal paradoxo é formulado incisiva e provocantemente em depoimento sobre o tema mesmo “poesia e resistência”:

Em primeiro lugar, a poesia é uma forma de *suportar* o drama do apagamento do irresistível. Dizendo de outro modo (para torná-lo mais imediata aos nossos ouvidos), poesia é aquilo que explicita o drama da resistência, o drama do descompasso entre o que decidimos e o que queremos, entre o que julgamos e o que podemos ver. [...]

Ou seja: explicitar aquilo que *não nos permite resistir* é um aspecto importante do modo como a poesia trabalha com nosso interesse em *resistir*. Isso não anula sua força ou seu interesse, digamos, político. Ao contrário, estabelece uma interpretação do político como algo que deve ser entendido na relação com o irresistível, sem prejuízo do voluntarismo militante. O que chamo de discurso da “crise”, em poesia, tem sido, historicamente, um modo de pensar o irresistível, aquilo que emperra o raciocínio do tempo e do lugar homogêneo. A

“prosa” não deixa de ser um dos nomes do irresistível para a poesia, hoje, aquilo por meio do qual ela se opõe a si própria.

[...]

A poesia para mim tem (ou tem tido) lugar. É (ou tem sido) meu modo de descobrir, de experimentar ou de suportar a tensão do acontecimento, de defrontar o que escapa a qualquer política e, ao mesmo tempo, de afrontar as políticas ou os discursos do “fato”. Outra maneira de dizer que a poesia, para mim, é (ou tem sido) o *irresistível*. (SISCAR, 2012)

RESISTANCE, THE IRRESISTIBLE, AND MARCOS SISCAR’S POETRY IN CRISIS

ABSTRACT

This is a study of contemporary re-readings of the value of aesthetic and political resistance attributed to art and literature since the beginnings of modernity, emphasizing the productivity of the paradoxes that underpin this idea and attempting to locate it in the poetical and critical writings of Marcos Siscar.

KEY WORDS: poetry, resistance, Marcos Siscar.

NOTAS

- 1 Optamos por manter o título francês original justamente porque as diferenças de tradução, oscilando entre “Crise de verso” e “Crise do verso”, indicam diferentes interpretações da questão proposta por Mallarmé, conforme mostraremos adiante. Para nosso uso, em função disso, preferimos a primeira das duas formas, tal como se apresenta na coletânea de textos do poeta francês traduzidos por Fernando Scheibe, intitulada *Divagações* (Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010).
- 2 Cf. no ensaio referido as ressalvas feitas por Man à concepção de modernidade defendida por Hugo Friedrich em seu clássico *Estrutura da lírica moderna* (1978).
- 3 Marcos Siscar publicou, ainda, *Tome seu café e saia* (7 Letras, 2001), *Metade da arte* (Cosac Naify/7 Letras, 2003), *O roubo do silêncio* (7 Letras, 2006) e *Interior via satélite* (Ateliê Ediorial, 2010).
- 4 Na esteira de certa tendência hegemônica à valorização da poesia racional-constructiva, Flora Sussekind (1998) escreveu ensaio emblemático, embora

polêmico, sobre o ponto de vista antissubjetivo na poesia de Carlito Azevedo.

- 5 O estudo de Michel Deguy referido nessa citação está em seu livro *Reouverture après travaux* (Paris, Galilée, 2007), publicado no Brasil como *Reabertura após obras*, em tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel (2010).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Cultrix, 1978.

LYOTARD, Jean-François. Re-escrever a modernidade. In: _____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 2006.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária/FCET, 2007.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O.; LEITE, G. M. M.; BALDAN, M. de L. O. G. (Orgs.). *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2006.

_____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010a.

_____. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê, 2010b.

_____. Apresentação. In: CÉSAR, A. C. *Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011a.

_____. Entrevista concedida a Masé Lemos. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jun. 2011b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_

arttext&pid=S1517-106X2011000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 jul. 2013.

_____. *Depoimento publicado em dossiê sobre o tema "Poesia e resistência"*. Disponível em: <www.lyracompoeitics.org>. 2012.

SUSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/EduFMG, 1998.