

POETAS À BEIRA DE UMA CRISE DE VERSOS

por Marcos Siscar

Recentemente, o poeta visual Luis Dolhnikoff, vinculado à linhagem do concretismo brasileiro, exprimiu seu descontentamento em relação à discussão sobre poesia contemporânea, argumentando que ela deixa de fora a “verdadeira contraposição” de tendências poéticas pelas quais passou o Brasil: uma “visualista” e outra “verbalista”. A tradição poética, desde o evento histórico da ruptura concretista, se dividiria entre os que acreditavam que a tradição do verso estava superada e aquela que apostava em suas potencialidades futuras. “Em suma (conclui o autor), a divisão, logo, a escolha colocada à poesia brasileira, foi entre poesia visual e poesia verbal.”

O problema está mal colocado, como tentarei evidenciar, embora ele pareça reconhecível imediatamente a um leitor brasileiro, o que lhe dá alguma relevância. A relevância, neste caso, não diz respeito exatamente àquilo que se apresenta como sendo da ordem do fato. Parece-me muito mais importante, em época de relativo descaso com uma série de objetos do passado imediato, pensar essa relevância como modo de relançar a leitura da tradição, de reativar tensões a meu ver não superadas, de atribuir outro sentido a fenômenos cuja interpretação histórica já ficou muito gasta ou indigerível. Procurando aprofundar as razões dessa indigestão do contemporâneo com determinados temas e autores (fenômeno histórico de grande valor analítico), darei destaque aqui, especificamente, no caso da oposição entre poesia visual e poesia verbal, ao tipo de leitura que essa antinomia pressupõe da tradição – sua história literária – e as conseqüências problemáticas que acaba tendo com relação à idéia de “forma”, em poesia.

Para Dolhnikoff, do Concretismo para cá, o estado da relação entre verbal e visual mudou sensivelmente. O autor acredita que houve o abandono de uma das opções, a visualista, juntamente com o esgotamento das vanguardas. “Há *sites* exclusivos de poesia visual, há algumas revistas literárias que sempre publicam alguma poesia visual, mas nenhum dos muitos nomes mais conhecidos da poesia contemporânea é um poeta visual.” O autor dá assim sua versão, levemente irônica, para a “ausência de ‘grandes questões’ poéticas” que alguns críticos atribuem ao contemporâneo. Para ele, a poesia brasileira teria dado passos para trás, de certo modo, retornando ao verso “por inércia”.

O que significaria voltar ao verso por inércia? A surpreendente associação entre a poesia verbal e a inércia, entre o verso e a abdicação da pesquisa poética merece destaque. A prática do verso

(que o crítico identifica abusivamente com o verbal) estaria ligada, no contemporâneo, não ao resultado de um labor, a um processo de elaboração poética e histórica, mas ao abandono da criatividade e da inteligência, qualidades que seriam, ao que tudo indica, o apanágio da vanguarda e, especificamente, da poesia visual.

Evidentemente, a idéia de que a prática da poesia verbal, hoje, constitua um retorno ao verso é concebível única e exclusivamente da perspectiva (que o próprio autor admite como esvaziada) da vanguarda concretista. A idéia de retorno pressupõe como verdadeira e fundante a afirmação central dos manifestos concretistas, que dava “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (*Teoria da Poesia Concreta*). Ora, o verso só pode ser concebido como um anacronismo, hoje, se admitirmos, juntamente com os poetas concretistas, que ele tenha sido substituído ou interrompido historicamente, em algum momento. Em outras palavras, quem, como Dolhnikoff, considera que o verso acabou precisa atribuir verdade histórica àquilo que, para o concretismo, era parte de seu “manifesto”, de sua estratégia de afirmação, de seu desejo de performatividade. Portanto, a idéia do retorno ao verso, hoje, só é possível por adesão a essa causa, aliás datada, como sugere o autor. Se a história da poesia brasileira do último meio século puder ser usada como evidência de que a legitimidade do verso não se esgotou, o mais correto seria dizer que a poesia concreta é que precisou da idéia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse de sua ênfase no visual.

Não se trata de negar que a pedagogia concretista – alicerçada sobre um programa de superação do verso, interpretado como anacronismo – tenha tido importância histórica. Pelo contrário, é notório o impacto que essa pedagogia crítica teve na poesia brasileira posterior. Pelo tipo de questões que colocou, pode ser descrita como um “terremoto” do qual ainda estamos nos recuperando, como argumento em outro texto (“A cisma da poesia brasileira”). Entretanto, não podemos esquecer que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, apesar da força questionadora do concretismo. Mais do que isso, é notório como o próprio concretismo guarda uma relação muito estreita com o verso: Haroldo de Campos praticamente nunca o abandonou, apesar de discretas experiências de espaçamento e da exceção importante da prosa de *Galáxias*; Décio Pignatari voltou ao verso no início dos anos 1980; e a própria poesia visual de Augusto de Campos é eivada de medidas métricas tradicionais. Por outro lado, uma cronologia da poesia dos últimos 50 anos facilmente evidenciaria que, mesmo no auge do concretismo, os grandes poetas modernistas continuavam a escrever suas obras, e a poesia estrangeira em verso conquistava estatuto inédito no Brasil, graças, aliás, ao talento versificador dos próprios poetas concretos. Ou seja, a idéia da superação concretista do verso foi menos intensamente um fato poético do que resultado de uma força de interpretação teórico-crítica que, é preciso lembrar,

dizia respeito a uma visão geral de poesia (produtiva, “verbivocovisual”) e não exclusivamente ao suporte visual.

Dramatizando a questão do verso, colocando-a na ordem do dia, o concretismo teve o inegável mérito, ainda que involuntário, não de superar o verso, mas justamente de evitar que se faça verso por inércia. Ou seja, ao sonhar com o que poderia se fazer além do verso, o concretismo tornou mais contraditória e mais dramática, mais problemática e mais urgente, a habitação da própria linguagem, de seus lugares de saturação e do dilema de sua superação. Essa me parece constituir a herança mais turbulenta e mais ativa deixada pelo movimento. Tomando consciência da condição ambivalente do verso como elemento a partir do qual ele realiza suas negociações com os acontecimentos da linguagem e da história, o poeta melhora a percepção da dificuldade da forma, não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço, como era vista, em consonância com os diversos formalismos críticos das décadas de 1950 a 1970, mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminável. A idéia da fusão ou da concorrência entre o verbal e outras linguagens artísticas (por exemplo, aquelas associadas às técnicas contemporâneas) baseia-se, a meu ver, em uma idéia fraca daquilo que seria poderia significar, poeticamente e historicamente, o conceito de forma.

De onde vem, como se justifica a idéia do fim do ciclo histórico do verso, este que foi o grande lance de dados ou, se preferirmos, o grande blefe do concretismo? Sabemos que a mais célebre referência sobre o assunto, tanto teórica quanto criativa, é a de Mallarmé, ponto de partida de uma discussão sobre poesia que, depois, seria retomada e fundamentada, pelos teóricos concretistas, no âmbito da teoria da comunicação, da teoria e da história literária, da sociologia da cultura.

O poeta de *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*, poema fetiche do movimento, considerado como o grande precursor do aproveitamento visual pela poesia, é também autor de um texto ensaístico, citado inúmeras vezes, inclusive por alusão indireta, nos manifestos e nos trabalhos teóricos dos autores envolvidos. Nos manifestos, a palavra “verso” aparece, em geral, acompanhada pela palavra “crise”. Ora, “Crise de Vers” é o nome de um texto importante em que Mallarmé reuniu vários elementos de sua reflexão a propósito do assunto, montando de forma coerente uma colagem de fragmentos publicados em outros artigos. Em português, o texto é normalmente mencionado ou traduzido por “Crise do Verso” (inclusive na oportuna tradução de Ana Alencar, publicada no número 20 da revista *Inimigo Rumor*, que cito no decorrer deste texto).

A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas lingüístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise de vers”, e não a “crise du vers”. “Crise de Verso” ou “Crise de Versos”, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com “crise de nerfs” (ataque de nervos), por exemplo. O detalhe, neste caso, não é insignificante e não se restringe à variação estilística de uma preposição. A opção me parece dizer respeito, de modo mais amplo, à discussão engajada diretamente pelo ensaio. “De” tem aqui um sentido mais intrincado, pois não cumpre apenas a função ativa de genitivo (como em crise do café, crise da bolsa de valores), mas tem também uma função passiva de explicitação do elemento no qual se dá a crise (como em crise de nervos). Ou seja, a crise de verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso, mas uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma crise de verso, como se pode notar pelas referências dadas pelo ensaio, que generaliza a idéia de verso, é a situação na qual o verso manifesta-se irritado, enervado, em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua história abalada internamente.

Logo no início do ensaio, Mallarmé se refere à morte de Victor Hugo como um acontecimento historicamente decisivo para a poesia. Hugo simbolizava o verso pessoalmente e a morte do poeta como que significaria a morte do próprio verso. Não do verso em geral, muito menos do verbal em si, mas especificamente do verso alexandrino ou, de modo mais exato, como se vê na seqüência do ensaio, de um certo uso do alexandrino, ancorado na tradição solene da rima e da métrica, que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato de festas cívicas. Ainda assim, Mallarmé acredita na necessidade de se manter um espaço para essa tradição, por considerar que ela continua a ter um lugar, embora raro e excepcional (como também no caso da bandeira nacional, segundo sua curiosa comparação). O que se dissipa com a crise, segundo Mallarmé, mas permanece como acontecimento “misterioso” da tradição, é uma visão declamatória e encantatória da poesia. Não está em questão, entretanto, o abandono da linha interrompida a que chamamos verso. A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia hugoana, longe de constatar uma ruptura, se aplica, ao contrário, a manipular o verso, a investir em suas variações, naquilo que é quase o verso tradicional, mas que não chega a ser o verso tradicional. Se os momentos altos da poesia da tradição (baseados na repetição métrica ou rímica) são descritos como “orgíacos excessos”, a poesia do presente, em seu estado de sombra e arrefecimento, para Mallarmé, seria a poesia de “deliciosos quases”, bem ao gosto da Decadência fin-de-siècle.

Victor Hugo não apenas simbolizava o verso, mas o havia, segundo a palavra do texto,

“confiscado”. E, sendo o verso uma atribuição da individualidade criadora (como quer Mallarmé, ao explicar o sentido da “modulação”, do “se modular” como finalidade do artista), a morte de Hugo pode ser sentida como uma espécie de liberação, de reconquista daquilo que tinha sido apreendido, interdito e, de algum modo, petrificado pela autoridade de um único grande poeta. O fim dos “orgíacos excessos” é também, como disse, o início da multiplicação de “deliciosos quases”. O poeta da crise joga entre a 11a e a 13a sílabas, como Henri de Régnier, ou se exercita no verso desafinado, como Jules Laforgue. A poesia moderna não se manifesta naquilo que está além do verso, mas estabelece um outro “gosto”, uma variação no uso do verso. O interesse pela infração do padrão métrico e pela sutileza dos “jogos oblíquos” dá ao antigo alexandrino o estatuto de um espectro, de um fantasma, que permanece necessário para se entender o proveito estético do novo verso, chamado à época “livre”: “Direi que a reminiscência do verso estrito é o fantasma desses jogos oblíquos e lhes confere um proveito”.

Em suma, historicamente, o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (de “crise”) e de capacidade de mobilização da tradição. A poesia de Mallarmé, aliás, segundo Jacques Roubaud (*La Vieillesse d’Alexandre*), é muito menos ofensiva à tradição métrica do que a de Rimbaud ou a de Corbière, por exemplo. Identificar Mallarmé com o espírito de vanguarda ou ocultar esse aspecto quase reverencial no trato com a tradição seria correr o risco de “um contrasenso grave sobre a natureza da ‘revolução’ mallarmeana, assim como uma simplificação abusiva de seu pensamento e um empobrecimento da leitura de seus textos”, diz Roubaud.

A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as “antigas proporções” que atribui interesse ao problema. Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural.

O mesmo procedimento de perturbação da tradição do alexandrino vale também para a relação com o novo, em *Un coup de dès* (Um Lance de Dados). Embora se disponha ao olhar como um poema espacializado, disperso no espaço da página, não se pode esquecer que o visual, no poema, é apresentado como função do musical. Como Mallarmé esclarece no prefácio ao poema, a reunião das experimentações do verso livre e do poema em prosa “se realiza pela influência, eu sei, estranha, aquela da Música ouvida no concerto”, e o poema é comparado a uma “Sinfonia”. Ainda que o poema transfira o interesse do “Verso” para a “Página”, o modelo é a música

tradicional. Não obstante, mantêm-se os meios de realização das “Letras” e a própria “versificação” como modo de pensar a unidade mínima do ritmo. Ou seja, os brancos visuais são entendidos como modo da versificação, uma possibilidade específica de modulação da versificação, e não como um além da versificação: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de imediato; a versificação assim o exigiu, como silêncio circundante (...)”, diz o Prefácio.

O que quero dizer é que, a rigor, não há nenhuma proposição para que se conceba a visualidade como substituta da versificação, em Mallarmé, autor tomado como referência obrigatória sobre o assunto. Não há um além do verso, um além da problemática estabelecida pelo verso. Pelo contrário, a aparente oposição entre verbal e visual apenas se ameniza na medida em que se trata, para Mallarmé, de acentuar a tensão, o intervalo ou o “interregno” (para usar sua palavra), entre reiteração e cesura, entre continuidade e corte. Ou seja, se há proximidade entre o verso e o elemento espacial é na medida em que este espaço designa ou figura um certo tipo de organização do verso e da versificação. O conflito se desloca. O que está em jogo é a definição daquilo que é “verso” e que constitui momento importante do ensaio de Mallarmé a que me referi. Em “Crise de Vers”, o novo verso é entendido não apenas como seqüência de palavras que compõem uma linha interrompida, mas como momento irritado em que se acentua a dicção, momento em que o texto é capaz de dar conta dessa oscilação ou dessa “hesitação” (retomando uma palavra de Valéry) que constituiria o poético. “Há verso onde se acentua a dicção”, afirma Mallarmé: “em uma cripta, a divindade, e com ela, a majestática idéia inconsciente de que a forma chamada verso é simplesmente a própria literatura, de que há verso tão logo acentuada a dicção, ritmo tão logo estilo”. A dicção é uma palavra antiga ligada à poesia recitada que Mallarmé e, depois, Valéry retomam por deslocamento de seu sentido habitual, da técnica de articulação vocal. É um fato da tradição ao qual se atribui sentido digamos hodierno, do mesmo modo que acontece com a palavra “verso”.

Em suma, Mallarmé não limita o campo do poético à semiótica do verbal – pelo contrário, expande-o, sugerindo que onde há dicção, há verso. A noção de verso é generalizada, designando a possibilidade de articulação, de reagrupamento e, com isso, também de regeneração dos talhos ou dos cortes vitais (“coupes vitales”) da língua. O verso, como diz uma frase conhecida do texto, é o “complemento superior” que “filosoficamente, remunera o defeito das línguas”, repara ou complementa as falhas de sua arbitrariedade constitutiva. Mas só pode fazê-lo, ou arriscar-se a fazê-lo, dentro de uma generalização da situação de crise, que diz respeito, claramente, no ensaio mallarmeano, às relações difíceis entre poesia e cultura, no século XIX. O milagre do verso não está muito longe do relâmpago ou do silêncio no deserto da cultura. Ou seja, o verso é

um prodígio, é um luxo dentro das relações sociais e culturais da época moderna, apenas na medida em que seu sentido está impregnado pela crise, e na medida em que diz respeito à crise. Eu diria que a tensão do discurso de Mallarmé só pode ser compreendida de uma perspectiva que reúna teoria poética e filosofia da cultura, outro modo de esclarecer que a questão do verso não é uma questão puramente formal (ou “formalista”), mas que diz respeito a uma tensão histórica, passo importante na constituição da crise não apenas como contexto, mas como discurso (como projeto e como retórica) da poesia moderna.

A questão de Mallarmé não é o desbravamento de um espaço além do verso, um fora do verso. Entendido deste modo, o fora do verso não é um lugar habitável para a poesia. A orquestração do verso, pelo menos para Mallarmé, “permanece verbal”, embora a module com momentos de silêncio, pela forma como deixa ver os brancos da página. De certo modo, a operação histórica de Mallarmé pode ser vista como o inverso das vanguardas: não a de romper com o verso, mas a de estender a questão do verso, não diria para outros “sistemas semióticos”, mas para toda organização de sentido, baseada na reflexão sobre o “interregno”, a hesitação, o entredois. Existe verso onde se acentua a dicção. Isso nos permite entender de outro modo a crônica costumeira da morte do verso, e com isso explicar de modo fundamentado porque tanto um livro como *Partis Pris de Choses* (1942), de Francis Ponge, totalmente escrito em prosa, quanto um livro como *Não* (2003), de Augusto de Campos, que explora a sintaxe visual, embora não tenham muita coisa em comum, continuam a ser reunidos sob a chancela de um mesmo gênero, a poesia, e daquilo que define sua trajetória até o presente, ou seja, a lógica do verso.

A crise da qual fala Mallarmé localiza o efeito de hesitação dentro dos sentidos criados por uma espécie de fenomenologia da forma, que continuaria sendo chamada de versificação. “No tratamento, interessantíssimo, dispensado à versificação, entre repouso e interregno, jaz, menos que em nossas circunstâncias mentais virgens, a crise”, é o que lemos em “Crise de Vers”. Ou seja, essa crise não é nem uma determinação histórica externa, fenômeno “espiritual” de uma época, nem uma operação teórico-técnica de substituição do verso. A crise não designa um fato histórico que atinge a poesia, ou que teria conseqüências sobre a poesia, como normalmente se pensa, mas é um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do “quase”. A manifestação da crise não resulta na degenerescência da forma verso, mas no florescimento inusitado de estratégias versificatórias que Mallarmé descreve, neste texto, como estratégias de “transposição” e de “estrutura”, conceitos que ajudam a entender sua própria produção poética, dividida entre a sugestão divinatória e o ritmo total do “poema mudo”. Não há fim do verso porque não há além do verso. Não podemos fazer um retorno ao verso,

porque nunca saímos dele, desse interregno irritado (dessa “oficina irritada”, como dizia Drummond, em *Claro Enigma*, ao retomar uma metrificacão mais tradicional). O interesse por um além do verso, entendido como um além da tradiçãõ (e por vezes como um além da poesia), historicamente, faz parte do universo das vanguardas do início do século, que tinham, aliás, uma relação difícil com Mallarmé. A visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente hipertextual ou verbivocovisual, os diversos diálogos com outras artes, são opções de realização poética, mas não significam – nem historicamente, nem teoricamente – uma saída da versificação. Acho que esse é um problema central para que possamos entender o sentido da relação com o verso, ou com a forma, com uma certa experiência da forma na poesia brasileira.

Tratada como substituição de uma matéria pela outra, a idéia do colapso ou do fim do verso tende a considerar o suporte como elemento circunstancial e arbitrário da forma e, por isso, substituível. Tal como é colocada posteriormente, a opção pelo verbal ou pelo visual permanece fora de uma reflexão criativa própria à necessidade do poema e é justificada frequentemente com argumentos de história ou de política cultural, abrindo mão da propalada necessidade da relação entre forma e fundo, da “motivação” que o discurso poético cultiva com frequência quando se refere ao plano dos elementos mínimos do poema.

Do modo de entender a matéria poética decorre, portanto, uma certa experiência da forma, que pode submetê-la a uma rigidez semelhante à da forma dita fixa, se pensarmos a questão não no plano da organização dos versos, mas no plano dos materiais, como uma espécie de suporte anterior à concretização do sentido. O material – o visual, em poesia, por exemplo – é um suporte sobre o qual se faz poesia? Seria o caso, antes, de concebê-lo como um elemento a partir do qual a poesia empreende o desafio de conceber-se como tal: a experiência daquilo que chamamos material seria antes uma certa experiência da versificação. Propondo-se a abandonar o visual caligramático (como aparece em Apollinaire), é possível dizer que o próprio concretismo percebeu o risco de exaustão da experiência do visual concebido como mero suporte, neste caso, figurativo.

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 da crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. Tomado deste modo, o estilo de rascunho, o inacabamento, a fragmentação, por exemplo, não designaria a construção de uma unidade formal que expressa a finitude absoluta, mas antes o resultado poético da dificuldade de estabelecer ou de dar acabamento a uma forma. A diferença é sutil, mas é fundamental para se entender o estatuto da

significação na modernidade: o inacabamento poético não seria uma fôrma coerente com o inacabamento da experiência, mas a manifestação da dificuldade da forma, ou seja, da dificuldade de se pensar o inacabamento como tal. A forma não é uma experiência da identidade, mas da crise. Se assim for, aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma. E isso não exclui nem mesmo poemas escritos em métrica regular, que podem estar em tensão permanente com o problema de sua suposta singularidade e, mais ou menos explicitamente, com a questão da crise.

Na poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo, uma certa “claustrofobia” da forma fixa – uma espécie de renúncia à experiência libertadora contida na utopia da singularidade – convive de modo tenso com uma ácida recusa da “piedade”. Por outro lado, o uso de formas reivindicadamente transgressoras, indo na direção do esfacelamento da palavra, do cruzamento de suportes e de mídias, pode revelar o incômodo de uma relação pacificada, reprodutora, com aquilo que oferece como sendo supostamente insubstituível. Em suma, a forma não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suportes: a forma 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).

Não há retorno ao verso. O verso (do latim, *versus*: retorno) já significa 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.

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se coloca. Mostra-se como lugar da crise, onde as convicções se reconhecem em crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. A poesia é aquilo que falta.

Marcos Siscar, "Poetas à beira de uma crise de versos", in *Subjetividades em Devir* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008).

§
§
§



Marcos Siscar nasceu em Borborema (SP), em 1964.

Formado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, doutorou-se em Literatura Francesa na Universidade de Paris VIII, em 1995, e conclui o pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em 2003. Professor de Teoria da Literatura na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto. Como tradutor, publicou obras de Tristan Corbière, Michel Deguy e Jacques Roubaud, entre outros. Publicou os livros *Não se diz* (1999), *Metade da arte* (2003) - que reúne sua poesia até aquela data - e *Roubo do silêncio* (2007).

§
§
§

PUBLICADA POR MODO DE USAR & CO. À(S) 11:05

ETIQUETAS: ENSAIO, MARCOS SISCAR