

SIBILA



ano 6 | n. 10 | 2006

# SIBILA

*Revista de Poesia e Cultura*

APOIO



**Bradesco**

**martins**  
**Martina Fontes**

SIBILA ISSN 1806-289X

Revista semestral de poesia e cultura | Ano 6, número 10, novembro de 2006

O *copyright* © dos trabalhos publicados pertence a seus autores.

DIRETORES Régis Bonvicino (São Paulo), Alcir Pécora (Campinas)

e Charles Bernstein (Nova York)

DIRETORA ADMINISTRATIVA Darly Vasques Menconi (São Paulo)

EDITORA ASSOCIADA Odile Cisneros (Edmonton)

PUBLISHER Evandro Martins Fontes (São Paulo)

CONSELHO EDITORIAL João Almino (Miami), Moacir Amâncio (São Paulo), Vera Barros (São Paulo), Mario Cámara (Buenos Aires), Thomas Cohen (Washington), Aurora Bernardini (São Paulo), Graça Capinha (Coimbra), Maria Elisa Costa (Rio de Janeiro), Arkadii Dragomoshchenko (São Petersburgo), Yao Feng (Macau), Eucanaã Ferraz (Rio de Janeiro), Leevi Lehto (Helsinki), José Ángel Leyva (Cidade do México), Telê Ancona Lopez (São Paulo), Rodolfo Mata (Cidade do México), Juan Carlos Marset (Sevilha), Douglas Messerli (Los Angeles), Eduardo Milán (Cidade do México), Enzo Minarelli (Bolonha), Marjorie Perloff (Los Angeles), Jorge Reis-Sá (Vila Nova do Familicão), Claude Royet-Journoud (Paris) e Regina Silveira (São Paulo)

EDITOR DE ARTE Ricardo Assis (São Paulo)

REVISORA Maria do Carmo Zanini

TRABALHOS DA CAPA Susan Bee, especialmente para este número de *Sibila*

Nota: Participou deste número, como editora assistente, Tatiana Longo Figueiredo.

A Corretora de Seguros ARIN ([www.arin.com.br](http://www.arin.com.br)) apoiou a edição deste número de *Sibila*.

Visite o *website* de *Sibila* ([www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br)) e verifique como enviar trabalhos para a revista.

Direitos reservados à

Martins Editora Livraria Ltda.

Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133

CEP 01325-030 – São Paulo/SP

Tel: (11) 3241-3677 – Fax.: (11) 3115-1072

E-mail: [comercial@martinseditora.com.br](mailto:comercial@martinseditora.com.br)

2006

Impresso no Brasil

Foi feito depósito legal

## Sumário

Editorial, 7

### POESIA EM TEMPO DE GUERRA E BANALIDADE: ENSAIOS

Poesia em tempo de guerra e banalidade • *Régis Bonvicino e Alcir*

*Pécora*, 14

Arkadii Dragomoshchenko, 17

Do supérfluo • *Arkadii Dragomoshchenko*, 18

Roberto Piva, 25

Eduardo Milán, 26

Exercício de memória • *Eduardo Milán*, 27

Leevi Lehto, 35

Plurificar as linguagens do trivial • *Leevi Lehto*, 36

Yao Feng, 55

Poesia chinesa e internet • *Yao Feng*, 56

Paulo Henriques Britto, 69

O lugar do poeta e da poesia hoje • *Paulo Henriques Britto*, 70

Nuno Ramos, 78

Plano • *Nuno Ramos*, 79

Charles Bernstein, 81

Nossas Américas: novos mundos ainda em processo • *Charles*

*Bernstein*, 82

O inconfessável: escrever não é preciso • *Alcir Pécora*, 92

## PARES CONTEMPORÂNEOS

Dificultar as coisas • *Entrevista de Douglas Messerli a Charles Bernstein*, 102

From a train • *Douglas Messerli*, 126

A corrupção da palavra • *Entrevista de Nanni Balestrini a Régis Bonvicino*, 130

Poesia e paz • *Entrevista de Nanni Balestrini a Enzo Minarelli*, 136

Três poemas • *Nanni Balestrini*, 139

## POESIA

Poesia em tempo de guerra e banalidade • *Douglas Diegues*, 144

El espinazo del diablo • *José Ángel Leyva*, 146

IGOR in time of war and banality • *Claude Royet-Journoud*, 156

## PARADISE NOW: DUAS VISÕES

Sobre *Paradise now* • *Ugo Giorgetti*, 160

*Paradise now* • *Luiz Zanin Oricchio*, 164

## RESENHAS E NOTAS

“O Renascimento de 1910”: reflexões sobre a poética de Guy Davenport • *Marjorie Perloff*, 168

A crítica nua • *Luis Dolhnikoff*, 177

O martelo de Trotsky • *Craig Dworkin*, 186

## RECUPERAÇÕES

Um pintor no samba • *Hélio Oiticica*, 194

## Editorial

Quem vê estas belas e fagueiras *Sibilas 10* e *11*, que ora chegam juntas e em grande forma às livrarias, não pode imaginar a quantidade de peripécias passadas entre elas e o volume duplo anterior. Se fôssemos contá-las, a trilha sonora da narração poderia ser *I believe in miracles*, e isso talvez nos dispensasse de fazê-la.

O mais impressionante é que nem mesmo houve atraso na saída dos novos números... e, no entanto, quase tudo mudou. A começar pela criação do *site* da revista (<http://www.sibila.com.br>), que disponibiliza parte do material de todas as suas edições, além de facilitar os procedimentos de compra e assinatura.

Mudou também a direção da própria revista, que já havia passado do comando único do poeta Régis Bonvicino à co-editoria com o crítico Alcir Pécora, para tornar-se agora uma gestão tripartite, com a ativa participação de um membro internacional, o poeta norte-americano Charles Bernstein, senão quadripartite, com a colaboração intensa e extraordinária de Odile Cisneros, professora e tradutora da Universidade de Alberta, no Canadá. Também a equipe de produção da revista sofreu alterações significativas, das quais a mais importante foi a entrada estratégica e decisiva de um trabalho de revisão de texto absolutamente profissional.

As mudanças foram ainda maiores e mais graves pela superação de obstáculos previsíveis de financia-

mento e de distribuição que, no Brasil, costumam liquidar os magazines literários em seus primeiros números. Para vencer a escrita, *Sibila* migrou da Ateliê Editorial, à qual expressamos nossos mais sentidos agradecimentos pela parceria realizada nos nove números anteriores, para a nova Martins Editora. Sob o comando do *publisher* Evandro Martins Fontes, que, a despeito de jovem, tem vasta experiência internacional, a recém-fundada editora se mostra disposta a investir numa revista de poesia de inovação, cujo âmbito de circulação no Brasil é sabidamente restrito. Confia no interesse cultural de suas matérias, bem como na qualidade dos serviços, na tecnologia de produção e na logística de distribuição que a editora possui em todo o território brasileiro, com alguma extensão ao exterior, particularmente nas universidades norte-americanas, com sua significativa parcela de estudantes de literatura brasileira.

Acima de tudo, porém, esses dois números trazem um acontecimento inédito em *Sibila*, e quiçá em qualquer revista literária brasileira: suas páginas são o resultado de um seminário que trouxe ao Brasil nada menos do que cinco dos mais importantes poetas internacionais contemporâneos, e mais três poetas brasileiros excelentes, para discutir e ler poesia, durante dois longos meses de trabalho inacreditável. São eles: Arkadii Dragomoshchenko, de São Petersburgo, Rússia; Eduardo Milán, de Montevidéu, residente na Cidade do México; Leevi Lehto, de Helsinque, Finlândia; Charles Bernstein, de Nova York; Yao Feng, de Pequim, residente em Macau, China. Além deles, de São Paulo, vieram Roberto Piva, poeta decisivo na poesia contemporânea brasileira desde os anos 1960, que apenas agora começa a ter sua obra nacionalmente conhecida, e Nuno Ramos, artista plástico e escritor; da cidade do Rio de Janeiro, convidamos o poeta Paulo Henriques Britto.

O eixo do encontro foi a questão da produção poética em tempos aparentemente determinados pela guerra, a cada dia mais bruta, tribal e global ao mesmo tempo, e por um verdadeiro triunfo da banalidade mais boçal, cuja voracidade não parece mais admitir exceção.

O custo de um tal seminário, como podem avaliar os leitores, é enorme para qualquer país, quanto mais para os padrões brasileiros, sempre muito avaros em matéria cultural; até mais do que isso, sempre muito orgulhosos de sua própria ignorância. A possibilidade de realizá-lo deveu-se a um nome único no atual patrocínio das artes do Brasil, Augusto Rodrigues, diretor de cultura da Companhia Paulista de Força e Luz. Foi graças a sua visão despojada de paroquialismo que o seminário sonhado por nós, efetivou-se nos meses de maio e junho de 2006, tendo como palco principal o Espaço Cultural CPFL, em Campinas.

Espaço principal, mas não único: as *Sibilas 10 e 11* publicam exatamente alguns dos materiais mais interessantes surgidos no seminário ou em decorrência dele.

## Sibila 10

A *Sibila* que o leitor tem em mãos concentra basicamente o material ensaístico produzido em torno do texto-tema do seminário *Poesia em tempo de guerra e banalidade*, para o qual contribuíram seus poetas convidados, além de outros autores contatados antes ou depois dele.

O tema da guerra não se esgota aí. O filme *Paradise now*, de Hany Abu-Assad, vencedor do Globo de Ouro, sobre um dia na vida dos homens-bomba muçulmanos, é aqui comentado por dois profundos conhecedores de cinema: o cineasta Ugo Georgetti e o crítico Luiz Zanin Oricchio.

*Sibila 10* traz também um alentado conjunto de entrevistas com dois nomes fundamentais da arte contemporânea, na Itália e nos Estados Unidos: o poeta e editor Douglas Messerli e o poeta, prosador e artista plástico Nanni Balestrini, conduzidas por Régis Bonvicino, Charles Bernstein, e pelo poeta e pesquisador de poesia sonora Enzo Minarelli.

Um forte conjunto de resenhas marca a edição: a conhecida crítica austríaco-americana Marjorie Perloff escreve a respeito do conjunto de ensaios de Guy Davenport *The Geography of Imagination*. Craig Dworkin, um dos mais provocativos poetas norte-americanos contemporâneos, escreve a respeito de Bob Perelman e da atual arquitetura da violência. Luis Dolhnikoff, poeta e crítico paulistano que vive em Florianópolis, escreve um texto absolutamente revelador sobre o “método” mais difundido da crítica contemporânea no Brasil, na qual a adesão imediata e pouco refletida ao texto supostamente criticado se disfarça em tocante “respeito ao objeto”.

*Sibila 10* conta ainda com uma série plástica protagonizada por Igor, criação do poeta e artista plástico Claude Royet-Journoud. Na seção *Recuperações*, tradicional em *Sibila*, publica-se um manuscrito inédito de Hélio Oiticica, no qual o artista tematiza algumas articulações de sua obra com o samba da Mangueira.

Há ainda outros textos e lugares de debate articulados por *Sibila 10*, que mais vale a pena descobrir e experimentar que fazer anúncio. Todo o número é um convite à leitura.

POESIA  
EM  
TEMPO  
DE  
GUERRA  
E  
BANALIDADE

ENSAIOS



Arkadii Dragomoshchenko



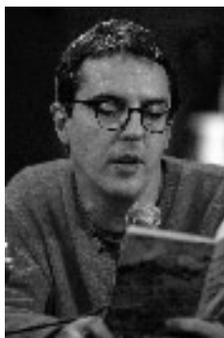
Charles Bernstein (dir.) e Régis Bonvicino



Eduardo Milán



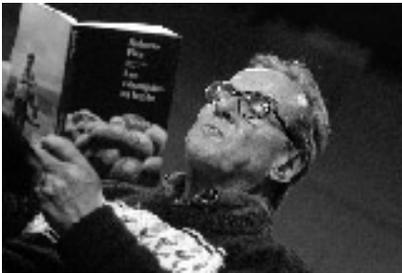
Leevi Lehto



Nuno Ramos



Paulo Henriques Britto



Roberto Piva



Yao Feng

## Poesia em tempo de guerra e banalidade<sup>1</sup>

*Régis Bonvicino e Alcir Pécora*

O legado do século xx revela-se como um desastre contínuo e aparentemente irreparável. Deixou-nos como aporia a incapacidade de a poesia, como síntese da atividade intelectual e criadora, lidar com a estupidéz e a barbárie. Evidenciaram-no os crimes nazi-fascistas, bem como a institucionalização da violência econômica, num mundo que se globaliza e desorganiza em iguais proporções, com repercussões catastróficas em conflitos locais, étnicos, movidos a ódios, sectarismos e tragédias domésticas. O que restou dos projetos nacionalistas tornou-se estratégia para reforçar interesses corporativos, enquanto o internacionalismo, longe de abrir-se para experiências humanas pluralistas e democráticas, reduz-se a estratégia de exploração econômica, turística e de legitimação de preconceitos sociais e raciais.

Neste início de século, começa a aparecer um novo modo dessa violência, derivado justamente de seu aspecto continuado: trata-se do abafamento, do amortecimento do cenário de destruição. A criação impotente, a reboque da tecnologia, do mercado e da voracidade comunicativa e midiática, sem consequência política ou estética libertadora, sobrevive no encolhimento

1. O encontro internacional *Poesia em tempo de guerra e banalidade* foi realizado no Espaço Cultural CPFL, em Campinas, entre maio e junho de 2006, sob curadoria de Régis Bonvicino e Alcir Pécora.

da visada poética ou da destinação da poesia. O ceticismo, em face da transformação revolucionária, da consistência das vanguardas ou do dogmatismo ideológico, não resulta em ações mais livres, como gostaríamos de imaginar, mas apenas numa produção cada vez maior, mais prolixa, dentro de ambientes cada vez mais homogêneos. Condomínios de semelhantes, práticas corporativas de gênero segmentam e banalizam a produção poética. A atividade paroquial ofende-se com a crítica e o debate. Condescendência, pusilanimidade, pacto entre pares e perdão mútuo evidenciam a pouca seriedade com que se toma a poesia, bem como a descrença em sua ação transformadora. Mas que criação real pode renunciar à transformação?

Um efeito impressionante desse legado de continuidade catastrófica – que justamente abafa e absorve o desastre como normalidade – é a conformidade da poesia com uma dimensão mediana de produção. Nesse âmbito, escrever se reduz a um hábito ligeiro, um *hobby* – isto é, uma atividade infante-juvenil que se abandona tão logo se chega à vida adulta, ou se preserva depois disso como lazer de fim de semana –, ou então a uma atividade profissional entre quaisquer outras, um modesto ganha-pão associado a várias atividades editoriais e universitárias. Em tempos assim, já não há qualquer motivo para que o poeta seja expulso da cidade, o que não significa nenhum progresso do espírito: nele, ao que parece, nada resta de perigoso, desarrazoado ou arrebatador a ponto de afetar a ordem desordenada da vida incivil contemporânea.

Como responder a essa falta de perspectiva e de urgência particular à poesia, domínio por definição hostil à mediocridade? Como resistir a esse encolhimento bárbaro de horizontes, proporcional à proliferação redundante e prolixa do escrito? Ou, ao menos, como desnaturalizar o desastre e reconquistar a dor diante dele? A poesia ainda pode ser mais do que uma afirmação de frivolidade, arrivismo e afetação intelectual, ou, na direção oposta do mesmo eixo, de modéstia boçal e sobrevivência sem esperança? Se já não temos planos para o futuro, é bom

que se diga que tampouco o presente nos pertence: o amortecimento das expectativas resulta em indiferentismo, alienação e tédio, não na fruição de uma vida amena. O que a poesia pode contra esse estado de coisas que não parece ter fim? E, se nada pode, como pode ser mais do que fatuidade?

\* \* \*

Para debater essas questões e ler seus próprios poemas, com suas questões e alternativas, foram convidados oito poetas de primeiro time: cinco poetas internacionais, de diferentes línguas e experiências poéticas, e três brasileiros. As apresentações ocorreram nas seguintes datas:

4/5/2006 – Arkadii Dragomoshchenko (Rússia)

11/5/2006 – Roberto Piva (Brasil)

18/5/2006 – Eduardo Milán (Uruguai)

25/5/2006 – Leevi Lehto (Finlândia)

1/6/2006 – Yao Feng (China)

8/6/2006 – Paulo Henriques Britto (Brasil)

22/6/2006 – Nuno Ramos (Brasil)

29/6/2006 – Charles Bernstein (Estados Unidos)

# Arkadii Dragomoshchenko

## Currículo breve

Meu nome é Arkadii Dragomoshchenko. Estou aposentado, mas ainda coordeno um seminário intitulado *Uma outra lógica da escrita*, no Instituto Smolny de Artes e Ciências (afiliado ao Bard College de Nova York, em São Petersburgo, Rússia). Também trabalho como editor na Academic Project Press e como jornalista para algumas revistas mensais. Para concluir, sou membro do Sindicato de Escritores Russos.

## Resumo da apresentação

O processo da escrita é um processo de leituras intermináveis e contínuas, isto é, de uma revelação do “ser” nas margens da experiência, no qual a poesia mesma, como um tipo de “fala”, é impossível, mas que, no entanto, revela a possibilidade do “devir”.

## Do supérfluo<sup>1</sup>

*Arkadii Dragomoshchenko*

Hoje em dia, não é muito apropriado falar em poesia (hoje se trata de algo desnecessário, *supérfluo*; algo que virou o domínio dos poetólogos que tentam extrair alguma raiz ontológica de quadraturas efêmeras ou de personagens melodramáticas que esperam algum tipo de recompensa por suas pacientes visões da música das esferas).

No entanto, é difícil dizer com precisão quanto ela foi popular nas épocas que, por sua vez, transformaram “conversas poéticas” numa classe de fenômenos parcialmente não identificáveis. Tendo passado por uma série de procedimentos pelos quais foi simplificada pela estética e pela pneumatologia, a poesia se achou num lugar onde *tudo é entendido*, ou, pelo contrário, não vale a pena entender nada. Isso, na melhor das hipóteses; na pior, a poesia chegou a um certo espaço ideológico que a representa como uma prática instrumental da linguagem.

Apesar das tentativas de descolonização e exclusão da poesia da esfera da Grande Literatura, e, posteriormente, de introduzi-la nos limites convencionais da *escrita*, ela gradualmente foi impedida de interrogar ingenuamente sua própria natureza assim como os limites da cena atual, isto é, o livro, uma das formas

1. Texto original em russo, traduzido para o português a partir da versão para o inglês realizada por Evgeny Pavlov.

totalizantes que oferecem existência ao mundo além de qualquer “imagem”.

Sinestesia é o esquecimento de qualquer definição.

Para além dos limites da metáfora existe a metáfora seguinte, da mesma maneira que para além de uma palavra existe uma outra. Para além da memória, porém, apenas a máquina produtora de memória se revela, isto é, a estrutura de um *signo* que consiste num traço, que cabe num traço.

O trovão não é nem a essência do relâmpago nem seu significado.

Ao chamar o tempo de belo, horrível ou amargo, não fazemos outra coisa que confirmar nossa vulnerabilidade em face da velocidade da desarmonia de substâncias invisíveis.

Privilegiar o importante “agora”, na época da representação e da identidade entre palavra e coisa, determina a manifestação da essência (qualidade última do irreduzível) como presença no “agora”, que não devia ter sido tempo em nenhum caso, e sim “seu núcleo atemporal”, enquanto o tempo surgia naquela perspectiva clássica da metafísica como o *não-agora, não-ser, não-verdade*.

A visão também é um procedimento lingüístico, um processo de descrição, diferenciação.

Cada viagem é uma mensagem ao passado.

Num de muitos casos possíveis, um livro escrito/publicado pode ser visto como uma tentativa de reabilitar (possivelmente justificando) um livro *anterior*, se não vemos o livro como uma mercadoria envolvida em relações obviamente desvinculadas dos interesses do escritor e do leitor.

Svistonov jazia na cama, lendo, isto é, escrevendo, já que, para ele, era a mesma coisa. Marcava um parágrafo com lápis vermelho, e em preto, copiava a versão modificada em seu manuscrito. Não estava interessado no sentido da totalidade nem na coerência dela (Konstantin Vaginov).<sup>2</sup>

Só podemos lamentar o fato de que ainda não foi publicado nenhum dos livros de Svistonov.

\*\*\*

Se admitirmos o óbvio, que a cultura em que fomos criados – aquela que nos leva para dentro de seu corpo, forma nossa linguagem, visão, idéias de nós mesmos e do mundo a nosso redor, isto é, da “realidade” –, que esta cultura funciona como uma máquina metafísica de *perfeição*, de *plenitude* invulnerável e teleologia, então seria lógico presumir que o espaço interior do drama cujos atores somos nós no momento em que nasce *nossa própria história* poderia ser descrito como o espaço da *não-coincidência* produzido pela máquina da plenitude auto-suficiente, *télos*... e por nossa *insuficiência* inerente determinada pela finitude conhecida da existência, ou, mais simplesmente, do *desejo*.

O que quer dizer o *eu* que é a fratura, a fissura que assume nomes diferentes com aparente calma. Comparemos este “eu” com o contorno de um buraco – o contorno da ausência. Incluído aquele do *presente* que tende a expandir seu próprio significado.

O ócio é muito mais difícil que o trabalho. Requer esforço, duração de um outro tipo e uma imaginação mais fértil.

\*

2. Konstantin Vaginov (1899-1934), membro do grupo literário OBERIU de Leningrado, cuja obra ainda não foi traduzida para outras línguas. A citação provém de *Trudy i dni Svistonova* [Trabalhos e dias de Svistonov], um romance metafictício que constrói complexas figurações alegóricas da modernidade literária russa. Sobre alguns ecos da poética e filosofia de OBERIU no trabalho de Dragomoshchenko, consulte-se Michael Molnar, The vagaries of description: the poetry of Arkadii Dragomoshchenko. *Essays in Poetics*, 14:1, April 1989, p. 76-98 (Nota de Evgeny Pavlov).

A tecnologia do ócio é a parataxe. A velocidade das conjunções sem impulso esgota as possibilidades da estase vertiginosa. Mas a tentação é a maior parte das vezes irresistível.

O “eu” que não é estritamente capaz de seguir a estratégia do ócio, o “eu” que não rompe a circulação da linguagem (o círculo de giz do Khoma Brut<sup>3</sup>) e, portanto, da história e da memória, está condenado ao fracasso. Cada coisa é o resíduo de sua própria descrição.

Talvez a idéia russa do nacional esteja na idéia do Paraíso (um comunal “corpo sem órgãos”<sup>4</sup>), enquanto o ascetismo do trabalho, a conquista de nossa própria natureza (leia-se Aleksandr Etkind<sup>5</sup>) que tal idéia sugere, elimina o ócio com a mesma efetividade que o protestantismo em sua cotidiana confrontação com o Inferno.

A experiência nos diz que muito tem sido feito com esse objetivo em mente, mas, muito provavelmente, não “a maneira” que deveria ter sido feito.

Um erro é sempre consciente.

Às vezes um erro é o resultado de operações e cálculos extremamente complicados e de vários níveis (Freud, por enquanto, é rejeitado).

A poesia não erra em projeção alguma de seu autoquestionamento porque é *o inconsciente* de uma sociedade (uma formação pré-orgânica): a paisagem em quatro dimensões de uma ação impecável “*onde tudo converge perfeitamente, mesmo se as notas de alguém não se somam corretamente*”. É a ausência total (sobretudo de *representação*). No entanto, o desejo de ausência vem acompanhado do medo

3. Proteção contra os não-mortos usada pelo estudante de filosofia Khoma Brut, personagem principal de *Viy* de Nikolai Gogol.

4. No original russo: *sobornost*.

5. Veja-se, de Aleksandr Etkind, *Eros of the impossible: the history of psychoanalysis in Russia*. Tradução para o inglês de Noah e Maria Rubins. Boulder, Colo: Westview Press, 1997).

invencível de transgredir o limite que o separa dela. É por isso que tal *transgressão* que não *transgride* (o equilíbrio alcançado no último momento, medo da irreversibilidade), que permanece<sup>6</sup> para além do passado e do futuro e chega<sup>7</sup> no momento perfeito do presente (que “se evapora em seu próprio fulgor”) – ao experimentar a insuficiência no regresso a seu próprio começo – não pode se chamar de viagem. Isto não é nem bom nem ruim.

É o mesmo que “quatro”, “verde” ou “sonho do Paraíso”.

Não me interesso pelo “como” nem pelo “quê”, e sim pelo “porquê”.

No entanto, apenas os desocupados<sup>8</sup> se dão ao caminho<sup>9</sup> – aqueles que celebram<sup>10</sup> o estranhamento<sup>11</sup> (e o afastamento<sup>12</sup>) de seu “eu,” aqueles para quem o ser<sup>13</sup> do *outro*, que é tão necessário para a auto-identificação, perde sua necessidade<sup>14</sup>. O poeta vira uma fotografia mal exposta no álbum de seu tempo. A foto se desmancha em padrões de sais e óxidos efervescentes. Às vezes representam relações inteiramente diferentes. Mas isso é apenas especulação.

Depois afirmam facilmente que ele “é parecido” com alguém. Sobre os parecidos, veja-se mais adiante.

A conhecida frase do autor, “Existo por causa da existência do outro”, é substituída por outra: “Já que meu ‘eu’ é distinto de minha condição-de-ser<sup>15</sup>, o ‘outro’ neste caso também perde sua necessidade<sup>16</sup>.” O dialogismo pan-europeu rege qualquer narrativa, mas não a escrita

6. No original: *prebyvaet*.

7. No original: *pribyvaet*.

8. No original: *prazdnye*.

9. No original: *stranstvie*.

10. No original: *prazdnuiut*.

11. No original: *ostranenie*.

12. No original: *ustranenie*.

13. No original: *sushchestvo*.

14. No original: *nasushchnost*.

15. No original: *sushchestvennost*.

16. No original: *nasushchnost*.

da poesia. “Você” e “eu”, “passado” e “futuro” etc. podem se esgotar na metáfora do caracol que gira em torno de seu próprio eixo exterior e interior, umidade e areia, presença e ausência – o caracol que, certa vez, era simultaneamente instrumento de chamado e labirinto do ouvido. Não há certeza. “Não” significa as maneiras em que as trajetórias não pertencem a um único desenho ou traço. O sono não é outra coisa que a combinação de fonemas necessários num determinado momento. Oferece à mente confiante o tema das semelhanças, a conjugação de exemplos, a representação de padrões que irão fortalecer esse tema.

Pareceria que a mais simples comparação de uma coisa com outra fornece evidência sobre a coerência do todo. No entanto, cada palavra, mesmo precedida ou seguida de outra, fala da “não-conectividade”, da “não-compatibilidade”, da ruptura. A realidade é feita de buracos assim como a fala é feita de diferença, de infinitos começos. Por isso é que “a poesia sempre é outra coisa”.

Mas a *acumulação* e transformação posterior (é mesmo em seu oposto?) da insuficiência novamente pressupõem o crescimento de sua massa “crítica” e sua transição para algo semelhante ao “excedente” residual cujo “consumo” preocupava tanto a Bataille e sobre o qual Lukács, ao considerar problemas específicos, escreveu:

A melancolia da maturidade surge da experiência do fato que a absoluta confiança da juventude na voz interior do chamado (*a confiança que arrisca comparar essa voz à promessa da “finalidade cultural, sentido, unidade”*) desaparece ou diminui e que não pode mais ser ouvida escutando atrás da porta do mundo [...] Os heróis da juventude são conduzidos pelos deuses; sem se importar com o que os espera no final da viagem – seja o prestígio da derrota, a felicidade da vitória, ou talvez, as duas coisas – esses heróis nunca caminham sozinhos, são sempre conduzidos.

A melancolia da fala como o estado que precede a atividade de seu surgimento, sua “disseminação”, “dissecção”, “sacrifício para um

sacrifício” – discernimento. Pode uma semente qualquer ser o centro do campo?

A aspiração à estase que em seu respectivo marco retórico de referência pode ostentar qualquer um dos nomes comumente aceitos – Unidade, Plenitude, Logos, e assim por diante – é descrita por outra metáfora como a aspiração à morte, à auto-suficiência absoluta e à inteireza. No entanto, o rapto/a ruptura erótica sempre representa a destruição da imagem de equilíbrio que se forma.

Talvez a natureza secreta desse rapto, sua determinação de não se revelar, além de ser o mistério de sua própria representação, também constitui o pretexto (não quero dizer razão) de nosso trabalho cotidiano – *escrever*, ou outras ocupações, empreitadas ou projetos triviais, inclusive a publicação. Do qual nada, em efeito, se segue.

Nem barulhento nem silencioso. Alguém pode cantar uma canção ou fazer um filme. Se assim o desejar. Sobre como as pessoas falam. Sobre como elas falam somente ou ficam caladas, fazendo gestos silenciosos com os lábios (o sonho de uma mão). Ou os dois ao mesmo tempo.

Como sempre, nada supérfluo.

*Tradução: Odile Cisneros*

# Roberto Piva<sup>1</sup>

## Currículo breve

Roberto Piva é paulistano, mora em São Paulo, não tem qualquer vínculo institucional e vive de sua atividade como poeta e conferencista.

## Resumo da apresentação

Poesia como arte de minorias e de inconformismo. A transgressão como valor absoluto da poesia. Leitura de passagens escolhidas de sua obra recentemente reeditada, incluindo *Paranóia*, *Piazzas*, *Abra os olhos e diga ah!*, *Coxas*, *20 poemas com brócolis*, *Quizumba*, *Ciclones* e poemas inéditos.

1. O leitor notará a falta, aqui, de um ensaio de Roberto Piva, mas veja-se o poema “vii cantos xamânicos” em *Sibila* n. 10, que vale como tal.

## Eduardo Milán

### **Currículo breve**

Eduardo Milán é poeta, ensaísta e professor de teoria literária e poesia latino-americana da Universidad del Claustro de Sor Juana, na Cidade do México. Também leciona em outras universidades do México como a Unam, a Casa Lamm e a Universidad Iberoamericana.

### **Resumo da apresentação**

Uma reflexão sobre o estado atual da poesia latino-americana à luz de suas perturbações herdadas (o final da “tradição” das vanguardas, a falta de espírito, a escassa ou nula resistência de uma concepção poética de mudança) e a devastadora contingência histórico-social, não apenas para a poesia mas também para qualquer manifestação humana íntegra. A fala será entrecortada pela leitura de seus poemas.

## Exercício de memória

*Eduardo Milán*

*Ter esperança é um ato de fala.*

Steiner

Escrever sobre estes temas é uma maneira de responder a uma situação previsível demais. É escrever sobre este momento de pós-guerra. Escrever sobre esta contradição que afirma que a guerra terminou, mas a guerra continua. É recorrer a usos infreqüentes da linguagem para responder a usos freqüentes da linguagem: aqueles que a empregam com o objetivo de manipular, manipulação da linguagem em si, manipulação da consciência. Gostaria de esclarecer isso logo: se não tivesse uma consciência por trás, se não tivesse um ser humano por trás, pouco interessaria tal manipulação da língua e da linguagem como entidades em si violentadas, como se fossem seres humanos que vivem no presente histórico. Quero dizer: Shakespeare não será modificado pelo uso perverso que fazem os meios de manipulação em massa ao serviço do Império. Shakespeare, enquanto obra concluída, cumprida como uma fase da língua inglesa, como linguagem poética, como emissão com data. Num enquadramento de reflexão pessimista, pode ser pervertida sua valoração, sua circulação, seu fluir ou seu bloqueio. Shakespeare ou Manrique, para não ir além da língua. De qualquer jeito, essa intenção de “salvar os clássicos” da barbárie manipuladora do Poder atual implica uma atitude ética: a mesma que se

vê presa da indignação e do medo ao assistir à queima da biblioteca de Bagdá. Para que tal ética seja verdadeira, é preciso que o mesmo acento seja colocado no *i* quando o Iraque é invadido e inocentes são vitimados, quando se repete todo dia o massacre da comunidade palestina, quando na América Latina o patrimônio econômico de um país é saqueado com total impunidade e diante dos olhos da população. Os exemplos se multiplicam, são fatos. Se a linguagem perverte os fatos por meio da informação transmitida com objetivos de manipulação, a linguagem vira um outro veículo do poder. Sua relação é com os fatos, só depois com as consciências. Seu efeito sobre si mesma não está sob consideração. O “uso ruim” da linguagem implica um “bom uso” normativo, condicionante, como no caso em que um membro do *lobby* israelense ao serviço do governo norte-americano falseia os fatos e depois se descobre a falsificação. A opinião pública é vítima da agressão, o estatuto dos fatos vulnerado, a situação histórica do presente exhibe a sintomatológica de um organismo doente. Mas a linguagem nada tem a ver com isso – no sentido que não se acha comprometida com a falsificação, é cega de cara aos fatos – já que a linguagem virou instrumento. Se esse parágrafo de Donald Rumsfeld não se referisse à invasão e devastação do Iraque, não poderia ser tomado em conta como um texto, e sim como um exemplo de erros na construção de um sofisma. Diz Rumsfeld:

Como já sabemos, há coisas que sabemos que sabemos. Também sabemos que há coisas que sabemos que não sabemos. Mas também há coisas não sabidas que não sabemos: as que não sabemos que não sabemos.

O contexto em que se expressa esse tento pelo titubeio lingüístico tem relação com os fatos. O galimatias (a balbúrdia) foi a tentativa da parte de Rumsfeld para explicar como a incerteza da existência de armas de destruição em massa no Iraque não implicava necessariamente um freio à agressão contra aquele país lançada pelo governo norte-americano e seus aliados. A verdade teria sido respeitada se a

afirmação de Rumsfeld, feita posteriormente à invasão, após a consumação dos fatos, tivesse sido a admissão que a existência das armas de destruição em massa não era o argumento fundamental para desencadear a guerra. Aquilo que, mais do que repugnância, provoca risada nessa expressão, tendo em conta os fatos, não é apenas a mentira que a população informada do mundo sabia ou suspeitava: é, no entanto, a substituição de registros na linguagem, a incapacidade de reconhecer *na linguagem* uma ausência que fica fora da linguagem e a substituição de uma retórica por outra. Sabe-se que uma das surpresas dessa guerra, no que diz respeito ao uso lingüístico dos agressores, é o tom pseudo-religioso de seus porta-vozes, especialmente os do lado norte-americano. No caso de Rumsfeld, no entanto, se trata de um limite: a “força de abstração” de sua linguagem literalmente extrapolou seu discurso para além dos fatos. Rumsfeld estava falando especificamente de outra coisa, valendo-se de uma metáfora esgotada no contexto em que ele se expressou. Não acredito que ninguém tivesse interpretado aquelas palavras como um momento de iluminação de um político norte-americano e também não como uma forma tardia de possessão poética correspondente ao sincretismo cultural dos protagonistas do governo Bush.

Não consigo distinguir a linguagem de certa informação, contextualizada neste período do pós-guerra ou da iminência permanente de guerra, da linguagem propagandística. Não é uma novidade que a linguagem seja instrumentalizada em tempos de guerra, que seja utilizada como um veículo de penetração nas consciências com objetivos de manipulação. Sabemos que outra das “saídas do fato” que nos ofereceu a recente agressão norte-americana foi, justamente, no afastamento da linguagem dos fatos aos quais me referi, como o já citado exemplo do discurso de Rumsfeld. Existe aqui outro tipo de distorção: a do vínculo entre linguagem e acontecimento. Uma das táticas do uso que a linguagem opera sobre a consciência tem sido – e isso muito antes da guerra, mas também durante a guerra – a separação entre fato

e palavra, como se abismasse a tese saussuriana sobre a arbitrariedade do signo lingüístico. É essa uma estratégia muito freqüente manipulada pelos discursos da classe dirigente na América Latina: a proposta de uma linguagem “positiva” de cara a uma realidade que lança signos contrários a tal positividade do discurso em vários âmbitos do social. Tal linguagem era usada sistematicamente ao falar do rumo e da situação da economia, ou, dito de outra maneira, em relação à implantação do modelo econômico neoliberal em contextos sócio-econômicos altamente empobrecidos. O fato da separação – para não falar num afastamento devido à ignorância – de uma grande parte da sociedade civil da problemática econômica como ingrediente fundamental do sistema permitiu – e ainda permite – esse duplo jogo: a perda de qualidade de vida se manifesta na realidade, enquanto o discurso político insiste em negar tal evidência. Os fatos são aceitos como atomizações da realidade, como incidentes isolados, ilhas que surgem num marco de complexidade que não se faz evidente e sem conexão entre elas. Os meios de comunicação lançam aqui um papel fundamental, enquanto se pretendem emissores “puros” de informação. Tal informação se fragmenta segundo a mesma estrutura de transmissão midiática: o parcelamento estrutural do meio condiciona o parcelamento da informação. Diria-se que a informação não trai, nesse caso, os fatos: trai sua sintaxe, escamoteia a relação. A sintaxe ocultada reaparece na estrutura da análise social. Mas a estrutura da análise do discurso social precisa de tempo e distância. Tempo e distância é aquilo que não existe na transmissão midiática de informação sobre a realidade. Os fatos figuram como encarnações “reais” de um presente e não muito mais. Resulta difícil achar uma “história dos fatos” nos meios de comunicação. Mais do que instrumentos de mediação “fidedigna” – esse seria o significado da informação no que chamaríamos uma “sociedade informada” –, a transmissão dos fatos se transforma na *imediatização* da vida social. Trata-se de uma estratégia de emergência implantada como modo de vida: viver a realidade desde a disposição de um esta-

do emergente, no qual “coisas acontecem”, simples e claramente, e no qual (talvez seja isso o mais grave) “qualquer coisa pode acontecer”. A apresentação emergente da informação prepara a consciência para uma vida em emergência latente. Nesse estado de alarme se espera que aconteça tudo, isto é, que os fatos naturalmente surjam. O marco que surge desse viver no medo confere um caráter quase epifânico ao fato. O que a informação não deixa transparecer é o baixo fundo ideológico em que tais emergências se preparam, o caldo de cultivo que cozinha a apresentação da comida, a profundidade da sopa. Na superfície flutuam alimentos concretos. Nisso podemos verificar uma “estética da informação”, e não apenas em sua manifestação como espetáculo ou entretenimento. As campanhas publicitárias da Benetton sobre a AIDS e a fome na Etiópia durante a década de 1990 foram exemplos indiscutíveis da eficácia de uma “estetização do horror”. É verdade que a via de transmissão não era a palavra, e sim a imagem: a imagem como assombro e a palavra como ausência, mas, ao mesmo tempo, do outro lado, do lado do leitor, como presença estupefata.

### **Não há neutralidade**

A entidade linguagem e a entidade palavra são neutras frente a tais estratégias informativas. Não é neutro o uso. Isso porque os meios de comunicação estabelecem códigos de cumplicidade entre emissor e recepção. Os meios atuam numa recepção preparada pelos próprios meios: o acontecimento, o fato, o evento aparecem num âmbito condicionado. Uma questão que ainda me parece pertinente é: como é possível ainda ficarmos surpresos ante o que já sabemos que é preparado? Na época da imagem midiática, é óbvio que a palavra não pode ser protagonista da transmissão de informação. Em geral, sua participação é mais uma ratificação, atua de maneira redundante. Também o silêncio, visto aqui como a ausência de palavra, participa da mesma maneira. Palavra e silêncio certificam a imagem quando

não intensificam o efeito. Isso implica uma responsabilidade perante o uso da linguagem, implica ter cuidado com seu emprego. Mas não implica, porém, um tratamento especial, específico da linguagem. O tratamento específico da linguagem pertence ao âmbito do poético. A diferença entre os dois tratamentos da linguagem (o uso informativo e o uso estético, poético da linguagem) não reside no grau de embelezamento no cultivo de ambos, em sua temperatura estética diferencial. Reside, a meu ver, no que chamaríamos de posições de “suficiência”. A linguagem informativa – sempre em seu uso propagandístico, ideológico – é uma linguagem que sempre chega. E chega porque não tem interesse nenhum em sua própria entidade, em sua realidade significante. Seu fim não reside em si mesma, e sim num destinatário que reconhece facilmente e pelo qual aquela é reconhecida. Trata-se de um instrumento, um meio *para*. Daí que tal linguagem não titubeia: não tolera ambigüidades e é eficaz por ser unívoca. O que não implica necessariamente que seja refratária à beleza. Mas, quando isso ocorre, o embelezamento não constitui uma distração de seu objetivo, que é a mensagem. A beleza não tem um propósito extrafuncional: é decorativa, um agregado subordinado a um fim determinado e anteriormente definido. Nada pode estorvar o destino de sua emissão. A “fatalidade” da emissão caracteriza a visão do mundo que acarreta: se a mensagem é unívoca, o mundo ao qual serve de veículo também o é. Daí a condição sempre afirmativa – embora seja para negar – da linguagem em tempos de uma agressão bélica: trata-se de uma linguagem contundente, talhante, definitiva. Embora suponha um destinatário claramente identificado, não implica a qualificação de tal destinatário. Ou implica uma qualificação de precariedade certa. O que interessa é que tal linguagem não supõe um ouvinte. Essa linguagem carece de resposta. Não assume a surdez – a não ser metafórica – do destinatário. Assume, pelo contrário, sua admissão sem ressalvas do que é transmitido. Embora o transmitido seja mentira e embora o destinatário o suspeite. Durante toda a agressão ao Iraque tem se manifestado essa

vontade de imposição pela ênfase na mensagem lingüística dos agressores. Nunca houve chance para a interlocução; a imposição lingüística sempre preparou outra imposição: a ação bélica. O que tem funcionado como uma forma de interlocução é a memória que a resistência à guerra praticou ao decodificar tal política de afirmações. Logo depois da reunião com seus aliados, nos Açores, Bush proclamou: “De hoje em diante, seremos nós a escrever a história.” De tal afirmação até a queima da biblioteca de Bagdá há apenas um passo. Ou nenhum. Mas o que interessa agora é a distinção entre uma linguagem de imposição, gravada em sua gravidade enfática, e a linguagem poética. Se existe um elemento não perverso na linguagem poética é justamente o reconhecimento de sua insuficiência, de não ser suficiente para o que se diz, do reconhecimento de sua carência. A linguagem poética não se afasta de sua carência, assume enfaticamente o que lhe faz falta. Enquanto a linguagem afirmativa e impositiva da agressão se nutre de uma falta que conhece, mas não reconhece, a linguagem poética se mostra carente. Essa é, acredito, sua condição ética. Por que, num exemplo que já virou memória de uma ética poética do século xx, a linguagem poética de Paul Celan manifesta sua insuficiência? Entre outras razões, porque a linguagem nacional-socialista, no entanto, chega. O exemplo dessa dolorosa acareação entre duas concepções da linguagem revela os distintos papéis que jogam a linguagem totalitária e a linguagem poética numa encruzilhada histórica: uma delas carece e oculta sua carência, a outra carece e revela sua carência. Mas tem mais: não é parecida, em sua emissão, essa linguagem afirmativa e sem resposta da recente agressão bélica ao Iraque, essa linguagem dos agressores, com a linguagem místico-celebratória de certa poesia endividada com uma visão sacra da natureza e da criação? Uma breve amostra é a célebre frase de Angelus Silesius: “A rosa não tem porquê. Floresce porque floresce” – um tipo de aforismo que canta o fundamento sagrado de tudo o que é, uma linguagem que ecoa o tom da Sagrada Escritura. Não parecem perverter, os atuais senhores da guerra em sua dicção sem resposta, o

significado profundo da afirmação, o sim outorgado pela criação, por meio desse tom parafrástico desprovido de significado além daquele que tentam impor pela força?

*Tradução: Odile Cisneros*

## Leevi Lehto

### Currículo breve

Leevi Lehto nasceu em 1951 e é finlandês. Poeta, ativista da poesia e tradutor de, entre outros, Keats, Bernstein, Althusser, Deleuze & Guattari e Joyce. Seu primeiro volume de poesia em inglês será publicado em setembro de 2006 pela editora Salt. Para mais informações, acesse o *site*: <http://www.leevilehto.net>.

### Resumo da apresentação

Estou interessado na poesia como uma forma peculiar e talvez crucial de crítica – das ideologias e estruturas de poder – e como isso se torna possível por meio de, e requer, uma certa liberdade absoluta de conteúdo e forma. Isso é especialmente importante em nosso tempo que, com certeza, é um tempo de Guerra e Banalidade. Em face das ideologias feitas (ou *ready-made*), a poesia pode oferecer um método de questionamento constante e aberto.

## Plurificar as linguagens do trivial

Leevi Lehto

Gostaria de agradecer a Régis Bonvicino e Alcir Pécora pela iniciativa deste seminário, assim como pelas propostas que eles apresentam no ensaio de abertura. Estas são minhas respostas no momento. Estou ciente de que minha aproximação pode parecer um pouco abstrata e geograficamente restrita, *teori-européia*, talvez até o ponto de contradizer meu argumento central em favor de um *global e absoluto pluralismo* de formas, conteúdos e linguagens. Prefiro deixar a correção desse ponto para outras práticas presentes e futuras, até mesmo este seminário.

Alcir e Régis afirmam a “incapacidade de a poesia, como síntese da atividade intelectual e criadora, lidar com a estupidez e a barbárie”. Eu leio nessa afirmação um ideal bastante elevado da poesia. Supõe que a poesia, pelo menos num momento da história, teve uma relação, talvez especial, com a estupidez e a barbárie. Gostaria de apoiar essa afirmação de uma maneira concreta. Para mim, isso equivale a dizer que a poesia é *anti-ideológica*, que tem a capacidade de olhar a estupidez e a barbárie no olho – também no sentido de aceitá-las. Nesse último caso, a capacidade – sempre precária – da poesia para desempenhar o papel da “síntese da atividade intelectual e criadora” também se baseia nisso – no poder que tem para abranger a estupidez e a barbárie, *entre outras coisas: a idéia ou o ideal da inclusividade da poesia*. Na história da poesia, esse ideal assumiu duas formas mutuamente contraditórias: por um lado, a noção da poesia como “nu-

lidade”, como brincadeira, existindo apenas para si, “não fazendo nada acontecer” (e, portanto, gozando da liberdade de “fazer o que quiser”); por outro lado, está o ideal do *sublime* em poesia. Nessa última modalidade, o conceito fundamental, a partir de Kant, foi a *mediação*: por exemplo, entre o pensamento e a experiência dos sentidos (que considero banal no sentido que as emoções são banais); e também entre o que é inteligível, “racional”, e aquilo que não o é – de novo a tendência fundamental é na direção da inclusividade, “abrange tudo”. Em ambas as formas eu gostaria de salientar a dimensão da *incompreensibilidade*: a necessidade e capacidade da poesia de se aproximar e até de *expressar* a não-compreensão, *aquilo* que não podemos compreender, o *fato* de que não podemos compreender tudo, até mesmo o que a incompreensibilidade *é* (nunca longe da estupidez...).

Se for o caso que a poesia perdeu tal capacidade, isso seria por dois motivos. Poderia ter perdido sua conexão com o ideal, ou – um caso ainda mais grave – a estupidez e a barbárie poderiam ter adquirido novas dimensões, tornando-se fortes demais para a poesia abrangê-las, e até mesmo tornando-se capazes de engoli-la. Acredito que Régis e Alcir se referem a essa possibilidade quando falam da “violência” que se deriva “justamente de seu aspecto continuado”.

Uma maneira *fácil* de reagir a essa perspectiva pessimista seria simplesmente deixar tudo como está. Não é verdade que a poesia sempre evolui reagindo a sua própria condição, expressando sua insatisfação com a mesma, revoltando-se, virando-se contra si própria? (E não é verdade que, fazendo alusão de passagem a um dos temas do seminário, imita e reproduz a estrutura da *Guerra?* [cf. *Poetry Wars*]) Talvez o melhor seria deixar que a poesia lidasse com isso ela própria – depois de tudo, não podemos começar a ditar ordens para ela, e não apenas porque ela “não é nada” e, em qualquer caso, sempre se orienta para a “incompreensibilidade”. Por outro lado, o fato de que não aceito imediatamente essa solução fácil revela meu otimismo. Embora com notáveis e complexas ressalvas, gostaria de salientar, na situação

descrita por Régis e Alcir, uma dimensão que, apesar de tudo, abrirá novas possibilidades para a poesia – e, ousaria afirmar, para ela *em particular* – “se tornar (cons)ciente de si própria”. Eis minha resposta geral, já contida numa das formulações de Régis e Alcir: “é bom que se diga que *tampouco o presente nos pertence*” (grifo meu). Mais tarde, vou sugerir que – de novo com sérias ressalvas – os tempos realmente mudaram, e que um dos sinais dessa mudança é que *elas já “não nos pertence[m]” da mesma maneira que elas já nos pertenceram*.

Régis e Alcir parecem falar de um “novo tipo de mundo”. Cito novamente o ensaio: “[um] mundo que se globaliza e desorganiza em iguais proporções”; “conflitos locais, étnicos, movidos a ódios, sectarismos e tragédias domésticas”; “os projetos nacionalistas [tornaram-se uma] estratégia para reforçar interesses corporativos”; “o internacionalismo, longe de abrir-se para experiências humanas pluralistas e democráticas, reduz-se a estratégia de exploração econômica”. Permanecendo um momento no nível histórico-político dessas caracterizações, eu vejo que se referem a uma nova circunstância de questões, lutas, assombros, desapontamentos, esperanças e irresolução que hoje conhecemos com o nome de *Globalização*. Ainda, com reservas, acredito que a queda do Muro de Berlim em 1989 e a expansão da internet alguns anos depois atuaram efetivamente como pólos, uma porta para um mundo completamente novo onde nada é o que já foi. Escolhi propositadamente falar desses dois eventos ou fenômenos que talvez não estejam conectados na mente de todos, e que poderiam ser considerados por alguns como “simplesmente” a superfície da história: acredito que eles estão interligados e talvez ainda não sejam compreendidos todos os seus “profundos” significados.

Ao se dizer “Globalização”, torna-se preciso pronunciar outra palavra que – talvez por motivos relacionados com o assombro acima mencionado – não figura no ensaio de Régis e Alcir: o *Capitalismo*. Eu, pessoalmente, a pronuncio ainda com maiores ressalvas do que as anteriormente expressadas: isso tem a ver em parte com minha

história pessoal, da qual falarei em breve – uma expressão do poder da palavra articulada. Nasci numa família de camponeses finlandeses em 1951. Entrei na poesia relativamente cedo: estreei em 1967 com uma coleção escrita com a caneta de um rapaz de 15 anos (pelo menos um poema foi escrito como exercício nas lições de finlandês), ou com uma máquina de escrever portátil que tinha comprado especificamente para esse propósito. Por motivos que explicarei mais adiante, meu caso é aquele que Régis e Alcir descrevem no ensaio: “uma atividade infante-juvenil que [...] abandon[ei] tão logo [...] cheg[uei] à vida adulta.” Como parte da atitude radical universal de minha geração (os *hippies*, 1968 na França e na Alemanha etc.) e depois de ter lutado contra isso durante algum tempo, acabei me unindo ao Partido Comunista Finlandês – mas não a sua “minoría” stalinista, como fizeram muitos de meus amigos, e sim a sua maioria eurocomunista moderada, algo que estava menos na moda. De 1973 a 1983 mais ou menos, fui um *apparatchik* de tempo integral, em postos de relativa responsabilidade, como, por exemplo, o de assistente pessoal do Secretário Geral, “o secretário político do Secretariado” e, depois, secretário político de dois Ministros do Gabinete (no final dos anos 1970, o Partido fazia parte do governo de coligação). No começo dos anos 1980 fui, durante um breve período, um dos líderes de um movimento de reforma dentro do partido conhecido como “A Terceira Linha”, servindo nesse papel como membro do Comitê Central. Eu era um “ideólogo”, redator de discursos e declarações: de fato, eu “escrevi” quase tudo o que o partido tinha a dizer “oficialmente” nesse período. Nesses anos, não escrevi poesia nem sequer cantos de combate. Por outro lado, lembro como já nessa época eu pensava em minha atividade política como uma extensão da poesia “por outros meios”, como poesia “num estado prático”, por assim dizer (mais tarde voltarei a essa questão)<sup>1</sup>.

1. Sempre disse que foi justamente a redação de declarações – numa situação em que o Partido estava seriamente dividido em duas facções que, no entanto, estavam obrigadas a permanecer juntas pelo poderoso vizinho soviético – que me fez entender a natureza retórica de toda a escrita (*como se diz*

Levando em conta essas observações, minhas ressalvas a respeito da palavra “Capitalismo” poderiam se reduzir ao fato de que essa palavra – ainda e especialmente hoje em dia – *é impossível* de pronunciar sem ao mesmo tempo depender de ou cair em certas suposições teleológicas histórico-filosóficas, tais como as leis do movimento da história, as noções de suas “forças móveis”, suas “fases pré-determinadas”, sua meta final, e assim por diante. (Do ponto de vista da esquerda: a idéia da direita de uma “mão invisível” não é menos problemática.) Já estávamos perto desse tipo de suposição ao dizer que “os tempos mudaram”. As correspondentes noções dos “sujeitos da história” são igualmente problemáticas e igualmente indispensáveis: de fato, Régis e Alcir aludem à tendência dessas noções se tornarem seu oposto ao falar do que aconteceu com o “internacionalismo” (termo que alguma vez foi a definição do proletariado) ou com os “projetos nacionais” (no marco dos quais quase todas as reformas que o proletariado quer ver como suas se concretizaram). Também, a meu ver, Régis e Alcir falam do mesmo problema ao unir os adjetivos “locais” e “étnicos”, conceitos freqüentemente idealizados na “luta contra a globalização”, com substantivos como “ódios, sectarismos e tragédias domésticas” – aproximando-se da crítica desses conceitos que fez o pensador político italiano Antonio Negri, um notável teórico da “globalização democrática”.

Confesso que com o tempo, ou a idade, virei um tradicionalista no que diz respeito a essas noções. Ainda me considero socialmente radical, mas meu radicalismo se baseia em conceitos afins àqueles de um certo conservadorismo inglês (cf. Eliot) que supõem uma deficiência fundamental na natureza humana e concebem a “evolução” como uma aprendizagem paulatina, uma tradição que a acompanha e o legado de tal tradição às gerações futuras. Não compartilho tal desconfiança na natureza humana (apesar disso, minha confiança com freqüência

uma coisa freqüentemente se torna mais importante *do que aquilo* que se diz). A existência de duas facções também me obrigava a dar dois sentidos a cada frase – o que lembra muito certa poesia modernista!

falha); no entanto, minha *desconfiança* se dirige à *sociedade* humana: sendo que o marxismo, o liberalismo, o fundamentalismo islâmico e a socialdemocracia – as quatro ideologias políticas, ou fundamentalismos, do mundo contemporâneo – surgem de uma noção da sociedade “ideal”, sinto-me obrigado (até contra minha vontade) a supor uma deficiência fundamental em todas as organizações sociais humanas (até mesmo em todos os “movimentos” e talvez neles em particular). “[A] sociedade sempre foi um pergunta para mim/ sobre como ela pode existir”, escrevi num poema dos anos 1980.

Dou-me conta de que estou preso entre dois tipos de pensamento ou atitudes de minha juventude que, se não são derivadas diretamente de Marx ou do marxismo, pelo menos se consolidaram (ossificaram?) sob sua influência: em primeiro lugar, a convicção da necessidade de “se libertar da pré-história da humanidade”, isto é, uma profunda *desconfiança* de tudo aquilo que é “herdado”, “orgânico”, “genuíno”, “representa raízes” etc. – algo que, ao mesmo tempo, implica uma *confiança* no potencial humano. (Em minha própria vida segui esse ideal de expandir horizontes, de questionar o obsoleto, de um contínuo abandono...). Em segundo lugar, a noção do *Capitalismo* como a única relação ou estrutura social capaz de provocar continuamente tal “separação das raízes”, “destruição do obsoleto” e “torná-lo fumaça” (sem no entanto ter uma meta definida). Portanto, até mesmo a “Tradição”, para mim, é mais uma “tradição de rupturas”, de uma constante separação do obsoleto: a idéia de *ilhas de liberdade*, sempre temporárias, marginais, com fronteiras instáveis e proporcionais, mas só parcialmente, à história (nem contínua nem teleológica) em anteriores (ou simultâneas, mas “distintas”) tentativas do “mesmo”. Hoje diria que o *Capitalismo* nunca *produz* tais ilhas, mas – parece – nunca deixa de produzir *possibilidades* para ambas. Não posso acreditar nelas; não posso deixar de acreditar nelas. Talvez eu resumisse minha atitude em duas formulações dos grandes pensadores marxistas que me influíram na juventude: o *slogan* de Gramsci, “pessimismo do intelecto, otimismo

da vontade,” e o título das anotações do filósofo marxista francês Louis Althusser (feitas num hospital psiquiátrico): “Materialismo aleatório”. Em todo caso, para mim, a história é aberta. Aberta, mas *cega*. *Cega porque aberta...*

Como disse, vi minha atividade política de esquerda como “uma continuação da poesia”. Agora – antes de continuar com o *Capitalismo* – me apresso a generalizar: o que já disse sobre a história, a meu ver, se aplica à “evolução” da poesia também. Considerando minha primeira poesia, me sinto tentado a polemizar contra a caracterização, um tanto pejorativa, que Régis e Alcir fazem de grande parte da poesia contemporânea como um *hobby* – contrapondo-se com a “seriedade”. Nunca senti uma necessidade “séria” de me expressar, nenhum desejo juvenil de “desabafar”; apenas um (“bem-humorado”) apetite de produzir algo novo (para mim), um tipo de desejo “vazio” que *não sabe o que procura*. E a colisão – *lateral*, diria – desse desejo com a ainda jovem tradição da moderna ficção finlandesa (Paavo Haavikko, Pentti Saarikoski; a obra fundamental desse movimento, *Tiet etäisyksiin* [*Ways to the Distance*], de Haavikko, se publicou no ano em que nasci, 1951). E tão vivida quanto a vacuidade de meu desejo é minha lembrança de como a poesia dessa tradição *carecia de sentido* para mim. Ou, melhor dito: eu estava capacitado para “entendê-la” no sentido convencional da palavra. O mesmo se aplica às condições de existência de minha poesia posterior. Por uns quinze anos, a partir de 1983, trabalhei em tempo integral traduzindo para o finlandês romances, contos policiais, memórias, obras de sociologia, filosofia... ao mesmo tempo em que fazia traduções técnicas e de negócios: publicidade, contratos, textos técnicos de biologia e psicologia. (Essa atividade, como minha atividade política, confrontou-me com a natureza social da linguagem, ou, como direi depois, com sua *outredade*.) Durante esse tempo também refleti bastante, não apenas sobre as experiências político-sociais de minha juventude mas também sobre a linguagem e a literatura, e tive revelações que me ajudaram a “entender” a tradição que tinha me

estimulado a escrever meus primeiros poemas. Hoje posso dizer categoricamente que, apesar de ter tido muitas “reflexões” (inclusive as aqui apresentadas), nenhuma delas por si conseguiu me levar de volta à poesia. Nada surgia apenas do “entendimento”, “tema” ou “mensagem”. Acontecia o contrário: quanto mais “entendia” minha própria tradição, mais ficava claro para mim que não poderia partir dela, distanciando-me, para lugar algum. Para que a segunda parte de minha obra “decolasse” (desde 1991, publiquei quatro livros de poesia e, no outono de 2002, inventei o “Google Poem Generator” que considero parte de minha obra poética), foi necessário um novo confronto lateral, dessa vez com uma tradição estrangeira: a Language Poetry norte-americana. Aqui também desejo me expressar literalmente. Não foi uma questão de “entendimento” nem de “influências”, de seguir uma certa “tradição” da Language Poetry<sup>2</sup>. O que interessava na Language Poetry não eram seus pressupostos básicos, mas, de novo, exatamente o fato de que *eu não podia sequer imaginar entendê-la*: por causa da distância geográfica e cultural mas também porque muita dessa escrita não se escrevia no horizonte do compreensível. Ou, ao menos, podia-se “entender” que a escrita *Language* não tinha a intenção de ser “entendida.” Em termos simples, eu diria que, como na história propriamente dita, não existe evolução contínua nem teleologia, e tampouco na história da escrita, mas não há progresso sem influências: a mente vazia e seu outro incompreensível: sempre de um outro lugar. Sempre lateralmente.

De outro ponto de vista, diria que essas duas experiências da “incompreensibilidade”, combinadas, ensinaram-me o ABC do *pensamento*, que resumo assim: antes de mais nada, a poesia é pensamento

2. Na Finlândia, no começo dos anos 1990, eu não era o único a me interessar pela Language Poetry. A chamada Geração dos 90 da poesia finlandesa – poetas quase todos com dez ou vinte anos menos do que eu – também leu Charles Bernstein, Bruce Andrews e Ron Silliman, mas, a meu ver, para “raciocinar” ou “racionalizar” do jeito que mencionei antes. De fato, essas leituras eram feitas da maneira tipicamente finlandesa em que qualquer “malandragem estrangeira” sempre se “depura ao extremo”, até chegar ao “âmago racional” que depois será neutralizado para se ter a certeza de que não produzirá nada perigoso *aqui*. Logo, falarei mais dessa mentalidade tipicamente provinciana.

– apenas uma forma de pensamento na qual, com frequência, certas contradições internas podem ser levadas mais longe e reveladas mais abertamente do que em qualquer outra. Em segundo lugar, o pensamento não é a atividade de um sujeito auto-expressivo, um “raciocínio” ou “racionalização”, não é uma tomada de consciência das proporções entre as coisas, mas, pelo contrário, é se expor à desproporção das coisas, ao “não-entendimento”: criar conceitos, como se diria na nova teoria francesa. Em poesia, pelo menos, o pensamento também chega até nós *de um outro lugar*, deixando-nos “fora de nós mesmos”. É não-subjetivo, mas *não comunal*, no sentido de “pertencer a uma comunidade”<sup>3</sup>. *Num certo sentido*, isso quer dizer que a poesia não pode ser política, e ainda, deve resistir a toda tentativa de se tornar socialmente útil. Se isso parecer derrotista demais, gostaria novamente de citar Antonio Negri – noto a insistência de Negri em ver a *multidão*, para ele a força revolucionária da era global, não como uma coleção de indivíduos, mas de *singularidades* (um conceito do qual farei uso mais para frente). Como a resistência para Negri, a poesia para mim não pode existir no contexto de um Contrato Social no qual é necessário supor a existência de um sujeito histórico (a pátria, o povo, as classes operárias... a literatura... o movimento... a empresa...) com o qual o indivíduo/poeta se identifica, da mesma maneira que os *sujeitos* individuais se tornam “cientes” por meio da ideologia.

Voltando à Globalização, como indiquei, até um certo ponto compartilho o pessimismo de Régis e de Alcir – tanto no que diz respeito à situação da poesia como do mundo. Há na verdade muitas razões para se pensar que este “novo mundo nosso” (que emergiu com a queda do Muro e a chegada da internet, que vejo precisamente como o mundo do Capitalismo maduro ou desatado) é uma época de um novo tipo de Barbárie, ou Guerra e Banalidade. Não apenas a trivialidade da

3. Confira como Marx, na sexta tese sobre Feuerbach, critica este último por (1) assumir um “indivíduo abstrato – *isolado* –”, que, portanto, está (2) obrigado a compreender a “essência” como uma “*generalidade* interna e muda que naturalmente *une os múltiplos indivíduos*” (minha ênfase).

indústria global dos meios de comunicação, não apenas o regresso da guerra como uma auto-evidente continuação da política mas também como a “midiatização” da guerra (da primeira guerra do Iraque, que foi uma “guerra da mídia”, até a recente controvérsia da caricatura na qual a mídia quase foi o *objeto* da guerra) com a simultânea militarização da mídia (cf. o papel central da concorrência banal, no sentido de uma luta pela sobrevivência, algo que acontece em muitos dos programas da *reality-TV* e nos filmes). Em mais de um sentido, essa banalização também parece ter devorado a poesia, que segue “a reboque da tecnologia, do mercado e da voracidade comunicativa e midiática”, como escrevem Régis e Alcir, e em muitos casos vira uma parte subordinada da indústria da mídia. Para nos opor a essa situação, temos apenas a dissolução e a fragmentação de todo tipo de resistência... ficará espaço para um otimismo da vontade, especialmente depois de limitar as condições de sua possibilidade da maneira que indiquei acima – pois não falei de uma poesia “sem consequência política ou estética libertadora” (nas palavras de Régis e Alcir)?

Estou convencido de que haverá espaço – e de que a poesia pode recuperar sua “perspectiva e urgência” aproveitando precisamente sua relação particular com a estupidez e a barbárie da qual falei no começo: em geral, enfatizando, sempre mais radicalmente, sua própria insignificância e renovando constantemente sua relação com sua própria incompreensibilidade. Ciente de que isso tudo pode parecer um discurso vazio, permito-me proceder por meio de um contra-exemplo. Uma solução ao problema da marginalização e à falta de consequência da poesia que se escuta com frequência é o que eu chamaria uma atitude do *sublime baseado na linguagem*. Por exemplo, num país como a Finlândia, com uma língua menor e ainda fundamentalmente monocultural, a poesia se vê sempre tentada a se legitimar por meio de sua relação especial com a linguagem (ordinária). Aqui a linguagem, um meio de comunicação interpessoal, *também* é supostamente a *fonte* de significados comuns: assim, a claridade, transparência,

pureza etc. da língua é vista como a garantia da estabilidade de tais significados. Um poeta finlandês normalmente diria que é sua tarefa perseguir esses objetivos – contra distintas “ameaças” externas (tais como a globalização). Isso necessariamente envolve uma idéia da poesia como um tipo superior da linguagem, e, portanto, de uma linguagem poética especializada que representa a cristalização de um “sentido de linguagem” da comunidade em qualquer momento dado – oferecendo, ao mesmo tempo, uma solução prática ao problema do sublime (e do belo)<sup>4</sup>. No entanto, todas as comunidades baseadas no domínio da língua (dos “significados comuns”), embora sejam apresentadas como modelos da Democracia, são ao mesmo tempo bastante repressivas e exclusivas, seletivas, hierárquicas e criadoras de hierarquias: em resumo, comunidades de classe. Portanto, qualquer noção de linguagem poética “boa”, “apta”, “profunda” etc. está em última análise relacionada com classe, isto é, comunal no próprio significado da palavra que vejo como problemático do ponto de vista da poesia. De fato: o enigma do significado poético não pode se reduzir ao uso “correto” *nem ao uso incorreto* da linguagem (apesar de que o último resulta mais produtivo): estou obrigado a dizer que a poesia (o tipo de poesia que me interessa) inclina-se por algo que vai além do correto ou incorreto, uma espécie de capacidade generalizada da linguagem (que ao mesmo tempo é uma perda generalizada da fala: gostaria de falar aqui do sublime *linguó-fugo*)<sup>5</sup>.

4. A atitude que descrevo aqui já foi resumida por Pound no *slogan*: “Purificar a linguagem da tribo.” Defendo a noção de uma poesia que tentasse continuamente *plurificar as linguagens do trivial*.

5. Sim, num certo sentido, questiono a grande idéia de Wittgenstein de que “o significado de uma palavra é seu uso na linguagem”. Meu termo “uma capacidade generalizada para a linguagem” *poderia* apontar na direção da “gramática generalizada” de Noam Chomsky; devo essa revelação a Oren Izenberg (cf. *Language Poetry and collective life. Critical Inquiry*, v. 30, n. 1, [2003]). Atualmente, uma tendência notável que procura o que eu chamo de sublime “linguó-fugo” [*language-fugal sublime*] é a “escrita conceitual” [*Conceptual Writing*] (Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith, Darren Wessler-Henry). Essa tendência para o conceitualismo, como reação às novas condições textuais da era digital, talvez esteja presente em muita da escrita contemporânea com relevância. É claro que o termo “linguó-fugo” que uso aqui se iniciou com um tipo de escrita chamada “linguó-centrada” [*language-centered*].

Para se aproximar do potencial – alternativo – social e revolucionário *desse* tipo de poesia, afirmaria que nosso mundo – o mundo da Globalização – não é mais um mundo de comunidades lingüísticas no sentido descrito anteriormente. Sua linguagem dominante não é “aprendida” pelos falantes no sentido em que uma língua materna é assumida pelas comunidades lingüísticas. É claro que estou pensando no inglês falado como segunda ou enésima língua. As comunidades lingüísticas tradicionais associadas comumente com o estado-nação estão perdendo seu caráter unitário: em lugar de um tipo de finlandês, inglês, português, chinês “correto”, temos um nexo de linguagens especializadas que se fragmenta rapidamente (as linguagens das diversas ocupações, disciplinas, locais etc., para não falar dos muitos dialetos imigrantes). Tais linguagens especializadas, gírias, jargões, de fato evoluem com suas respectivas línguas gerais, mas *não podem ser reduzidas a elas* – as influências nas margens da linguagem com freqüência têm uma importância maior. De maior interesse para essa mudança (tanto para o futuro da poesia como para o futuro do mundo) é – esta é minha afirmação fundamental neste ensaio – que tal mudança parece não impedir as possibilidades de interação humana (como muitas vezes se afirma numa visão reducionista), mas, pelo contrário, *tende a aumentá-las*. Tratamos aqui novamente da questão da natureza da comunidade humana. Como sugeri, *comunhão* e *pertencer*, um sentimento de unidade, com freqüência são vistas como mutuamente dependentes. Quero afirmar o contrário, ou, para abrir outra discussão: talvez a comunidade seja entendida melhor como a experiência da linguagem do outro, uma língua que nunca será compreendida totalmente, nunca será “dominada”, mas, ao mesmo tempo, talvez por essa mesma razão, tem sentido para você, situa você num lugar do mundo – donde você então pode falar – donde, do ponto de vista da poesia, você *apenas* pode falar, não como “indivíduo”, nem mais como um certo “membro” da comunidade (um sujeito legal do Contrato Social), mas como uma *singularidade*, um único nodo numa multidão infinita. Você poderá

começar a ver o que eu quero dizer com a possível relevância social do tipo de poesia que proponho aqui. De fato, a verdadeira dinâmica desse tipo de poesia *aborda* uma coisa de que o mundo em sua totalidade precisa urgentemente hoje em dia. É interessante notar que Negri também fala de algo parecido quando escreve: “Talvez [uma nova linguagem comum] tenha de ser um novo tipo de comunicação que opera não com base em semelhanças mas com base em diferenças: uma comunicação de singularidades.” Eu falaria da necessidade e da visão de um novo tipo de World Poetry que ainda não existe<sup>6</sup>.

Vou tentar novamente voltar ao início: à Guerra, à Barbárie – e ao Capitalismo. Depois de tudo, a fragmentação e dissolução de que falo (que neste ponto deve ser evidente para o leitor e que considero promissora para a humanidade) *de fato* é gerada pelo Capitalismo, que também produz a “voracidade comunicativa e midiática”. Como separar – ou conciliar – essas tendências? Aludi antes aos quatro fundamentalismos políticos de nossa época – agora, sugiro entender a (banal) indústria midiática global como uma distorção comum a todos eles (como já se disse, até a organização Al Qaeda, no final, atua também no marco da mídia global). É típico dos fundamentalismos condensar ou simplificar a complexidade do mundo mediante algu-

6. Algumas coordenadas desse tipo de World Poetry seriam: independência das literaturas nacionais, até institucionalmente (lembro a *Weltliteratur* de Goethe); uma mistura de línguas; empréstimo de estruturas – rítmicas e sintáticas – de outras línguas; escrever em línguas não maternas; inventar novas línguas *ad hoc*; tentativas conscientes de escrever para um público heterogêneo e não predeterminado... Desnecessário acrescentar que esse tipo de perspectiva se opõe abertamente às ideologias de “conflito” ou “diálogos” entre “culturas”: de fato, vejo ambas as perspectivas se complementando, formando o ingrediente central da ideologia *capitalista* atual (veja-se a seguir), com conseqüências potencialmente perigosas para a liberdade de expressão – cf. a declaração de um influente membro conservador do parlamento na recente controvérsia da caricatura, supostamente a favor de “diálogo” e “entendimento”: “Infelizmente há *elementos* [neste país] que atuam com *irresponsabilidade* e são capazes de *pôr em perigo* a segurança do país todo. Assim, as autoridades devem *tomar todas as medidas* legislativas para eliminar tais imagens ofensivas antes que elas possam causar *danos* irreparáveis [ao país e à população]. O Governo também deve considerar seriamente a maneira de *promover uma nova legislação* [...] para evitar *atividades* que *possam* levar a *conseqüências totalmente imprevisíveis*, tanto economicamente quanto no que respeita a vidas humanas.” (A ênfase nos termos macarthistas é minha.)

mas afirmações básicas e vazias (“Nós” contra os “Malfeitores”; “A Guerra Santa” contra os “Infiéis”) que contêm a estrutura do banal no sentido axiomático. Mas ao mesmo tempo contêm *também* a estrutura da ideologia no sentido da análise da ideologia marxista tardia, especialmente Gramsci e Althusser: funcionam como a “cola” que une a sociedade: “interpelam” os indivíduos para se tornarem sujeitos e os obrigam a fazer coisas em relação “inversa” a seu autêntico ser social – seja fazer ridículo num *show* de *reality-TV* ou pilotar um avião na direção das Torres Gêmeas... *Lá*, uma ideologia dominante e unificante; *aqui*, uma crescente fragmentação que requer um tipo totalmente novo e diferente de interação.

Na realidade, essas duas camadas, se é isso o que são, têm muito em comum (nenhuma delas se acha em lugar nenhum em estado puro). No entanto, experimentalmente, gostaria (como uma brincadeira séria) de tentar distingui-las conceitualmente e traçar uma *linha de contradição* entre elas. Para isso, farei uso do conceito de ideologia, fundamental na história do pensamento marxista (lembrando minha caracterização da poesia como *anti-ideológica*), por um lado, e também do papel central do *trabalho imaterial*, tanto na utopia comunista clássica como em discussões recentes da “economia de rede” (*network economy* em Castellanis, Negri e Hardt...). Tradicionalmente, na teoria marxista, a ideologia se situava na superestrutura, num nível isento de evolução, herdado da antiga sociedade, a ser eliminado para permitir o “desenvolvimento livre das forças produtivas” na revolução socialista (já conhecemos o resultado disso...). Posteriormente, durante o século xx, essa teoria foi substituída pela teoria gramsciana-althusseriana da “cola”, a qual apresentou imediatamente outro problema: como pensar na possibilidade de uma consciência revolucionária se desenvolver fora dessa ideologia onipresente (cf. nosso próprio problema em relação ao futuro da poesia)? Como ex-teórico marxista, sugiro que pensemos em nosso tempo como aquele no qual o Capitalismo, finalmente, entrou numa contradição com seus próprios

alicerces<sup>7</sup>, com sua *própria* superestrutura ideológica e sua ideologia dominante (afirmei antes que a fragmentação – positiva – é um produto do capitalismo). Apresento essa perspectiva não como algo original nem com a expectativa de conseqüências políticas, mas, pelo contrário, para continuar uma provocação que considero indispensável: se ainda procuramos que a poesia tenha relevância, “perspectiva e urgência” dentro desse esquema, estamos obrigados a situá-la – uma atividade que “nada produz”, a mais insignificante das artes – *na base material e econômica da sociedade, como parte de suas forças produtivas*.

Se isso parecer escandaloso (como, é claro, espero que seja: atuo aqui como o *clown-poeta*:  *fingindo* apenas ser um teórico), considere-se o que muitos teóricos recentes vêem como a parte mais dinâmica da produção atual – o trabalho imaterial. Pense-se depois naquilo que caracteriza esse trabalho – seu progressivo “ser para si”, sua tendência à auto-suficiência (parte de todo trabalho intelectual). E depois, pense-se em como *essas noções* são *exatamente* os ingredientes centrais na *velha* utopia marxista do comunismo<sup>8</sup>. *Existem* pontos em comum. Tendo em conta o já dito, nada é mais necessário agora. *Se* há um futuro nesse sentido, a melhor maneira da poesia contribuir para ele é de se concentrar em cumprir seu papel, para onde isso a conduzir.

7. Acredito que a atual violência no estado de São Paulo e em outras regiões do Brasil pode e deve ser vista como um exemplo desse conflito. É mais um exemplo da incapacidade da ideologia dominante e “unificante” de acompanhar as situações atuais e manter “a paz e a ordem”. Também poderia ser vista como um exemplo de como a militarização da ideologia que descrevi fomenta a violência “na base”. Mas, o mais importante talvez seja que nos faz lembrar como as “camadas” das quais falei se misturam, como é absolutamente impossível demarcar um limite claro (de combate) entre os de “cima” e os de “baixo” hoje em dia. Nos antigos dias (de combate), teria se dito que o PCC *objetivamente fortalece* a ideologia dominante... É claro que hoje em dia isso não acontece o suficiente... A tarefa da poesia... O meu... (Esta nota foi acrescentada na manhã do dia 16 de maio 2006, hora da Finlândia.)
8. Revisitando novamente as *Teses sobre Feuerbach* de Marx: “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diversas maneiras; o fundamental agora é transformá-lo.” Poderia escrever-se uma história dos movimentos revolucionários dos séculos XIX e XX estudando-se como “o fundamental” de Marx foi interpretado – inclusive por Marx mesmo – precisamente na maneira “suja e judaica” criticada nas teses: sempre concebendo a “prática” como algo fora do pensamento, e reduzindo este ao papel de “indicar pautas” etc. “O fundamental” não pode ser deixar atrás o pensamento, mas torná-lo uma força ativa e, sim, produtiva.

De fato, essa perspectiva da poesia da produção já aparece no ensaio de Régis e Alcir: falam de como o trabalho dos poetas de nosso tempo se caracteriza por uma produção “cada vez maior, mais prolixa, dentro de ambientes cada vez mais homogêneos”, e sobre “a conformidade da poesia com uma dimensão mediana de *produção*”, perguntando também: “Mas que *criação* real pode renunciar à transformação?” (minha ênfase). De fato, eu afirmaria que a maioria das questões pertinentes à poesia agora irá assumir a forma de uma questão sobre as (novas e mutáveis) *condições de sua produção* – e aqui, para variar, sou otimista: acredito que podemos não apenas “desnaturalizar o desastre e reconquistar a dor diante dele” mas também conquistar o “indiferentismo, [a] alienação e [o] tédio”, e até produzir algo “[para] fruição de uma vida amena” (Régis e Alcir).

Quase tudo o que tenho a dizer sobre essa possibilidade está relacionado com a internet – um meio que vejo *tanto* como uma expressão das mais importantes tendências do Capitalismo atual (a fragmentação etc. – apesar de, ou talvez porque, a evolução da internet em sua forma mais dinâmica se desenvolve fora da economia de troca em seu sentido tradicional) e como uma metáfora para as possibilidades de desafio a um Capitalismo tal. Atualmente a internet aparece já como o grande sonho de Jorge Luis Borges, embora parcialmente realizado, de uma biblioteca universal: para mim virou a terceira experiência (completamente lateral) de uma tradição fundamentalmente fora do “entendimento”. Muitos textos clássicos de Borges salientam o fato de que uma biblioteca generalizada, a disponibilidade imediata de tudo aquilo que já foi escrito, implica necessariamente a impossibilidade de uma classificação adequada: em outras palavras, o caos. Seriam o caos e, por conseguinte, também a barbárie e a estupidez, de fato, sempre maiores, se temos em conta a textualização da vida diária precipitada pela internet (*blogs* etc.): sintomaticamente, um novo encontro com a banalidade – em seu significado do cotidiano, o silenciado, o questionável: isto é, com toda a “proliferação redundante e prolixa

do escrito” – tem sido crucial para a multifacetada poesia baseada na internet que surgiu nos últimos anos (cito aqui os poetas “flarfistas” norte-americanos<sup>9</sup>, e de maneira mais geral o que se conhece com o nome de “Google sculpting”<sup>10</sup>; meu próprio “Google Poem Generator” também se relaciona com essas tendências). Isso, mais do que qualquer outro movimento na poesia contemporânea que conheço, generaliza a idéia de poesia como pensamento que chega até nós de outros lugares e que não encontramos como sujeitos “pertencentes”, e sim como singularidades “que fazem que uma multidão entre numa outra multidão” (Deleuze). Foi isso o que quis dizer (talvez com algum exagero) quando falei que nosso tempo “não nos pertence como já nos pertenceu”. A poesia da internet é nova e ancestral ao mesmo tempo; por isso consegui reativar certos dilemas das poesias antiquadas que críamos ter abandonado para sempre<sup>11</sup>.

A poesia baseada diretamente na internet é ainda um fenômeno relativamente recente; localizado, até onde sei (de maneira evidentemente limitada), principalmente na Finlândia e na América do Norte. No entanto, essas experiências me levam a prever que o uso dos buscadores vai virar ubíquo daqui a alguns anos: uma mudança nas condições de produção da poesia – e/ou transformações que permitam aos poetas verem seu trabalho como produção, algo que sempre foi. A outra dimensão da internet para a poesia, o uso como meio de publicação individual, *já* é universal, e talvez seja ainda mais importante.

9. A iniciativa flarfista (Gary Sullivan, K. Silem Mohammad, Michael Magee, Teemu Manninen e outros) é uma tentativa de escrever poesia “ruim” com um conteúdo “chocante”, “politicamente incorreto”, até mesmo do ponto de vista do autor, muitas vezes fazendo uso do “lixo” da internet, da linguagem das *chat-rooms* etc.
10. As tentativas mais importantes de poesia “Google” publicadas em livro, a meu ver, são *Word in Progress* de Aki Salmela (um poeta finlandês que escreve em “inglês”), *Deer Hunt Nation* de K. Silem Mohammad e *Lyhyellä matkalla ohuesti jäätyneen meren yli* de Janne Nummela (finlandês).
11. Como já disse, vejo a iniciativa flarfista como uma versão moderna do projeto das *Baladas líricas* (1798) de Wordsworth e Coleridge: o mesmo aproveitamento da linguagem do “homem comum”, a mesma coleção de lembranças de emoções (ou e-moções) num estado tranqüilo (leia-se: inquieto!). Também há um forte elemento “confessional” em Flarf, e pode ser visto como um regresso à/da estética normativa (para escrever “mal” é preciso ter uma noção do que é “bom”).

A meu ver, oferece uma solução ao “encolhimento da visada poética ou da destinação da poesia” mencionadas no ensaio de Régis e Alcir. Aqui o problema faz parte da solução. Eu afirmaria que é precisamente a possibilidade de publicar para poucos, de “colega para colega”, no bom sentido, sem se importar com quantas pessoas realmente lêem – e concordando com as leis da economia de rede – o que virou o fator mais importante no aumento da quantidade de e acesso à poesia séria: em termos econômicos, nossa comunidade mudou de um crescimento extensivo para um crescimento intensivo. Isso também pode significar que a poesia séria pode se liberar agora do jugo da economia de mercado – de pragas como “condomínios de semelhantes” e “práticas corporativas” (Régis e Alcir). Pode ser até que, mesmo nesse caso, às vezes a “atividade paroquial ofend[a]-se com a crítica e o debate”; isso irá desaparecer gradualmente (e talvez até mude a natureza de *Poetry Wars...*)<sup>12</sup>. E, num futuro talvez mais distante, todas essas transformações talvez contribuam também para a realização do mesmo objetivo da utopia do comunismo: *a erradicação do sistema atual dos direitos autorais*. De fato, numa época em que o trabalho imaterial virou a forma mais importante de produção, a expropriação de seus resultados (que, como todos sabemos, pertencem a todos) e sua transformação em propriedade privada poderia ser talvez *a forma de exploração* que deve ser eliminada mais urgentemente.

Poderia continuar. O que já disse, disse como um comunista não esquerdista – um oximoro que espero ajude a liberar o potencial revolucionário da poesia do peso das (antigas) identificações ideológicas. De novo, se a poesia realmente possui tal potencial, este só poderá ser realizado pela poesia mesma (e não apenas porque pode não se encontrar sozinha) e somente para seu próprio deleite. Se se dirigir à

12. Tudo isso se relaciona com a questão da poesia como uma ocupação, tratada de maneira muito útil por Régis e Alcir em seu ensaio (a poesia como um *hobby* em lugar de “um modesto ganha-pão”). Só direi aqui que sempre gostei da formulação de Marx, na *Ideologia alemã*, a respeito da “abolição da divisão do trabalho” na “sociedade comunista”, na qual seria possível “caçar de manhã, pescar à tarde, criar gado à noite e fazer críticas depois do jantar” (substituam-se por suas ocupações favoritas).

sociedade, é apenas para perguntar “como você é possível?” Talvez até arriscaria dizer que a poesia é capaz de se auto-exilar da República de Platão, mudando-se para outras novas Democracias. Talvez não seja suficiente dizer, hoje em dia, que a arte, para não falar na poesia, existe para si. Eu diria então que existe para a *idéia* de “ser para si”. *Isso constitui sua política, sua “perspectiva e urgência” hoje.* O que não impede ninguém de ser um esquerdista, se quiser. Ou a mim de ser um não-comunista – talvez apenas uma brincadeira... Gostaria de concluir minha homilia com uma pequena diferença de opinião: ao contrário do Régis e do Alcir, para mim as palavras “frivolidade” e “afetação” não necessariamente indicam irresponsabilidade. A meu ver, nossa poesia mais nova ainda não leva o humor suficientemente a sério – abaixo com a “poesia leve”, adeus poesia “séria”: faço votos por uma poesia na qual “o humor é tão negro que nem dá para vê-lo”, como alguém uma vez falou da poesia de Charles Bernstein. Ou, nas palavras de Antonio Negri (quem não creio que concordaria com o que eu disse antes<sup>13</sup>):

Nos séculos XVI e XVII, no meio da revolução que construiu a modernidade, Gargântua e Pantagruel são os gigantes emblemáticos das figuras extremas da liberdade e da invenção: eles atravessam a revolução e nos propõem a tarefa gigantesca de nos tornarmos livres. Precisamos hoje em dia de novos gigantes e de novos monstros, capazes de juntar natureza e história, trabalho e política, arte e invenção, e de nos ensinar o novo poder que o nascimento do *General Intellect*, a hegemonia do trabalho imaterial, as novas paixões abstratas e a atividade da multidão atribuem à humanidade. Precisamos de um novo Rabelais, ou talvez de muitos novos Rabelais.

*Tradução: Odile Cisneros*

13. Minhas próprias ressalvas a respeito do pensamento de Negri e Hardt têm a ver com sua forte dependência da tradição do *trabalhismo* italiano e sua fascinante idéia de que todo o desenvolvimento do Capitalismo se relaciona com as lutas operárias – isto é, “quando há uma greve, novas máquinas são inventadas”. Para mim, isso leva a uma glorificação não justificada de muitos “movimentos” atuais que na verdade são bastante “reacionários” do ponto de vista comunista (pense-se novamente no pcc brasileiro). Por outro lado, nem tudo que aponta para uma utopia comunista chega na forma de “lutas”. Talvez há tempos tenha deixado de ser uma questão de “lutas” em qualquer sentido. Também me incomoda da mesma maneira o uso do conceito de “resistência” em Deleuze.

# Yao Feng

## **Currículo breve**

Yao Feng (nome literário de Yao Jingming) é professor auxiliar no Instituto das Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Macau.

## **Resumo da apresentação**

Num país como a China, que caminha a passos largos para a globalização econômica, a poesia já deixou de desempenhar o mesmo papel na vida social e cultural que dantes, tendo já se tornado uma modalidade literária reservada para poucos. No entanto, a poesia nunca chegou tão perto do público como agora. Com maior liberdade de criação e generalização propiciada pela internet, os poetas escrevem mais à vontade e podem expor logo suas obras em *sites*. Existem na China centenas de *sites* e numerosas revistas poéticas “civis” (não governamentais) que se dedicam exclusivamente à poesia. Incentivada pelos novos meios de comunicação e pelas circunstâncias cada vez mais abertas, a poesia chinesa revela uma vida vigorosa, apresentando variados estilos e novas tendências.

## Poesia chinesa e internet

*Yao Feng*

Segundo as estatísticas fornecidas em 2005 pelo Centro de Informações da internet da China, o número dos utentes chineses da internet ultrapassou um bilião e tende a aumentar à razão de 20% ao ano. A internet está a mudar profundamente a vida dos chineses, tendo já se tornado um meio indispensável de trabalho para o estudo, o entretenimento e o intercâmbio entre os seus utilizadores. A internet é uma porta que, logo que se abra, já não fecha mais, sendo o meio mais importante e eficaz para ligar a China ao resto do mundo. Devido à internet, o resto do mundo está hoje na China, e a China foi igualmente integrada ao resto do mundo. No entanto, em minha opinião, para os chineses a maior importância da internet consiste em oferecer uma plataforma mais livre para a expressão que, ao longo de um período prolongado, era uma garganta sem voz. Nesse espaço-rede que não conhece fronteiras nem barreiras, todos são iguais para expressarem independentemente sua posição social, tendência política ou crença religiosa. Esse facto contribui, sem dúvida, para conduzir a China a um futuro mais aberto, mais democrático e mais liberal, apesar da crescente preocupação das autoridades em face das vozes dissidentes. Na realidade, as autoridades não fecharam os olhos às possibilidades de expressão que a internet confere às pessoas e tomaram medidas para bloquear ou apagar as críticas ou opiniões consideradas “incorrectas”.

Efectivamente, existe uma apertada vigilância sobre a actividade dos *sites* por meios humanos e técnicos, dado que algumas palavras tidas como politicamente sensíveis são automaticamente rejeitadas nos *sites*. Alguns desses foram mesmo obrigados a fechar por violarem ou não cumprirem as regras impostas pelas autoridades. Apesar disso, e por causa do desenvolvimento da internet, os chineses nunca sentiram tanta liberdade como agora. Começaram a ter um espaço para se expressarem e para serem ouvidos, para dialogarem colectivamente e discutirem as grandes questões ou assuntos meramente pessoais, sem terem de recorrer obrigatoriamente aos *media* em papel, de que as autoridades têm o monopólio absoluto. “Estamos a aprender democracia pela *internet*”, como diz o poeta Yu Jian.

### Uma pequena retrospectiva

Foi com a fundação da República Popular da China, em 1949, que a literatura chinesa entrou na fase contemporânea. No entanto, desde então até à aplicação da política de abertura e reforma, que começou em 1978, a literatura foi sempre subordinada à máquina política, apresentando um pálido quadro de empobrecimento. “A literatura tem de servir o povo e a política”, impunha Mao Tse Tung. Em 1966, iniciou-se a grande revolução cultural que durou cerca de dez anos e foi um desastre para o país em todos os níveis. Apesar de ser efectuada sob o rótulo da cultura, essa revolução foi essencialmente um movimento político e causou graves prejuízos à criação literária. Os escritores passaram a ser escravos da máquina política e não podiam escrever livremente o que queriam. Seria criticado ou mesmo castigado aquele que se arriscasse a desviar-se dos cânones determinados pelas autoridades. Mesmo as grandes obras da literatura estrangeira foram proibidas de circular, pois eram consideradas “erva venenosa da burguesia”. Grandes nomes, como Shakespeare, Balzac ou Kafka, permaneciam cobertos pela poeira do tempo nas bibliotecas. Curiosamente, o romance *Seara*

*vermelha*, de Jorge Amado, foi um dos poucos poupados, dado narrar o sofrimento e a revolta da camada social oprimida. Enquanto a China enlouquecia devido à revolução, no Ocidente desenvolviam-se novas correntes artísticas e literárias. O próprio Brasil acompanhou de perto essas correntes. Depois de finalizada a grande revolução cultural, a China adoptou uma política de reforma económica e de abertura para o exterior, o que fez com que o país se libertasse dos sucessivos movimentos políticos e passasse a conhecer profundas mudanças económicas. A par disso, os escritores e filósofos do Ocidente começaram a ser apresentados em grande escala na China, influenciando a vida artística e espiritual dos chineses. A literatura retomou o seu vigor e surgiram muitas obras que reflectem e denunciam as feridas causadas pela grande revolução cultural. Quanto à poesia, emergiram poetas jovens que conseguiam combinar uma nova linguagem poética com a consciência de intervenção social. Um grupo acreditado em Pequim criou uma revista poética intitulada *Hoje*, que trouxe enorme impacto à poesia chinesa de então, pois apresentava uma poesia mais individual, mais inovadora e, sobretudo, mais sincera e corajosa no sentido de desvendar o rosto cruel da realidade. Por outras palavras: traduzia, de maneira sensível e irregular, o sentir comum de todo um povo. Foi um período prodigioso, em que os poetas gozavam de uma posição particularmente elevada e em que a força da poesia atingia a sua maior dimensão social. Há uma série de poetas desse grupo que marcou fortemente a poesia contemporânea chinesa e, de entre eles, o nome de Bei Dao não pode ser contornado, uma vez que era a figura mais representativa daquela época.

Bei Dao significa Ilha do Norte e é o pseudónimo de Zhao Zhenkai. Bei Dao nasceu em Pequim em 1949 e começou a escrever poesia em 1970. Foi um dos fundadores da revista *Hoje* e contribuiu muito para renovar a poesia chinesa, com uma escrita diferente da literatura ortodoxa, que estava moribunda por ser o instrumento da propaganda ideológica. Assimilando a poesia moderna ocidental, Bei Dao cons-

truía os poemas com imagens curiosas e engenhosas, sem se abster da reflexão sobre a vida social e do espírito crítico e irónico perante uma realidade distorcida pela maldade humana. Apelando para o reconhecimento do valor humano individual numa época em que se sentia a fragilidade da voz contra a escuridão, a sua poesia única e imbuída de heroísmo servia de consolo para numerosas almas solitárias, tal como fica demonstrado em “Proclamação”:

Talvez seja chegada a última hora  
em que não deixo senão uma caneta  
em testamento à minha mãe.

Não sou herói,  
numa época ausente de heróis  
apenas quero ser um homem.

O horizonte sereno  
é uma linha que separa os mortos dos vivos.  
Não posso escolher mais que o Céu  
para não me ajoelhar na Terra  
contrastando assim com a elevação do carrasco  
que impede os ventos de liberdade.

Dos buracos estrelados das balas  
jorrará a madrugada em cor de sangue.

Bei Dao deixou o seu país natal em 1989 e vive actualmente no Estados Unidos. Durante a vida de exílio, o poeta não parou de escrever em chinês, mas sentia grandemente a distância da Pátria e a ausência da língua materna. As obras que redige no estrangeiro são mais aperfeiçoadas em termos da arte poética, embora deixem de ser tão significativas como as anteriores em relação à realidade chinesa. Com uma linguagem sintética e fria, pela qual tece o seu monólogo, Bei Dao continua a construir o seu mundo próprio. Sendo várias vezes candidato ao Prémio Nobel, Bei Dao é o poeta chinês mais conhecido

a nível internacional e o seu trabalho tem sido bastante traduzido. Vejamos “Perfeito”, um poema escrito nos Estados Unidos:

No final de um dia perfeito  
algumas pessoas insignificantes procuram o amor  
deixando as cicatrizes no crepúsculo

Devem ter um sono perfeito  
no qual os anjos cuidam de certos privilégios  
para florescerem

Quando houver um crime perfeito  
o relógio estará no tempo  
e o comboio começará a mover-se

No âmbar reside a chama perfeita  
que convida os clientes da guerra  
para se aquecerem à volta dela

No palco silenciado, a lua perfeita subindo nas alturas  
enquanto o farmacêutico prepara  
um veneno temporal completo.

## Dois poetas activos da actualidade

Yu Jian é uma voz muito forte e singular da poesia contemporânea chinesa. Nasceu em 1954 na Província de Yunan e contraiu pneumonia aos dois anos. O uso excessivo de medicamentos salvou-lhe a vida, mas afectou-lhe a audição. Sobre isso escreve: “Eu paguei um preço alto pela minha deficiência, pois tenho de lutar muito para ganhar um tratamento igual e o respeito dos outros. Por outro lado, essa deficiência levou-me a entender o mundo através dos olhos em vez de falar com os outros.” Durante a grande revolução cultural, a sua educação foi interrompida e ele passou a viver uma vida desregrada, deambulando com os amigos pelas ruas, enquanto que os pais eram forçados a deixar

o lar para receberem a reeducação, isto é, dedicarem-se ao trabalho físico no campo. Quando tinha dezesseis anos, Yu Jian entrou para uma fábrica, onde não só trabalhou como operário mas fez também leitura de grandes poetas ocidentais, que exerceram uma influência decisiva sobre si. Simultaneamente, não deixou de encontrar fonte de inspiração na poesia clássica chinesa. A sua poesia debruça-se sobre a terra, baseando-se numa linguagem popular que rejeita os estratagemas constantes da poesia convencional: vocabulário elaborado, imagens medíocres, lirismo exagerado e abuso de metáforas e símbolos.

William Blake escreve que “pode ver um mundo através de um grão de areia”. Yu Jian, por seu lado, considera que: “É possível ver a eternidade em qualquer coisa – numa xícara de chá ou numa bala. Tudo no mundo pode ser a poesia.” Por isso, insiste em ver a eternidade nas coisas mais comuns do dia-a-dia e nos lugares mais inesperados, o que constitui uma das motivações mais importantes para a sua escrita. Em 1998, Yu Jian publicou o longo poema “Arquivo Zero”, que significou uma tentativa corajosa e inovadora para a poesia chinesa. Na China existem arquivos controlados por anónimos que representam as autoridades, a fim de registrarem o comportamento das pessoas, isto é, os bons feitos e os maus feitos destas. Absurdamente, a pessoa constante no arquivo não tem acesso ao mesmo, pelo que é forçada a definir o seu passado e o seu futuro em função do mesmo. Com uma consciência aguda sobre esse facto absurdo, Yu Jian apenas fez justaposição dos termos burocráticos que se usam na elaboração do arquivo para realizar um poema, igualmente na forma de arquivo, e que “contém cinquenta páginas, quarenta mil caracteres, mais de uma dúzia de documentos oficiais, oito fotografias e o seu peso líquido de dez mil gramas”. O poema provocou muita polémica, sendo considerado por alguns críticos como “não poético”. Contudo, na minha opinião trata-se de um texto monumental da poesia chinesa, uma vez que alargou as potencialidades da escrita poética. Em 1999, Yu Jian publicou outro poema longo, intitulado “Voar”, no qual fez uma reflexão pessoal sobre

a globalização mundial, por meio de um vôo pelo tempo e pelo espaço, de maneira a defender o retorno aos valores tradicionais. Na série de recados, sob a forma de poemas curtos, o poeta insiste em “tomar notas subjectivas”, tais como esta:

O professor veterano  
está a praticar Tai Ji debaixo dum pinheiro  
Gestos elegantes  
fazem lembrar um grou branco  
com as penas em crescimento  
De repente, voltou-se  
e abriu-se como uma revista:  
“Yu Jian, tu sabes  
o meu filho  
vai para os Estados Unidos.”

Outro poeta que marcou a poesia chinesa da actualidade é Yi Sha. Nasceu em 1966, licenciou-se em Pequim e actualmente é professor numa universidade de Xian. Trata-se de uma figura representativa da poesia em linguagem falada, um tipo de poesia que recusa a ornamentação artificial e que é de fácil compreensão. “A minha linguagem é nua”, como o próprio diz. Cansado de um lirismo superficial e fácil, Yi Sha acompanha sempre de perto a realidade chinesa, ironizando os valores ortodoxos. Elaborava uma poesia directa, mordaz, plena de humor, sempre na busca dos significados presentes nos acontecimentos quotidianos. É um poeta bastante produtivo e activo na internet, onde posta trabalhos quase todos os meses:

No pequeno auditório  
do Grupo de Teatro Experimental  
está a exhibir-se “Esperando por Godot”  
mas Godot demora a chegar

Como de facto não existe Godot  
ninguém espera por ele

Sonolentos, os espectadores  
dormitam

Mas no momento final  
alguém subiu ao palco  
e todos se surpreenderam com isso.

Quem subiu ao palco  
foi o filho tonto do guarda do teatro

Apesar de ser travado  
conseguiu chegar ao meio do palco  
onde pediu caramelos às tias e aos tios

Finalmente chegou Godot  
todos de pé, aplaudiram com entusiasmo.

### **Sites de poesia**

No processo de desenvolvimento em flecha permitido pela internet, parece que os poetas encontraram uma república de liberdade onde podem viajar livremente e sem passaporte. Os poetas derrubaram os soberanos que anteriormente dominavam a publicação dos poemas e agora levam os seus trabalhos directamente ao público. Antes do surgimento da internet, os autores tinham de enviar as obras para os redactores das revistas e jornais, tentando a sua publicação. No entanto, como, na China, quase todas as revistas e jornais, mesmo os de natureza literária, são criados pelas autoridades, os redactores não podem avaliar as obras enviadas senão de acordo com o critério oficial. É certo que esse critério não está regulamentado por escrito, mas na cabeça de cada redactor funciona um sistema de filtragem. Pela experiência própria e pela consciência das circunstâncias políticas, eles sabem de antemão quais os trabalhos que podem publicar e quais os que não. No caso de alguma obra “problemática” ser publicada, o redactor e o director têm de assumir a culpa. Os culpados devem

fazer autocrítica e o pior resultado é a demissão. Há dois anos, por exemplo, uma revista literária de Cantão publicou uma novela que conta a história de um alto dirigente que deveria fazer uma visita de inspecção a uma vila ainda atrasada. A visita seria efectuada de avião, mas a montanha da vila estava deserta porque toda a floresta já fora cortada. Para ocultar esse cenário, o responsável da vila mandou os camponeses pintarem a montanha de verde. Assim que a novela foi publicada, a instituição que trata da inspecção das publicações acusou a obra de ter deturpado a realidade, apreendeu-a e criticou severamente o director da revista. De modo geral, os redactores têm que fazer autocensura às obras que vão publicar e muitas vezes dão mais importância ao conteúdo do que ao valor literário. No entanto, a internet quebrou o monopólio das mídias oficiais e concedeu liberdade, embora limitada, às pessoas para exporem publicamente os seus trabalhos. Graças à internet, a poesia nunca chegou tão perto das pessoas como agora, visto que com um computador ligado àquela, já se pode ler, publicar ou discutir com outros poetas. Aliás, a internet é a única na China que possibilita a confluência de sons, imagens, escrita e movimento dum poema. Por enquanto, na China existem mais de trezentos *sites* referentes à poesia, entre os quais se destacam Poemlife, Shijianghu, Eles, Paralelo ou Comentário de Pequim. É de sublinhar que esses *sites* são quase todos criados e sustentados por conta dos próprios, o que concede independência e autonomia aos seus curadores para apresentarem obras, sem que os *sites* sejam condicionados pelo poder oficial. Ao mesmo tempo, as revistas e jornais em papel já deixaram de ter a influência que tinham anteriormente, sobretudo aqueles que continuam conservadores e sem pensar em adaptar-se às actuais circunstâncias da época que vivemos. Por isso, há muitos poetas que ficam conhecidos por meio da internet, em vez de serem reconhecidos pelas publicações oficiais.

### *Poemlife*

Foi criado em 2000 pela poetisa Lai Er, sendo actualmente o maior *site* de poesia na China. Possui espaços bastante diversificados, tais como o Fórum de Poesia, o Fórum de Tradução, o Fórum de Fotografia, o espaço Informativo, o Blog, ou ainda as colunas reservadas aos poetas consagrados. É, pois, uma plataforma dinâmica e plural, aberta a todos os poetas, independentemente do seu grupo ou tendência estética, contribuindo para incentivação da criação poética. Nesse *site* realizam-se, com frequência, discussões sobre as obras postadas e todos os participantes sentem-se à vontade para falar e criticar. Essas discussões são promovidas e realizadas ora pelos curadores ora pelos poetas e amadores, o que dá lugar a um ambiente democrático para o diálogo colectivo. Para além disso, o *site* costuma também editar, para os visitantes, a revista electrónica que selecciona os melhores poemas.

### *Shijianghu*

O nome em chinês significa Rios e Lagos de Poesia. É um *site* de poesia vanguardista cuja maioria de visitantes são jovens que não têm medo de desafiar os valores morais e os gostos literários tradicionais. Foi por meio dessa plataforma que se formou o Grupo da Parte Baixa do Corpo, que reúne poetas jovens que partilham o mesmo gosto estético. De acordo com Sheng Haobo, um dos poetas representativos desse grupo, o corpo também é parte da cultura, e na sua parte baixa reside a força da inovação da poesia. Durante um longo período, escrever sobre o corpo e o sexo foi um tabu na literatura chinesa. Tal como o homem na vida social, ambos eram oprimidos e sufocados, tornando-se questões proibidas de serem abordadas. O Grupo da Parte Baixa do Corpo tentou romper esse tabu, revelando um espírito rebelde. No entanto, o que eles escrevem não é poesia erótica nem pornográfica, apesar do corpo e do sexo serem temas bastante abordados. De facto, os poetas desse grupo têm contribuído para a inovação da poesia com alguns textos muito significativos, tal como o que se segue, da autora

Wunvqinsi, uma rapariga que ganhou a fama pela internet, mas que entretanto deixou de postar:

Naquela Primavera de sol maravilhoso  
o monte deserto torna-se verde  
e o lugar de execução é exactamente neste monte

Os soldados com espingardas às costas  
vigiam o lugar desde os seus pontos mais altos

Vinte e dois criminosos iriam ser fuzilados  
para se reencontrarem imediatamente com Marx

De repente, passou-me uma idéia pela cabeça:  
a estes homens condenados à morte, mostrar os meus seios,  
ainda prematuros, para os verem pela última vez

Estes, que cometeram crimes  
vão morrer com a boa memória dos meus seios  
sem mais remorsos.

*Eles*

É outro *site* muito activo, presidido por um grupo de poetas que vivem na cidade de Nanjing. O líder desse grupo é Han Dong, um poeta e romancista que provocou um grande debate sobre a arte poética com o poema intitulado “Subir à Torre Dayan”. É um escrito que ironiza os temas da poesia ortodoxa que exageram secamente os louvores falsos e superficiais, traduzindo uma certa tendência decadentista. Durante algum tempo, outros poetas de grande importância, tais como Yujian ou Yisha também simpatizaram com esse grupo. Mais tarde, Han Dong provocou outro debate com o lançamento do seu princípio: “A poesia tem que voltar à sua própria linguagem.” Muitos opõem-se a essa teoria porque a importância da linguagem não pode excluir a referência ou a semântica. Na realidade, nenhum poema de Han Dong excluiu a referência:

Estás a dormir tranqüila  
com uma mão posta no meu corpo  
por isso não posso entrar no sono.  
O pequeno peso da tua mão  
Tornou-se o peso do chumbo  
mas não mudas de posição  
nesta noite tão longa.  
A tua mão deve significar o amor  
ou algo mais profundo ainda.  
Não me atrevo a tocá-la  
ou a acordar-te.  
Mas quando já me habituara à tua mão  
e comecei a gostar dela,  
retiraste-a do sonho, de repente,  
sem consciência nenhuma de tudo isso.

### *Comentários de Pequim*

É um *site* que serve de base para a corrente poética vanguardista denominada *poesia de lixo*. Este grupo de poetas pretende exaltar a qualidade do lixo e se debruça mais para baixo, para a terra, para os temas menos elegantes ou grandiosos, à procura de uma poesia “original, de outra qualidade, grosseira, rente ao chão, antiespiritual, desconstruindo os chamados valores nobres e excelsos”. Este poema, elaborado por A Fei, pode ser considerado como o manifesto desse grupo:

Como um elemento mais sujo, juro em nome do lixo:  
Tenho de me afastar da elegância, da nobreza, do ideal e da luta,  
Tenho de me livrar de todas as rédeas e viver no mundo em forma de lixo,  
respirar como lixo e pensar com a cabeça cheia de lixo,  
Tomo os vermes como a minha companhia, a sujidade como honra e a morte  
[como o objectivo final.

.....

Em nome do lixo, confesso publicamente a minha ambição.  
O mundo onde vivem todos os meus compatriotas  
não é mais que um vasto campo de lixo,

O povo que gera uma geração após outra, como máquina,  
não passa de escravo natural.

O que vale nesse grupo de poetas é a sua atitude rebelde em relação à tradição, mas infelizmente não foram realizados trabalhos suficientes que justifiquem literariamente os seus princípios. Por isso, a sua produção apenas provocou uma curta ressonância.

# Paulo Henriques Britto

## Currículo breve

Professor do Departamento de Letras da PUC-Rio, onde atua nas áreas de língua portuguesa, tradução e criação literária. Tradutor, poeta e ficcionista. Obras mais recentes: *Macau* (2003) e *Paraísos artificiais* (2004) (ambos pela Companhia das Letras).

## Resumo da apresentação

Algumas considerações a respeito do papel desempenhado pelo poeta e pela poesia num tempo caracterizado por Octavio Paz como “pós-utópico”: todo um ciclo histórico iniciado pelo Romantismo parece ter chegado ao fim, e os poetas e artistas em geral são obrigados a abrir mão da auto-imagem hiperbólica que lhes foi atribuída nos últimos dois séculos.

## O lugar do poeta e da poesia hoje

*Paulo Henriques Britto*

O texto que nos foi proposto como ponto de partida para nossas reflexões a respeito da poesia, “Poesia em tempo de guerra e banalidade”, vê o legado do século xx como “um desastre contínuo e aparentemente irreparável”. Após apontarem uma série de mazelas que caracterizariam o século, os autores ressaltam as conseqüências de tudo isso sobre a poesia, destacando a postura cética em relação à possibilidade de transformações, e concluem que “já não há qualquer motivo para que o poeta seja expulso da cidade”.

Ninguém em sã consciência será capaz de negar que o século xx foi marcado por uma série de catástrofes. As duas guerras mundiais causaram mais mortes do que quaisquer conflitos anteriores. Por outro lado, é bom lembrar que a população do mundo tem crescido exponencialmente. Feito o devido desconto, terá o século xx de fato sido mais terrível que os outros? O que dizer do século xix? Pensemos nos horrores das guerras napoleônicas, da colonização do Congo Belga, do jugo inglês na Índia, das guerras do ópio na China, das condições de vida impostas aos operários pela revolução industrial. Se prolongarmos esse exercício, andando para trás, século por século, encontraremos uma sucessão de escravizações, massacres, guerras, extermínios – enfim, tudo aquilo que caracterizou o século xx e que, muito provavelmente, virá a caracterizar o recém-iniciado século xxi. Os horrores do

século xx são apenas uma ampliação, dada a maior escala, daquilo que caracteriza a história humana desde sempre. Mas temos uma natural tendência a achar que nosso tempo é excepcional sob todos os aspectos, porque é apenas dele que temos vivência direta; as atrocidades do passado nos assustam bem menos do que as que enfrentamos em nossa própria carne ou vemos de perto. Quando Adorno afirma que não há poesia possível após Auschwitz, ele esquece que, pelo mesmo motivo, um armênio poderia afirmar a impossibilidade de se escrever poesia depois que os turcos massacraram sua gente. O mesmo raciocínio poderia se aplicar à escravidão dos africanos pelos europeus, ou à destruição das civilizações pré-colombianas pelos espanhóis, ou ao extermínio dos albigenses pelos católicos do norte da França: cada um desses horrores seria motivo suficiente para impossibilitar a poesia e todas as outras artes, do ponto de vista das vítimas de cada caso. Sob esse aspecto, o século xx nada teve de excepcional.

Quanto à situação da arte e da poesia em particular, o diagnóstico apresentado parte de um fato incontestável: a partir do final da Segunda Guerra Mundial, aproximadamente, ocorreu uma mudança de paradigma na esfera da arte. Como já observaram diversos autores, entre eles Octavio Paz e Matei Calinescu, alguns conceitos que ocupavam posição central na arte ocidental desde a segunda metade do século xix – conceitos tais como vanguarda, revolução estética, experimentalismo, progresso ou evolução no âmbito artístico – perderam a credibilidade. Podemos dizer que caiu em descrédito o paradigma científico-militar da transformação artística: experimentação como na ciência, vanguarda como num exército. No caso da poesia brasileira, desde o início dos anos 1970 não se tem notícia de um movimento com propostas, manifestos, programas e aparato teórico sustentando uma produção poética que se pretenda radicalmente inovadora. Contudo, os autores do texto parecem indicar, com sua pergunta retórica – “Mas que criação real pode renunciar à transformação?” – que o fim do paradigma vanguardista implica o fim das transformações em arte,

a estagnação completa. Ora, transformação em arte sempre houve, muito antes do surgimento do paradigma vanguardista, e continuará a existir muito depois de ter ele caducado. Dante transformou a poesia ao inventar uma forma poética nova, a *terza rima*, e um gênero novo, a epopéia teológica. No entanto, não faria sentido caracterizar Dante como poeta de vanguarda, pois o conceito de vanguarda está ligado a concepções específicas que só surgiriam muitos séculos depois: a idéia de experimentação artística não poderia aparecer antes que se formulassem os modernos conceitos de ciência e de progresso histórico. Podemos ter certeza de que a poesia que se produzirá no final do atual século será bem diferente da que está sendo escrita agora; a poesia, tal como as outras artes, continuará em constante mudança. A diferença é que, a partir de um certo momento, deixou de ter validade uma determinada maneira de conceber a transformação artística: o conceito de revolução, desencadeada de movimentos autoconscientes, com manifestos, programas comuns, palavras de ordem, dissidências e eventuais excomunhões. Não damos mais crédito à figura messiânica do artista que julga romper com todo o passado por um ato de vontade e lançar as bases do que deverá ser a arte do futuro. A imagem hipertrofiada do artista como demiurgo, um ser capaz de revolucionar a humanidade com o poder de sua arte, é uma idéia de origem romântica que não é mais levada a sério pela maioria das pessoas que encara a arte com seriedade – ainda que no senso comum os velhos estereótipos do gênio artístico continuem em voga.

Outras supostas conseqüências do legado catastrófico do século xx apontadas no texto também me parecem discutíveis. Uma delas seria “a conformidade da poesia com uma dimensão mediana de produção”, com a conseqüência da perda do que haveria nela de essencialmente “perigoso, desarrazoado ou arrebatador”. Em primeiro lugar, o que significa dizer que *a poesia* se conforma com a mediania? Se o autor quer dizer que *a maioria* dos poetas se conforma com a mediania, não há como discordar da afirmação: é precisamente essa a definição

de “mediano”. Só que isso não é uma característica exclusiva de nosso tempo. Em qualquer época, a maioria esmagadora dos praticantes de uma arte se limita a diluir as propostas novas dos momentos anteriores, enquanto apenas uns poucos lançam as sementes do que virá a ser a arte do momento subsequente. Mas se o que se quer dizer é que em nosso tempo, ao contrário do que ocorria no passado, *todos* os poetas, sem exceção, são medianos, é impossível concordar. Ainda que nos falte perspectiva histórica suficiente para emitir juízos definitivos sobre o tempo em que vivemos, tudo indica que em nossa época, como em todas as outras, alguns poetas se destacarão da média, e suas realizações serão imitadas e diluídas pelos poetas medianos que virão depois. Jamais houve uma era em que o artista médio fosse outra coisa que não mediano, como também jamais houve uma época em que todos os artistas fossem igualmente medianos. Não vejo por que nosso tempo há de ser diferente de todos os outros. Mais uma vez, está em jogo aqui a falácia da aparente excepcionalidade do tempo presente: como é só dele que temos vivência direta, ele nos parece radicalmente diferente de tudo o que veio antes.

Examinemos agora a afirmação de que a poesia teria perdido o que nela há de “perigoso, desarrazoado ou arrebatador”. Quanto ao poder de desarrazoar ou arrebatador, ao longo da história alternam-se momentos em que o lado dionisíaco da arte é exaltado e momentos em que se dá mais ênfase ao aspecto apolíneo. Para exemplificar com a poesia inglesa, e simplificando bastante uma situação que na verdade é bem mais complexa, o momento dionisíaco dos metafísicos foi seguido pelo apolíneo de Pope, que por sua vez deu lugar ao momento dionisíaco de Blake. Embora pessoalmente eu prefira Donne e Blake a Pope, não vejo o chamado “período augustano” da poesia inglesa como uma época de estagnação e decadência; considero Pope um grande poeta, como também considero grandes outros nomes nem um pouco dionisíacos, como Wallace Stevens e João Cabral. Não há nada de desarrazoado, e muito pouco de arrebatador, em Stevens ou Cabral, mas

essa observação não diminui nem um pouco a grandeza deles. Quanto ao momento atual brasileiro, eu diria que temos um quadro de muita diversidade, em que convivem poetas com uma postura mais apolínea e clássica, que concebem a poesia acima de tudo como artesanato verbal e intelectual, e poetas que ainda insistem na articulação entre poesia e vida proposta pelos românticos e reafirmada por algumas vanguardas. Basta lembrar os nomes de poetas tão diferentes entre si quanto Roberto Piva, Afonso Henriques Neto, Alexei Bueno e Chacal para que fique claro que não temos motivo para chorar a morte do elemento desarrazoado e arrebatador na poesia brasileira. E, com relação à idéia de que a poesia atual teria deixado de ser “perigosa”, em que momentos a poesia foi de fato perigosa? Creio que seria superestimar o modesto papel representado pela poesia na vida da grande maioria das pessoas dizer que o poeta sempre correu o risco de ser expulso da cidade. Na verdade, isso só se deu em momentos muito específicos, no contexto de regimes totalitários como a Alemanha nazista ou a União Soviética. Não custa lembrar que Platão, a quem o autor do texto sem dúvida alude quando fala no poeta expulso da cidade, tinha em mente uma república de caráter francamente totalitário. Na medida em que temos hoje menos regimes totalitários, o poeta corre menos risco de ser expulso da cidade, e isso é bom para todas as partes envolvidas. A meu ver, a expulsão do poeta depõe mais contra a cidade que o expulsa do que em favor da poesia que ocasionou a expulsão.

Outro ponto destacado no texto é o de que a produção da poesia está cada vez mais abundante, mais prolixa, e que isso seria algo mau. Novamente, é importante separar os valores absolutos dos relativos. Em termos absolutos, não há dúvida de que a produção poética hoje é muito maior do que em qualquer momento anterior, já que tanto a população do mundo quanto a proporção de pessoas alfabetizadas são muitíssimo maiores do que antes. Mas em termos relativos creio que essa afirmação não se sustenta. O historiador da literatura que resolva efetuar um levantamento de tudo que se publicou em matéria de poesia

no século XIX, fazendo os devidos ajustes para o tamanho da população e a proporção de pessoas alfabetizadas, provavelmente concluirá que a produção poética do século XIX foi até maior do que a atual. Muitos escritores oitocentistas que hoje são conhecidos apenas como prosadores publicaram poesia em quantidade: poucos lembram atualmente que Machado de Assis, Herman Melville e George Eliot produziram versos a granel. Hoje, porém, o escritor que produz poesia pertence a uma minoria no mundo das letras. Na atualidade, a poesia é muito menos popular entre os leitores do que era no século XIX, dentre outros motivos porque a indústria de música popular absorveu boa parte do mercado de consumo de poesia. Assim, embora haja de fato muitos poetas em atividade hoje, não me parece acertado ver a prolixidade poética como uma característica de nosso tempo. Mas mesmo que o atual momento fosse caracterizado por uma produção de poesia relativamente maior do que antes, seria isso algo pernicioso? Quando uma arte é praticada por um grande número de pessoas, necessariamente a maior parte da produção será medíocre; mas é justamente essa massa de produtores medíocres que vai gerar um solo propício para o aparecimento de artistas destacados. Para que surgisse um Johann Sebastian Bach, foi necessário que uma infinidade de compositores barrocos medianos produzissem antes dele uma infinidade de obras medianas que hoje só interessam ao musicólogo – nomes hoje esquecidos, como Samuel Scheidt, Denis Gaultier e Pietro Cesti. Por outro lado, se uma arte é pouco praticada, diminui a probabilidade de que surjam grandes praticantes. Não admira que o Brasil produza tantos artistas excepcionais no âmbito da música popular e ao mesmo tempo tenha tão poucos dramaturgos de excelência. É da imensa profusão de compositores populares medianos que emergem grandes criadores como Noel Rosa, Cartola, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso e tantos outros. Em contraste, nossa produção em dramaturgia é muito parca, e é por isso que temos tão poucos nomes a colocar ao lado do de Nelson Rodrigues.

Assim, tenho uma visão bem menos pessimista da situação atual de poesia do que a exposta no texto que fomos chamados a comentar. Resumindo minha posição: não vejo o século xx como um século particularmente catastrófico. A história da humanidade sempre foi uma sucessão de catástrofes, que naturalmente aumentam em escala à medida que a população do mundo cresce de modo exponencial. Não vejo no passado da poesia, nem no da arte, nem no da humanidade, nenhum período áureo que agora esteja perdido de modo irremediável. O que singulariza o momento atual é o fim do conceito de vanguarda, que vigorou por pouco mais de cinqüenta anos, do final do século xix a meados do século xx; mas a poesia e as outras artes sempre estiveram em constante transformação, desde muito antes do surgimento do futurismo e do surrealismo, e sem dúvida continuarão a se transformar, apesar do ocaso da idéia de vanguarda. Não há sentido em temer pelo futuro da transformação artística; a arte, desde que viva, necessariamente se transforma. Mas, para que uma arte esteja viva, é importante que haja um grande número de praticantes dela. E sob esse aspecto, a proliferação de poetas hoje em dia é algo saudável. É natural que a produção da imensa maioria seja mediana: é esse o próprio sentido da palavra “mediano”. Mas é dessa maioria mediana que vão se destacar os poetas que a posteridade verá como os mais representativos de nosso tempo.

Por fim, gostaria de comentar o próprio título do texto, “Poesia em tempo de guerra e banalidade”. Terá havido algum período histórico que não fosse marcado pela guerra e pela banalidade? Já vimos que seria ingenuidade supor que houve na história da humanidade um tempo caracterizado pela paz. Não seria igualmente ingênuo imaginar que numa determinada época – o Renascimento, por exemplo – a vida estivesse liberta da banalidade, e todas as pessoas passassem todo o tempo criando e apreciando obras geniais, uma profusão de Miguel Ângelos e Da Vincis? Ora, a banalidade caracteriza a quase totalidade da existência humana. Todos os seres humanos, até mesmo os artistas,

passam a maior parte de suas vidas ocupados com atividades banais, e a grande maioria das pessoas vive e morre sem jamais sequer conceber outro tipo de existência. Em cada geração, são poucas as pessoas que sentem algum anseio por ir além da esfera da banalidade cotidiana, e mesmo entre essas a grande maioria se contenta com imitações e diluições – arranjos melosos de temas de Chopin e Tchaikóvski, reproduções baratas da *Última ceia*, o *kitsch* em suas mil e uma formas. Apenas uma minoria muito pequena não se satisfaz com o medíocre e o banal, e se dedica à tarefa de aprender a desfrutar os prazeres difíceis da grande arte. Assim foi no passado, assim é no presente, e muito provavelmente assim continuará sendo no futuro. O predomínio do banal e do medíocre não é uma anomalia da atualidade, um sinal de decadência de nosso tempo, e sim um aspecto básico da condição humana, demasiadamente humana.

## Nuno Ramos

### Currículo breve

Nuno Ramos nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive e trabalha. Formou-se em filosofia pela USP. É artista plástico e escritor. Suas mais recentes exposições são: Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2006), Morte das Casas (CCBB, SP, 2004), Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP, 2004) e Encontro com a arte: Nuno Ramos e Frank Stella (Nave 5, São Paulo, 2004). Publicou os livros *Cujo* (1993) e *Pão do corvo* (2002), ambos pela Editora 34, e *Minha fantasma* (edição do autor).

### Resumo da apresentação

Literatura pensada como coisa, como peso, como voz, como corpo, como sopro, como vento.

Como música de um fole de barro, que quebra quando é tocado.

## Plano

*Nuno Ramos*

Queria dizer o que estou pensando em fazer na minha participação.

Eu ficarei sentado atrás de uma mesa no centro do palco, lendo, com grandes intervalos, os meus textos. À minha esquerda, sentada atrás de uma mesa igual, estará uma cantora, a D. Inah, uma senhora de voz forte e trágica. À minha direita, em outra mesa igual, ficará o compositor Eduardo Climashauska, com um tamborim e uma baqueta. Ecoando pela sala estará rolando o tempo todo, em estéreo e em volume moderado, o *CD* daquela lista de presença, de nome Carolina, que ficava ecoando no saguão de minha exposição no Tomie Ohtake: “Manhã.....presente! Lugar..... presente!” etc., numa seqüência interminável de chamadas. Conforme eu for lendo os meus textos, haverá uma palavra-chave (por exemplo: “Pátio”, mas não decidi ainda) que quando for lida acionará o seguinte mecanismo: o Eduardo Climashauska começará a tocar seu tamborim, puxando a cantora com ele, que interpretará, pelo tempo que ele decidir, um trecho de alguns sambas previamente combinados. Assim, digamos que em minha leitura eu incluía quinze chamadas de determinada palavra, por quinze vezes eles tocarão e cantarão, em ritmos e duração a serem determinados por ele.

Estou bolando melhor esse troço por estes dias, com a premência da data – não sei ainda que canções, ou trechos delas, usarei, nem qual palavra-chave usarei.

Vou dar uma ensaiada, também, para sentir melhor a coisa. Não sei ainda como terminar o evento. Acho que o título do evento seria essa palavra-chave. Mas acho que a estrutura geral da coisa será esta.

Enfim, acho que vou precisar, lá na CPFL, de três conjuntos de mesas e cadeiras idênticos, com cara de material para palestrantes, com água, papel e caneta em cima da mesa; de três microfones; de um som estéreo (para que uma voz saia de cada lado do palco, na lista de chamada) rolando em *off* no fundo do palco.

*8 de junho de 2006*

## Charles Bernstein

### Currículo breve

Charles Bernstein nasceu em Nova York em 1950. Publicou mais de vinte livros de poesia e três de ensaios, entre os quais destacam-se *My Way: Speeches and Poems* e *With Strings*, ambos pela University of Chicago Press, assim como *Republics of Reality: Poems 1975-1995*, pela Sun & Moon Press. Seu trabalho mais recente é o libreto para uma ópera do compositor Brian Ferneyhough, intitulado *Shadowtime* (publicado pela Green Integer). Editou a coletânea *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Oxford University Press). De 1978 a 1981, co-editou a revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, o ponto focal de um movimento de poesia e poética radicalmente inovadoras. Na década de 1990, co-fundou e dirigiu o Programa de Poética da State University of New York – Buffalo, onde foi reconhecido com o posto de SUNY Distinguished Professor. Bernstein é também o diretor executivo do Electronic Poetry Center (<http://epc.buffalo.edu/>) e co-diretor do projeto PennSound (<http://www.writing.upenn.edu/pennsound/>). A página de Bernstein encontra-se no EPC. Atualmente, Bernstein ocupa a cadeira Regan Professor of English na University of Pennsylvania.

### Resumo da apresentação

Partindo do ensaio “Nossa América” de José Martí, tento articular afinidades de forma e projeto num eixo Norte-Sul, sem perder de vista a especificidade das poéticas que surgem em inglês, português, espanhol, francês, e em relação às línguas indígenas.

## Nossas Américas: novos mundos ainda em processo

*Charles Bernstein*

*Crê o aldeão vaidoso que o mundo inteiro é sua aldeia.*

José Martí, “Nossa América”

*Sou um tupi tangendo um alaúde!*

Mário de Andrade, “O trovador”

*Tupy, or not tupy, that is the question.*

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”

### 1.

Um dia quero escrever um ensaio intitulado “As Américas ainda em processo”. Nesse ensaio, exploraria o ainda imaginário espaço cultural de uma “poética das Américas” no sentido do ensaio de José Martí, “Nossa América”, e do “perfeccionismo moral” de Emerson. Minha discussão do perfeccionismo moral, pela qual tenho uma dívida com Stanley Cavell, levaria sem dúvida a uma declaração de interdependência: no sentido de que a poética das Américas nunca poderá estar completa, pois se chegarmos a seu fim, teríamos destruído a promessa de ela se tornar permanente e auto-regenerativa.

Nesse ensaio, proclamaria, como um Edgar Poe dadaísta que sonha com Nicolás Guillén pesquisando no Google, que o poema das Américas não existe. Porque as Américas são um espaço cultural imaginário cujas manifestações mutantes e multiformes são tão fugazes quanto os últimos sopros de uma língua que morre.

& diria depois que por isso é que o imperativo para os poetas das Américas – contra a sabedoria convencional – tem sido dizer em lugar de mostrar. Pois, dizer é a tarefa, como Langston Hughes nos chama, de um povo “em transição”.

## 2.

Na antologia *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (1972), o organizador, Jerome Rothenberg, articula, com força cômica, um problema que ainda é uma questão central na transição, nos Estados Unidos, de uma poética norte-americana para uma poética das Américas:

Por um período de 25 anos, digamos, ou o tempo que leva para uma geração descobrir onde vive, tire a épica grega do currículo das faculdades e a substitua pelas grandes épicas americanas. Estude-se o *Popol Vuh* onde hoje se estuda Homero, e estude-se Homero onde hoje se estuda o *Popol Vuh* – como antropologia exótica etc. (*Prefaces*, p. 175).

Aqui Rothenberg ecoa os sentimentos de José Martí em “Nossa América”, oitenta anos antes:

A história da América, dos incas a nossos dias, deverá se ensinar acuradamente, mesmo se a dos arcontes da Grécia não se ensinar. Nossa Grécia é preferível a uma Grécia que não é nossa. É mais necessária para nós.

As duas antologias pioneiras de Rothenberg, *Technicians of the Sacred* (1967) e *Shaking the Pumpkin* (1972), insistiam na relevância imediata (não apenas simplesmente histórica ou antropológica) das poéticas “tribais” dos nativos americanos (em ambos os continentes americanos), dos africanos e dos povos da Oceania. Assim, essas antologias devem ser lidas como documentos poéticos marcantes das décadas de 1960 e 1970, obras que aceleraram a reconceituação da poesia norte-americana como uma poética das Américas. Rothenberg apresentava um ataque vigoroso à prioridade da alta cultura ocidental

e uma tentativa ativa de busca, em culturas nem ocidentais nem orientais, do que parecia faltar à nossa. Além disso, a “recuperação” de nossa cultura americana nativa feita por um poeta-antologista judeu, de primeira geração, nascido no Brooklyn (nas palavras de Rothenberg, “um judeu entre/ os índios”), com raízes estéticas na vanguarda européia, era um reconhecimento implícito de nosso genocídio *doméstico*, em ambos os continentes das Américas, como parte de um processo de recuperação tanto de Auschwitz quanto de Hiroshima.

As antologias de Rothenberg investigam um fundamento pluricultural das Américas, ao mesmo tempo em que rejeitam explicitamente o euro-suprematismo de *dentro* de uma perspectiva européia. Simultaneamente, o trabalho de Rothenberg é notável pela rejeição estrita que faz da comum, porém demagógica, rejeição da Europa e do europeu entre os poetas dos Estados Unidos, quer dizer, pela recusa da Europa em favor de uma América idealizada e única.

3.

A idéia de uma literatura norte-americana singular e unitária está baseada numa série de exclusões anglo-normativas, com freqüência violentas: das culturas anteriores à conquista, do tráfico de escravos, das línguas da imigração e das novas línguas emergentes.

4.

Em 1951, a visita de Charles Olson ao Yucatán inspirou uma virada significativa e influente na direção de uma Poética das Américas, a de maior importância, entre os poetas dos Estados Unidos nos anos logo depois da Segunda Guerra Mundial. A entusiasta rejeição de Olson do que Robin Blaser, num ensaio sobre Olson, chamou de “Caixa Ocidental,” ao mesmo tempo ecoa e antecipa Rothenberg:

Não acuso os gregos. No final, somos nós que não encontramos as maneiras de lavar a experiência como ela é, em nossa definição e expressão dela, em outras

palavras, encontrar maneiras de permanecer no universo humano e não ser levados a dividir a realidade em nenhum momento nem de maneira alguma. Pois isso é justamente o que fazemos, é essa a questão do que tem acontecido, e o processo, como se apresenta agora, pode ser denunciado. É a função da *comparação*, ou seu nome mais altissonante, *simbologia*. Esses são os falsos rostos, já muito vistos, que escondem e nos impedem de aproveitar os estados intelectuais ativos, a metáfora e a performance (Human Universe. In: *Collected Prose*, p. 157).

Olson passou a articular uma poética do lugar que recusa o metafísico em favor do histórico e do particular. Ao fazer contato direto com Nossas Américas, se deu conta de que o caminho não era pela analogia e sim por um processo de justaposição ativa que produz um terceiro termo.

Nossas Américas são uma performance.

## 5.

Insisto no termo *as Américas*, não apenas para incluir América do Norte e do Sul mas também para registrar a multiplicidade de nossos sentidos de América, como uma maneira de registrar essa multiplicidade, não sua comparação, como fundamental para as poéticas de nossas Américas.

Em *Ül: Four Mapuche Poets*, editado por Cecilia Vicuña e traduzido por John Bierhorst (Pittsburgh: Poetry in Indigenous Languages Series, Latin American Literary Review Press, 1998), Vicuña cita Jorge Teiller: “Minha arma contra o mundo é uma outra visão do mundo.” O que falta à poesia em termos de eficácia, ela compensa com poder conceitual, a “luta mental” [*mental fight*] de Blake. Ou, como Martí escreve em “Nossa América”: “as armas do juízo, que vencem as outras. Trincheiras de idéias valem mais que trincheiras de pedra.”

Nenhuma questão tem perseguido tanto a poesia nas duas últimas décadas quanto a questão da identidade – nacional, social, étnica, racial e local. Como nas Américas, a identidade é sempre plural. E como nas Américas, a identidade é necessariamente, *a priori*, sincrética e

trançada, tanto quanto o DNA que corre nas nossas psiques e encadeia nossas projeções mentais.

Ao desenvolver não apenas nosso pensamento sobre uma poética das Américas mas também, mais fundamentalmente, nossas atividades para a criação de uma poética das Américas, seria bom levar em conta a observação de Teiller no sentido de estarmos criando uma nova visão do mundo que, em seu “globalismo”, não acata os ditados da Organização Mundial do Comércio nem do Banco Mundial, e que também, num certo localismo, não vira um centro de produção de frutas exóticas para exportação, mas, pelo contrário, se compromete a um processo canibal de autocriação, como a primeira defesa contra a “Caixa Ocidental”. Uma tal possibilidade nunca foi tão bem colocada quanto no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade em 1928:

Só a Antropofagia nos une...

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar...

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago...

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

## 6.

Martí, de novo: “As árvores terão que se colocar em fila para impedir a passagem do gigante das botas de sete léguas!”

Um modelo sempre fascinante para nossa poética global/local/louca<sup>2</sup> seria o poeta escocês Hugh MacDiarmid (não seu nome de nascimento, e sim aquele ao qual aspirou), que foi expulso do Partido Nacionalista Escocês, apesar de seu trabalho poético num dialeto sintético escocês, por ser demasiadamente internacional. Foi também expulso do Partido Comunista por ser demasiadamente local.

1. No original, *globalism*; jogo de palavras: *globalism* + *babelism*, isto é, globalismo + babelismo (NT).

2. No original, “global/local/loco” (NT).

Na coleção de poetas mapuches, Elicura Chihuailaf escreve que “a poesia não apenas preserva a identidade cultural de um povo, ela a cria”. Assim, Chihuailaf sublinha as forças produtivas da poesia em contraste com os reflexos reprodutivos da teoria cultural. Uma poética das Américas estaria menos preocupada com analisar temas e narrativas culturais produzidas na ficção espanhola ou inglesa do que com escutar – e compor – um *collage* de diferentes práticas lingüísticas pela América afora. Ao substituir o tema e sistema – “comparação” e “simbologia” nos termos de Olson – por imbricações, palimpsestos, e *collage*, sugiro reconceituarmos nossas Américas como uma constelação hipertextual ou sincrética, com camadas alfabéticas, glíficas e orais. Uma constelação é um modelo alternativo para entender o que freqüentemente se vê como fragmentação, parataxe, isolamento, insularidade, atomização e desenvolvimento individual. A hipertextualidade faz a cartografia de um espaço sincrético que articula pontos de contato e que potencializa ambas as conexões espaciais entre as partes divergentes e imbricações temporais que convergem ou se fundem indistintamente.

A aproximação palimpséstica do volume mapuche provém diretamente das condições da poética das Américas: não do multiculturalismo, mas do que Chihuailaf valiosamente chama (na tradução inglesa do texto espanhol desse poeta de língua mapudungun): *interculturalismo*. De fato, esse livro é trilingüe: escrito em inglês, espanhol e mapudungun (a língua dos mapuches). Das três línguas, mapudungun foi a última a ser alfabetizada, isto é, escrita por meio de transliteraões. No começo, estranhei o fato de não encontrar o nome do tradutor para o espanhol, mas depois me dei conta de que se presumia que os poetas representados em mapudungun teriam traduzido seus próprios poemas, ou, talvez mais provavelmente, teriam trabalhado de maneira bilíngüe nas duas línguas, talvez voltando do espanhol para o mapudungun, assim como partindo do mapudungun e traduzindo para o espanhol, como se fosse uma língua estrangeira. Talvez o que faz com

que isso seja *indígena* para nossas Américas não seja a fibra única do mapudungun, e sim as camadas imbricadas do aborígine, do colonial, do imigrante: especificamente a conjunção de qualquer uma dessas duas com uma terceira, o que é visto como uma ameaça maior. Lembremos das palavras de Rothenberg – “um judeu entre/ os índios”.

Martí diz que nós trabalhamos com “cuecas inglesas, colete parisiense, casacão norte-americano e boné espanhol, [enquanto o] índio, mudo, [dá] voltas a nosso redor” e enfatiza a necessidade de opor o racismo, reconhecendo não apenas aqueles que aqui moravam antes da chegada dos europeus mas também aqueles que foram violentamente arrancados da África e levados até um duro desembarque no Novo Mundo, aqueles que moram “sozinho[s] e desconhecido[s], entre as ondas e as feras”. Martí procura trabalhosamente não apagar a humanidade dos que foram trazidos como escravos para as Américas. Mas também registra que os novos mundos de nossas Américas precisam de uma *ecopoética*, como Jonathan Skinner propõe na revista *Ecopoetics*.

No espaço imaginário de nossas Américas, ninguém tem soberania, nem do sofrimento nem da terra, pois a soberania é o privilégio dos fantasmas e do vento, que já se perderam sem remédio no tempo, também por ele vencidos.

7.

A poética das Américas vem criando, há vários séculos, línguas indígenas sincréticas, distintas daquelas dicções recebidas pelas línguas da conquista e da emigração: indígenas no sentido de terem surgido numa região, de terem se originado num lugar. O lugar: aqui; o tempo: agora – uma encruzilhada por necessidade.

Por isso salientaria, na procura de fios que interligassem as poesias das Américas, a inovação em lugar do refinamento, como uma maneira de documentar a importância do engenho para nossas Américas. Isto é: os pontos de contato que podemos encontrar em nosso mútuo habitar das Américas podem não ser a maneira pela qual temos expandido

e refinado uma língua poética herdada da Europa, o inglês de Londres, o espanhol de Madri ou o português de Lisboa. Seriam, no entanto, como tais poesias têm perturbado a ascensão de uma literatura de refinamento e assimilação.

Espero que isso possa sugerir uma resposta à crítica que se faz com freqüência às propostas para ampliar o estudo da literatura norte-americana a uma literatura das Américas. Se a literatura “americana,” no sentido dos Estados Unidos, se entende como uma extensão ou desenvolvimento de uma literatura anterior, principalmente britânica, então temos por necessidade que considerar primeiro a antiga herança literária da Inglaterra para entender a nossa. Essa foi a lógica das estruturas dos departamentos de inglês, nos quais o ensino da literatura dos Estados Unidos veio só depois de uma árdua luta na primeira metade do século passado. Digo literatura dos Estados Unidos, e não norte-americana, pois os departamentos de inglês raramente se ocupam da literatura canadense ou mexicana, que no máximo, são vistas como co-laterais, em lugar de fundamentais para o desenvolvimento da literatura dos Estados Unidos.

Num ensaio recente, Frank Davey salienta a escassez de pontos de contato entre os poetas dos Estados Unidos e do Canadá, que desapareceram quase completamente após 1950. Quando aconteceram, essas confluências permitiram aos poetas de ambos os lados da fronteira colocar uma série de engajamentos estéticos e políticos comuns frente a posturas poéticas conservadoras, se não nativistas, em seus próprios países. Ao mesmo tempo, as narrativas oficiais das poesias nacionais de cada país têm se constituído como separadas e desconectadas:

Na cultura canadense está sempre latente o fato das raízes do Canadá se acharem numa oposição aos Estados Unidos, que o Canadá tem sido reafirmado pelos cidadãos americanos mesmos como a nação norte-americana alternativa... A primeira leva de imigrantes anglófonos eram refugiados da Guerra de Independência dos Estados Unidos, leais ao Império Unido. A formação do Canadá como nação em 1867 teve lugar em parte como resposta aos grandes exércitos dos

Estados Unidos que se formaram por causa da Guerra Civil. Assim como os governos canadenses se viram restritos por essa complexa história cultural em sua capacidade de se afiliar às políticas dos Estados Unidos, os poetas canadenses têm sido, tanto consciente como inconscientemente, seletivos em suas associações com as poesias e poéticas dos Estados Unidos. No geral, os poetas canadenses têm evitado associações com as poesias hegemônicas dos Estados Unidos ou com as poesias que celebram a nação dos Estados Unidos (Canadian Poetry and its Relationship to us Poetry, in: *The Greenwood Encyclopedia of American Poets and Poetry*, 2006).

Como afirma Roland Greene, a necessidade de reformar os limites disciplinares dos estudos literários e de se aproximar do que ele chama “Estudos do Novo Mundo” é urgente. Veja-se, por exemplo, o ensaio “New World Studies and the Limits of National Literatures” (*Stanford Humanities Review*, 6:1, 1998):

Para os estudos do novo mundo a zona de contato não são apenas os lugares literais de encontros culturais, mas os espaços concatenados onde mundos – isto é, sistemas intelectuais ou espirituais representados pelas versões por meio das quais podem ser entendidos ou avaliados – se colocam em relação crítica uns com os outros; a entrada em jogo do termo e conceito de “mundo” é vital para esse projeto.

## 8.

Uma poética sincrética do engenho e da invenção, do *collage* e do palimpsesto, opõe-se ao modelo acumulativo e evolutivo da literatura que ainda impera na academia literária nos Estados Unidos (e em outros lugares das Américas). Se pensarmos a literatura como desenvolvimento mediante uma fertilização por cruzamento, visando a invenção de mundos novos, sinteticamente indígenas, então talvez teremos que considerar poesias paralelas em lugar de poesias ocasionais: a coincidência se tornará mais significativa para nós do que a linhagem, pontos de contato terão maior ressonância do que uma origem comum. *Ou pelo menos: igualmente significativo.*

Por isso é que a observação que faz Ernesto Livon Grosman sobre a sincronia entre o grupo nova-iorquino *L=A=N=G=U=A=G=E* (1978-1981) e o grupo de Buenos Aires *Xul* (1980-1997) resulta tão atraente: não postula influências, nem causas e efeitos; tais processos são simultâneos, mas estrutural e poeticamente relacionados e até entrelaçados. (Consulte-se o ensaio de Grosman “The Questioning of the Americas” na antologia *99 Poets/1999: An International Poetics Symposium*, que organizei para a revista *boundary 2* em 1999 e que constitui o ponto de partida para as presentes reflexões.)

A poética das Américas que imagino aqui não consiste em comparações: trata-se de encontros, e de transformação a partir desse encontro; pois se você fica igual depois do encontro, então não aconteceu encontro nenhum.

## 9.

O projeto de América – das Américas – é um processo ainda inconcluso, um processo que nunca poderá se concluir.

Pois, quando se concluir, estará acabado.

Nossas Américas ainda estão em processo: como uma conversa, uma experiência, um ensaio. Talvez nossas Américas sejam um procedimento formal, uma hipótese ou um condicional, precisando de uma intervenção estética, engenho improvisado e outra reinvenção imaginativa.

E é por isso, talvez só por isso, que vemos as possibilidades de nossas Américas de maneira mais palpável na poesia: nossa poética vista sob o signo de nossa troca.

Nova York, 1º de maio de 2006

Tradução: Odile Cisneros

## O inconfessável: escrever não é preciso

*Alcir Pécora*

*Fazer o que seja é inútil.  
Não fazer nada é inútil.  
Mas entre fazer e não fazer  
mais vale o inútil do não-fazer.*

João Cabral, adulterado, "O artista inconfessável", in: *Museu de tudo*, 1975

1. Ao contrário do que usualmente se supõe, a passagem dos anos não tem obrigação nenhuma de revelar algum grande autor ou mesmo um autor apenas razoavelmente bom. A regra estava valendo para o passado que revelou tantos autores extraordinários, quanto vale para os próximos cem ou mil anos, que talvez nunca vejam nenhum outro, assim como podem ver centenas deles. Se grandes autores aparecerem com regularidade, ou aparecerão da mesma forma, isso são contingências, não necessidade ou decorrência lógica de um conjunto quantitativo sempre crescente de escritos.

2. Antologias de autores promissores ou novos lançamentos de escritores contemporâneos não cessam de aparecer, por piores que sejam. Alguns são jovens, outros são célebres, outros são simples amigos do editor: qualquer coisa basta. Por isso mesmo, nada é suficiente como critério de edição, e o publicado basicamente ajuda a encobrir a percepção evidente de que não há nada de relevante sendo escrito, nem mesmo há indícios de que essa relevância possa ser descoberta outra vez no domínio da literatura.

3. Não parece haver nada relevante sendo escrito, essa é a mais provável razão desse poço, desse mar de coisa escrita.

4. A suposta necessidade de aparecimento de novos grandes autores é, no melhor dos casos, apenas uma reação à situação de contingência radical em que vivemos. Nada garante, entretanto, que, no futuro, leremos algum novo grande autor, a despeito de todos os grandes que existiram antes. A despeito mesmo da probabilidade amigável de que, num mundo sem fim, algum escritor decente se ponha de pé, e ande, assim como num mundo de macacos há boa probabilidade de que um deles possa tomar um desvio inesperado em sua evolução e virar homem.

5. Probabilidade, mesmo uma boa probabilidade, não é necessidade, mas apenas média projetada de eventos. Conclui-se que um grande autor é o resultado imponderável de um conjunto de circunstâncias e ocorrências inesperadas, sem qualquer garantia de repetição de seus termos de existência.

6. A suposta necessidade, já agora como hipótese medianamente ruim, se apresenta como um efeito psicológico primário associado a uma estratégia usual de mercado que finge lançar novos produtos “definitivos” a cada dia. Isso posto, é certo que nenhum crime *contra natura* foi cometido, quando se percebe como são poucos os escritores brasileiros surgidos nos últimos trinta anos a que se poderia aplicar a categoria de autor a sério.

7. Agora, na pior das hipóteses possíveis, as publicações de novos, bem como as novas publicações, salvo raríssimas e imponderáveis exceções, nascem da crença efetiva de que eles tenham realmente qualidades de grande autor. Evidentemente, há pouco a fazer em casos assim. Pode-se, por exemplo, tentar falar mal da antologia ou dos autores em questão, mas não há a menor chance de que eles não se julguem perseguidos pessoalmente por um crítico desonesto e mau-caráter. Um ou outro (os melhores deles), com muita sorte, deixará de escrever, mas a maioria absoluta – ao menos enquanto continuar sem sucesso

– tratará apenas de aumentar a cumplicidade e a camaradagem que guarda entre si (cf. Leopardi, *Pensieri: il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene*).

8. Se me perguntarem o que imagino para definir a seriedade de um escritor, o que me vem primeiro à cabeça é justamente a idéia de alguém que busca resistir à vulgarização do escrito. Isto é, penso em alguém que admite, mesmo contra seu mais íntimo desejo e sua mais teimosa vontade, que absolutamente nada o obriga a escrever, a não ser uma falácia lógica tomada como falso imperativo de cultura.

9. Uma vez que seja assim, o escritor sério deve pensar mil vezes antes de se pôr a escrever. De preferência, como efeito de ter pensado *seriamente* no assunto, deve inclinar-se a não fazê-lo. Não admira, desse ponto de vista, que um pensador sério como Giorgio Agamben imagine que Bartleby, o escrivão que se recusa a escrever, seja o melhor exemplo de um escritor que conhece sua contingência e não abusa de sua condição fazendo o que faria melhor desde que não o fizesse. Quer dizer, quanto melhor fosse potencialmente o escritor, menos poderia sê-lo em ato, por absoluto pudor de tornar-se apenas um cotejador e copiador de uma montanha de outros escritos, já produzidos, sem senso nem motivo a não ser o de girar a própria engrenagem burocrática de escrever.

10. Mas não precisamos chegar à inteligência superior de Bartleby ou àquela que o criou, ele mesmo personagem de uma obra-prima altamente improvável. Se escrever não é preciso, alguma autocrítica não faria mal ao aspirante de escritor ou ao escritor de ofício. Ao contrário, faria um bem enorme, a ele e a nós. Luis Antonio Verney, homem de não poucas luzes, insistia em que o pretendente talvez fosse mais útil, ou menos irrelevante, trabalhando com rigor em alguma outra coisa mais à medida de seu talento, que fosse igualmente mais útil à república.

11. Se escrever não é preciso, devemos absolutamente concordar com Horácio quando nos diz que não é razoável retirar do poço os

escritores que tiverem o bom senso de se atirar lá, fingindo inspiração ou loucura. Simplesmente não é civil salvar escritores da morte prematura.

12. Pessoalmente, por incorrigível vezo de criação católica, sugeriria aos jovens pretendentes que, se não têm um poço por perto, tentassem antes a vida como *copy desk*, ou como tradutor de algum texto de escritor reconhecidamente superior de outros tempos e lugares (se bem que, muito provavelmente, nesse caso, eles acabariam por arrastá-lo para a mediocridade em que vivem), ou mesmo, em último caso – mas último caso mesmo –, que puxassem o saco de alguém que lhes descolasse alguns trabalhos *freelance* numa página de cultura ou numa editora *mainstream*.

13. Quaisquer dessas atividades modestas – mas não baixas, pois apenas puxar o saco é verdadeiramente baixo, embora não tanto quanto escrever porcamente (cf. Bernardo Soares e o horror dos aleijões da página mal escrita) –, além de tantas outras atividades verdadeiramente medíocres que podemos imaginar, valem muito mais a pena do que escrever, tanto em termos públicos quanto pessoais. Ao menos, são atividades seguramente menos irritantes para os outros, obrigados (por educação ou por sentimento cristão) a ler tanta irrelevância escrita. Mas deixar de escrever, sobretudo, será (seria) um enorme alívio para o próprio pretendente a escritor, que se livraria do fardo de afetar um talento que não possui e de ter de se expor continuamente à crítica de algum detrator malvado.

14. Enfim, não adianta disfarçar; escrever, em geral, é apenas deixar-se arrastar pela maré dos lugares comuns sub-letrados. É anunciar mais cedo a própria inexistência, a própria morte irreparável como autor. *Publish and Perish*, disse muito propriamente Marjorie Perloff.

15. Paradoxalmente, uma maneira de adiar a compreensão simples da absoluta não-necessidade de escrever é pretender humildemente que escrever seja justamente apenas mais uma atividade entre outras,

e o escritor, alma singela, apenas mais um homem comum, por mais *coquette* que se apresente em seus gestos e maneiras.

16. Chamo a isso especificamente “pretensão”, e não, por exemplo, “desejo”, porque não há um só sujeito, que afirme que escrever seja uma coisa qualquer, que saiba também tirar a conseqüência óbvia dessa afirmação: a de que seja uma atividade tonta, indiferente e desprovida de valor pessoal ou público como a maioria absoluta de todas as outras atividades comuns e quaisquer.

17. Se não se tratasse de pura afetação arrivista, o escritor pretendente a gente comum teria de concluir que a inserção da literatura no patamar da vida média se traduz como uma simples rotina, um automatismo, cujo pressuposto (necessário, portanto) é apenas a adesão ao lugar-comum. Enquanto tal, é basicamente forma de alienação da vontade própria em favor, digamos, do ganha-pão, o que definitivamente nada tem a ver com um projeto de criação artística, autocriação pessoal ou intervenção pública por meio da literatura produzida.

18. O resultado, pois, da pretensão da escrita como atividade ordinária é a de que escrever não apenas não constitui autores, enquanto criadores, como, ao contrário, submete-os rapidamente ao movimento da prática tosca e maquinal de reprodução do mundo no estado de merda no qual existe.

19. Esse maquinismo fabril-escriturário tem como desfecho infeliz um mar de escritos. Nessas circunstâncias, que papel feio não fazem os escritores! Para fazer deles uma imagem apenas ruim, e não odiosa, teríamos de vê-los como um amontoado de corpos devolvidos à praia, pois, como alertava o quinzentista Bernardim Ribeiro, o mar não sofre coisa morta.

20. Na praia inglória, findam sobretudo jovens escritores, novas promessas, futuros talentos. De modo algum, entretanto, devemos nos comover, pelo mesmo motivo que repreendia Virgílio a Dante, enquanto observavam os sofrimentos dos precitos: é simplesmente justo. Ademais, não faz a menor diferença para nós: juventude, novidade e

futuro são apenas faces simpáticas do mesmo engano que dissolve a qualificação ou a excelência do autor na banalidade do escrito.

21. Exatamente porque escrever não é preciso, escrever pode ser tudo menos uma atividade entre outras quaisquer. Escrever é um ato que, de saída, já deve uma explicação: ele tem de reinventar sua própria relevância, a cada vez, ou então se condenar a ser apenas uma idéia torta de novidade: o retorno do mesmo, piorado.

22. Cada escritor, conformado com a condição de exercer uma atividade ordinária, dissolve sua vida numa linha que enuncia inexoravelmente o mesmo: o escrito é apenas uma forma de morte vil.

23. Isto é o que se pode dizer dos autores e da literatura mediana, que é o único ofício que não admite mediania virtuosa: Horácio revém. Ou seja, em matéria literária, ou se é radicalmente bom, ou se é radicalmente imprestável.

24. Da crítica, entretanto, não se pode dizer o mesmo. Longe de se atirar com a força e a ingenuidade estúpida da juventude contra o mar de quantidade que a devora e contra o qual nada pode (a não ser acreditar baixamente que a banalidade é a destinação universal da escrita), a crítica foi sendo morta na cama, enquanto dormia, e seu corpo paulatinamente sendo substituído por simulacros que Foucault chamou certa vez de meninos bonitos da cultura.

25. A especialidade dos meninos bonitos, na perfeita inversão que caracteriza a atividade dos invasores de corpos, não é evidentemente a crítica, mas seu contrário: o colonismo social.

26. A crise aqui é a total falta de crise. A desistência da crise é a matéria básica de que se formam os *bodysnatchers* durante o sono da crítica. Eles são sempre gente boa, simpática, quase variantes sem mandato de vereadores e deputados, cuja habilidade profissional se mede pelo coeficiente de agilidade com que barganham os votos dos leitores pelo tráfego entre os agentes institucionais da literatura, vale dizer, grupos universitários de poder, *lobbies* de editoras, cadernos culturais da grande mídia, revistas literárias com algum público ou prestígio etc.

O coeficiente de barganha se nutre da capacidade de estabelecimento de um círculo de cumplicidade, autoproteção e confirmação mútua entre todos os participantes do sistema de tráfego em questão.

27. Claro que isso tudo pressupõe a adesão, mesmo inconsciente, a lugares comuns e paradigmas teóricos conhecidos e transformados já em imperativos políticos e institucionais de circunstância, os quais são, por definição, conservadores – o que nos traz de volta ao autor enquanto prático de uma atividade ordinária. Nesse aspecto, o diferencial do dublê de crítico é a faculdade de se manter completamente cego diante de tudo que possa revelar o profundo desinteresse, o imenso tédio das práticas literárias contemporâneas.

28. Os meninos bonitos estão lá, no meio da névoa cerrada do presente sem futuro, pintando freneticamente de luz as sombras de sono e banalidade de que são feitos. Com seu farol tingido, asseguram aos passantes que tudo vai bem, que aquele mar não é abismo, que aquele poço tem fundo, que novos grandes autores estão surgindo naturalmente, que novas obras-primas continuam a ser geradas e até que a literatura de “nosso país” é fecunda e pujante.

29. Quando se chega a esse anúncio maravilhoso, o sistema de tráfego de banalidades está completo. O escritor qualquer coisa encontra seu crítico sem crise. Admiram-se, respeitam-se, amam-se.

30. Se os meninos bonitos fossem mais que invasores de corpos, os quais despossuíram de crítica, tudo o que deveriam ou poderiam fazer era iluminar as trevas da própria cegueira, a obnubilação do sono, o cerco implacável do nevoeiro feito de tédio, ignorância, arrivismo e inconseqüência a que estamos submetidos quando escrevemos.

31. Escrever como atividade média é o grau zero da necessidade e da utilidade.

32. Nesse cenário de horror banal, mas que curiosamente se representa como euforia de criação, pouquíssima gente destoa. Isso ocorre porque quase toda gente acha, com razão, que pode fazer parte do elenco de “grandes autores”, ultimamente identificado com a mediania

das atividades quaisquer. Claro que, nessas circunstâncias, muito mais difícil e desejável é, por exemplo, obter um bom emprego.

33. Os poucos e raros que desacreditam de escrever, isto é, que não entendem a escrita como atividade necessária e mediana, entendem também que praticá-la é apenas confirmá-la moribunda ou já defunta, mas não enterrá-la de vez. Escrever, freqüentemente, é apenas um cadáver que passeia, um defunto que procria e multiplica, como o homem; ou que faz cento por um, como o *sêmen* de Deus, mas cujos frutos apenas proliferam a secura e o vazio.

34. Se escrever é prática vulgar e inútil, melhor é não-fazer (ao contrário do que pensava Cabral, que tinha, entretanto, razão, enquanto era ele a fazê-lo).

35. Nenhum motivo é bastante para escrever. Não precisamos de entretenimentos. Precisamos ainda menos de ficção, de estética, de fazer de conta que não estamos saturados de ficção no campo comum da atividade medíocre. Não precisamos de mais atividade na roda.

36. A condição do escrever é a crise. A literatura que vale a pena que escreve responde pela destruição do escrito ou simplesmente já não responde a nada.

37. O mar não sofre coisa morta...



PARES  
CONTEMPORÂNEOS

## Difícultar as coisas

### *Entrevista de Douglas Messerli a Charles Bernstein*

Ficcionista, poeta, dramaturgo, editor, múltiplo, o norte-americano Douglas Messerli — ou Claude Ricochet, Joshua Haigh, Per Bregne e Kier Peters — nasceu em 1947, em Waterloo, Iowa. Formou-se pela University of Maryland, onde também obteve seu ph.D. Em 1975, inaugurou a revista de arte e literatura experimentais *Sun & Moon*, ao lado de seu companheiro Howard Fox. Ao final da mesma década, a revista tornou-se um selo editorial sob o qual foram publicadas obras de nomes relevantes da literatura contemporânea norte-americana, como David Antin, Charles Bernstein, Paul Auster, Steve Katz, Russell Banks e Djuna Barnes. Em 1985, Messerli abandonou a carreira de docente na Temple University, em Filadélfia, mudou-se para Los Angeles — onde vive até hoje — e passou a se dedicar à Sun & Moon Press e também à nova Green Integer Books. Desde então, publicou as antologias: *From the Other Side of the Century: A New American Poetry 1960-1990* e *From the Other Side of the Century II: A New American Drama 1960-1995* (com a contribuição do dramaturgo Mac Wellman). Também deu início a dois projetos audaciosos: um para a publicação de pelo menos cinquenta volumes de antologias poéticas internacionais, *The Project for Innovative Poems Anthologies of World Poetry*, e outro, muito similar, *1001 Great Stories*, dedicado à prosa de ficção.

Sua obra de punho próprio é, como ele bem lembra nesta entrevista, multigenérica: da poesia (*Dinner on the*

*Lawn; River to Rivet: A Manifesto; After; Between*) ao drama (*A Dog Tries to Kiss the Sky: Six Short Plays*), passando pela ficção e a performance, ou combinações de todos esses gêneros (*The Structure of Destruction*). A poesia de Messerli tem derivado da espirotuosidade ao lirismo quase de inspiração romântica nos últimos anos, mas ele continua fiel a seu tema: a dificuldade de comunicação e o isolamento de cada ser humano. No entanto, sua marca talvez seja o diálogo com poetas e poéticas do mundo todo, e também com os diversos aspectos da identidade, uma escritura colaborativa entre ele, seus pseudônimos e seus pares.

\* \* \*

**Charles Bernstein:** Muitos de seus poemas são escritos, segundo suas próprias palavras, *after*, “à maneira de” outros poemas. Como você escreve esses *after poems* tanto em inglês como em outras línguas?

**Douglas Messerli:** Quando falei pela primeira vez sobre meus *after poems*, eu estava pensando no método que uso para criar muitos de meus poemas, a “colagem”. Em muitas obras, às vezes só para começar o poema, eu examino os escritos de outros poetas e brinco com suas combinações de palavras; as primeiras palavras de cada verso, pareamentos estranhos de palavras que eu considero particularmente produtivos. De modo geral, nunca uso a obra de um só poeta, e sim as de numerosos escritores, alguns que eu nunca li de fato. O olhar descobre o que quer em cada poema, e isso, por sua vez, cria uma série de associações, saltos, fantasias, interpolações narrativas, que permitem o fluir de minha própria poesia. Como alguém certa vez me descreveu (Jen Hofer, eu acho), eu sou uma espécie de “grande reciclador” de poetas, uma espécie de repositório de pedaços de milhares de poemas escritos por norte-americanos e publicados anualmente. Não sei se posso me arrogar de fato esse papel, mas não me importo com as implicações: afinal, sou um dos grandes editores e antologistas de poesia dos Estados Unidos, e provavelmente leio mais poesia por ano que qualquer um neste país, particularmente dadas as demandas de

minha grande série de antologias (em cinqüenta volumes), o PIP (Project for Innovative Poetry). Portanto, nesse contexto, eu tomo contato com milhares de poemas que, em função dos métodos descritos, dão a pedaços de inúmeros poemas um novo tipo de existência, *after*, “à maneira” de obras alheias.

Contudo, quando escrevi, por fim, o livro de poemas *After*, a idéia dessa palavra já havia mudado. Eu começara a perceber que, ao ler tanta poesia e ao trabalhar com muitos daqueles poemas para estimular minha própria escrita, eu de algum modo fora modificado pelo processo. Particularmente em relação às assim chamadas traduções que eu fizera, minha poesia se transformara, se tornara mais rica e densa em minha opinião. Embora eu tenha aprendido espanhol no ensino médio, francês na faculdade e norueguês e noções de alemão num curso de intercâmbio, não tenho fluência em nenhuma língua a não ser o inglês. Assim, eu não queria me intitular “tradutor”, uma personagem pela qual tenho apreço. Por isso, eu chamei minhas “traduções” de textos à maneira de [*writing after*]. A palavra veio a calhar, pois sugeria tanto os efeitos da poesia que eu havia traduzido quanto alguns dos métodos que eu usava para trazer minha própria poesia à vida. Com efeito, nesse volume eu alternei poemas traduzidos ou escritos “à maneira de” com poemas de minha autoria – seja lá o que isso signifique – que haviam resultado, em alguns aspectos, de meu envolvimento com poemas em outras línguas.

(ATENÇÃO: Eu poderia conjecturar – agora que lembrei um episódio específico – que minha poesia talvez sempre tenha apresentado uma característica vinculada à tradução. Tão logo comecei a escrever, juntei-me a um grupo de poetas de Washington, D.C. [entre eles Doug Lang, Phyllis Rosenzweig, Lynne Dreyer, Tina Darragh, Peter Inman, Anselm Hollo – um grande tradutor dos finlandeses –, Bernard Welt, Diane Ward, and Joan Retallack], para leituras semanais de nossa poesia. Certa noite, após me ouvir ler, Welt comentou meu trabalho: “Sua poesia soa como se você a tivesse escrito em outra língua e depois

a traduzisse para o inglês.” Naquela época eu lia muito pouca poesia traduzida.)

Esses poemas, além disso, sucederam um longo período de poemas, a meu ver, muito norte-americanos, representados nas coletâneas *Dinner on the Lawn, Some Distance, River to Rivet: A Manifesto e Maxims from My Mother’s Milk/Hymns to Him* – este último, cheio de clichês, gírias, trocadilhos e outras expressões retóricas dos Estados Unidos, é o que há de mais norte-americano. *After* foi nitidamente mais influenciado por obras internacionais. Assim, ele representou uma espécie de reviravolta “depois” [*after*] da grande concentração de chistes e trocadilhos pela qual me tornei conhecido. Meu projeto seguinte, *Bow Down*, foi um avanço, pois, como eu sabia que estava escrevendo para o público italiano – o livro foi publicado por um editor italiano e traduzido para o italiano –, quis aprofundar a idéia de escrever “à maneira de”. Dessa vez, portanto, escolhi obras de poetas italianos traduzidos e escrevi “através” desses poetas (usando muitos dos processos descritos anteriormente) e, ao mesmo tempo, escrevi com as colagens do artista ítalo-americano John Baldessari, de Los Angeles, em mente. De fato, havia uma certa sobreposição de camadas em *Bow Down*, uma combinação de imagem e palavra, que, quando contextualizada por minhas próprias associações, tornou-se algo muito diferente, mas fortemente influenciado pelos italianos. É estranho pensar nessas obras – que vieram do italiano pelo inglês – sendo retraduzidas para o italiano. Tenho certeza de que, para os italianos, havia pouca relação com a língua original. Mas, em inglês, o italiano transparecia. Eu havia sido novamente influenciado por uma outra cultura, havia me beneficiado por vir “depois”.

Mais recentemente, considerando todas as obras performáticas que escrevi e o longo e ainda inédito manuscrito *Between* – para o qual escrevi através das obras de amigos poetas e depois, mandando-lhes os fragmentos, pedi-lhes que escrevessem através de minha obra como um todo ou através do poema que eu havia acabado de escrever

–, comecei a perceber que meus poemas não eram apenas escritos “à maneira de” outros, mas em colaboração com outros e seus escritos, que a escrita colaborativa era a direção em que toda a minha atividade de escritor vinha avançando. Talvez eu seja um dos escritores mais colaborativos que há porque, além de acolher o trabalho de outros escritores no meu, incluo outros gêneros, misturando voluntariamente a minha poesia todas as formas de cinema, ficção, dramaturgia, arte, dança e palhaçada. E, claro, existe a colaboração com outros ainda – *outros eus*. E agora percebo que isso está diretamente relacionado com minha função de editor: sempre uma colaboração. Acho que hoje eu descreveria meu trabalho não como algo escrito “à maneira de”, e sim “com”.

**CB:** Bom, então talvez você colabore consigo mesmo. Como essas colaborações funcionam? São como as *personas* do Pessoa? Se um pseudônimo diferente fosse atribuído ao “mesmo” texto, seria ainda a mesma obra?

**DM:** Primeiro, sempre gostei da idéia de pseudônimos, mesmo quando criança. Ainda tenho um livro que Isaac Singer autografou para mim na faculdade, “a Peter Scott”, mesmo me conhecendo como seu aluno, Douglas Messerli. Ele deve ter me achado meio louco! Contudo, meu primeiro pseudônimo “de verdade” surgiu de uma necessidade profissional. Já que eu não podia pagar um *designer* para meus livros da Sun & Moon Press, eu mesmo tive que fazer os projetos. Mas eu não queria que a editora parecesse um *show* de um homem só. Num dos primeiros livros, eu colaborei (aí está a palavra de novo) com um *designer* local, Kevin Osborn. Foi assim que Katie Messborn (“K” de Kevin, “Mess” de Messerli, “born” de Osborn) ganhou vida. Ela cuidou do *design* de centenas de livros da Sun & Moon ao longo dos anos e se tornou até famosa. Lembro que Kenny Goldsmith, escritor e personalidade do rádio, queria saber se poderia mudar o *design* de um dos livros para o *website* da Sun & Moon, e eu assegurei que não

haveria problema. “Mas não quero ofender sua ótima *designer*, Katie Messborn”, ele disse. Eu respondi que ela não se importaria.

Meu segundo pseudônimo surgiu quando eu lecionava literatura na Temple University, Filadélfia. Naquela época eu andava irritado com o quase total abandono da literatura por parte de meus colegas e o envolvimento destes com a teoria ou com o que eu prefiro chamar de interpretações “filosóficas” das artes. Não que eu achasse os ensaios teóricos inúteis – uma de minhas áreas de formação foi a filosofia, e meu ph.D. foi em teoria narrativa –, mas usar idéias de autores como Derrida como “ferramentas” pedagógicas em literatura me parecia um pouco ridículo. Boa parte disso era tão abstrato em relação à ficção ou à poesia que praticamente não fazia sentido num curso de literatura. Então, comecei a entreter um de meus alunos/amigos, Joe Ross, com os escritos e os ditados de um de meus teóricos favoritos, Claude Ricochet. Claro, com um nome tão ridículo, ficou óbvio que o próprio Claude havia adotado um pseudônimo – seu nome real era Daniel Mayenne (dá para acreditar que eu tive que procurar isso?). Eu já havia publicado um manifesto com a assinatura dele num especial sobre manifestos que editei para *The Washington Review* alguns anos antes. Você estava nesse especial, lembra?

**CB:** Ah, sim, lembro bem. Claude e eu ficamos bons amigos!

**DM:** Com o incentivo de Joe (ambos achávamos tudo isso uma grande bobagem), comecei a desenvolver cada vez mais sua teoria e, como eu estava envolvido em meu próprio trabalho teórico – uma investigação do mal –, intitulado *The Structure of Destruction*, comecei a introduzir algumas das declarações de Ricochet nos três volumes. Por fim, aleguei que os dois primeiros volumes eram re-criações, feitas pelo autor, de obras perdidas (nunca antes traduzidas), obras que eu havia encontrado quando jovem: uma delas era um filme; outra, o “incrível romance policial histórico-filosófico” *The Cross of Madame Robert*. Além disso, eram obras multigenéricas que me permitiram apresentar Ricochet em todo tipo diferente de contexto.

Há algo estranhamente convincente sobre essa personagem. Lembro quando dei ao poeta Dennis Phillips uma cópia do segundo volume, *The Walls Come True* – é uma longa obra performática feita de prosa poética, dramaturgia, cinema, números de vaudeville e outras formas, terminando com um longo posfácio sobre a “fonte” –, ele sugeriu que havia outras maneiras de dispor as informações sobre o material, numa nota de rodapé, por exemplo. Naturalmente, todo o posfácio era uma criação/recriação da estória que eu acabara de contar em pedaços desconexos; assim como a cronologia de personagens apresentada por Faulkner ao final de *O som e a fúria* é uma parte integral da obra.

Quando estava prestes a publicar o primeiro volume, *Along Without*, pedi a Marjorie Perloff que escrevesse o texto da quarta-capa. Essa obra, uma das mais estranhas que já escrevi, é um híbrido de cinema, ficção e poesia que descrevi na introdução como uma tentativa de recriar um filme de Claude Ricochet a que eu havia assistido quando jovem na Noruega. Marjorie me mandou um belo texto, ratificando a existência do teórico francês e de seu filme. Tive que lembrá-la de que Ricochet era um pseudônimo. Envergonhada, ela rapidamente reescreveu a quarta-capa.

O NEA (National Endowment for the Arts) tirou uma das primeiras coletâneas do terceiro volume, *Letters from Hanusse*, da categoria de ficção, para a qual eu a havia submetido, e a colocou na de não-ficção, com base, eu suponho, em minhas citações de Ricochet e, imagino, no tom epistolar da obra como um todo.

Essas “leituras” dos livros me intrigam. Pois, apesar de não ter feito nenhuma tentativa de escrever de maneira realista, o fato de ter usado certos gêneros inesperados – uma introdução, um posfácio, um texto salpicado de citações aparentemente acadêmicas –, meu personagem tornara-se real. A palavra se fez carne, por assim dizer. Talvez por isso eu o tenha matado; conforme sua biografia, nascido em 1947 – o ano em que nasci –, Ricochet morreu de AIDS em 1984 (o que poderia ter

sido meu destino, caso eu não tivesse encontrado meu companheiro Howard Fox em 1980). No entanto, durante sua breve vida, Ricochet escreveu um bocado, e venho trabalhando, assim como o continuarei fazendo, para dar vida a esses fragmentos, de uma forma ou outra. Assim, nesse caso, meu pseudônimo está muito próximo de um heterônimo do Pessoa, uma personagem encerrada no autor que, no entanto, existe metaforicamente em seu próprio espaço. Meu incidente favorito dentre os que confirmam a existência de Ricochet foi ser recebido pelo poeta Forrest Gander (a quem não conhecia), no aeroporto de Providence, Rhode Island, com uma grande placa na qual se lia: CLAUDE RICOCHET.

Meu pseudônimo dramaturgico, Kier Peters, em nada se parece com Claude. Certa vez, escrevi na quarta-capa de um de seus livros que ele nascera na Alemanha, mas agora duvido, e certamente nada mais sei sobre ele – exceto que “ele” é o nome que uso para escrever minhas obras dramáticas. Peters veio a existir quando retornei à dramaturgia (eu escrevera peças quando criança). Não queria carregar comigo o fardo de ser um poeta “experimental” ligado ao movimento “Language”. Precisava (re)descobrir o ofício e queria poder imitar, em parte, as peças de Albee, Pinter, Ionesco e outros, para descobrir o que funcionaria melhor. Receava que Douglas Messerli não o conseguiria; ele teria que escrever uma peça muito mais desconexa se eu quisesse ser fiel a mim mesmo. Hoje rejeito totalmente essa idéia, pois escrevo tantas coisas diferentes. Mas naquela época eu precisava trabalhar fora de mim, por assim dizer. Desse modo, Peters me liberou para escrever peças que Messerli talvez não quisesse.

Foi assim também que Per Bregne nasceu, sendo seu nome Peter Fern em inglês. Sempre gostei do nome Peter (acontece que é o nome de meu tataravô; e também de um de meus sobrinhos). O nome de solteira de minha avó (do lado materno) era Fahrni (que significa Fern), e seu pai, ainda na Suíça, fora amigo íntimo de Peter Messerli. Quando decidi, numa livraria de Copenhague, criar a Green Integer

Books, achei melhor manter essa nova atividade editorial bem longe de Douglas Messerli – particularmente dados os muitos compromissos da Sun & Moon Press. Per Bregne foi nomeado editor. E eu o mantive desde então, mesmo tendo eu (Douglas) obviamente assumido um papel mais ativo na editora.

Joshua Haigh surgiu porque eu queria usar uma espécie de tropo do século XIX saído de um manuscrito deixado a minha porta e também me distanciar dos temas difíceis de *Letters from Hanusse*. Joshua e eu, no mais, tínhamos algo em comum: ambos éramos grandes admiradores de Claude Ricochet. Haigh, por acaso, era o nome de solteira de minha avó paterna; Joshua, o nome de um atendente do Cedar Bar, em Nova York, onde escrevi algumas das páginas finais do livro.

Há outros. Na verdade, esqueci alguns deles. Mas, de maneira geral, são apenas substitutos, seres por detrás dos quais escrevo. No final, acho os pseudônimos extremamente úteis, quase necessários. Primeiro, acredito que todos somos muitas pessoas, com muitas vozes diferentes – se nos abrimos a elas. Em lugar do conceito de um ser unificado, eu prefiro uma existência babélica, um corpo feito de todo tipo de gente dizendo até mesmo coisas contraditórias de vez em quando. Essa existência é muito mais rica que a mentalidade uníssona! “Escritores, confundam-se!”, eu tenho vontade de gritar. Dificultem a vida! Eu sempre tive um dom para esse tipo de coisa.

**CB:** Um jeito de fazer isso, como você mencionou, é usando diversos gêneros. De fato, muito de seu trabalho é poesia, mas também há roteiros (para o cinema, a ópera, o teatro), além de ensaios. Por quais características de cada um desses gêneros você se interessa? Como suas obras em cada um desses gêneros se conectam?

**DM:** Começo pela última parte de sua pergunta: não há diferença, pois constituem uma só atividade: escrever ou fazer arte. E é isso o que venho fazendo durante quase toda a minha vida, incluindo publicar.

Não sei quando começou esse meu fascínio por vários gêneros; tenho certeza de que foi antes de ler *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye. Pois eu sou, desde que me conheço por gente, fascinado pelo gênero, não só pelos grandes gêneros da ficção, da poesia, da dramaturgia etc., mas pelos gêneros dentro de cada categoria; minha tese de doutorado enfocava os gêneros da ficção, por exemplo, como a sátira menipéia, o picaresco, as ficções enciclopédicas e epistolares, a fantasia e outros – não me interessava tanto pelo gênero psicológico e focado no personagem que é o romance.

Tão logo comecei a escrever poesia, ficou claro que eu teria que misturar gêneros, juntar a narrativa à poesia, e a poesia ao cinema, embutir o cinema numa carta. Escrevi um livro de poesia como um “manifesto”, e num outro livro alternei “máximas” com “hinos”. Não é à toa que digo que Gertrude Stein é minha mentora, pois ela se aventurou por quase todos os gêneros literários, da dramaturgia e ensaística ao picaresco (*The Making of Americans*), uma pastoral (*Lucy Church Amiably*), diálogo (*Brewsie and Willie*), ficções alfabéticas (*To Do*), ficções baseadas em aniversários (*Alphabets and Birthdays*), autobiografia, poesia narrativa, poesia metafísica e inúmeros outros gêneros – bem como contos psicológicos à moda flaubertiana (*Three Lives*). Ela tentou tudo. Se se quer compreender melhor os gêneros, é preciso ler toda a produção de Stein – algo que poucos leitores conseguiram fazer. É uma torrente espetacular de vozes. Um modelo para meu próprio trabalho.

No começo, porém, eu não sabia disso. Só fazia o que me ocorria naturalmente. Toda vez que tentava algo e sentia que tinha dado certo, eu queria me afastar dessa coisa e tentar algo diferente. Sabe, isso dificulta as coisas para o escritor. Os leitores tendem a se concentrar: eles lêem apenas ficção, ou apenas poesia, e assim por diante. Portanto, alguém que escreve como eu ou Stein está sempre decepcionando ou ao menos confundindo uma parte de seu público. Mesmo meus mais caros amigos disseram: “Bem, eu gosto de sua poesia, mas por que você escreve ficção?”; ou: “Ei, estas peças são ótimas, mas eu não entendo

a poesia.” Esse é um problema que nunca entendi. Acho que sou uma prostituta artística, mas sempre amei todas as artes: arte visual, dança, música, dramaturgia – todo tipo de escrita. Você sabe que estudei dança por um tempo na Joffrey Ballet Company; ofereceram-me uma pequena bolsa de estudos para o canto na faculdade. Se ainda pudesse dançar e cantar, eu o faria! Na verdade, acabei de escrever um musical! Pelo menos Kier Peters, sim.

**CB:** Falando do musical, por que o *som* é tão importante em sua poesia (correndo o risco de fazer a pergunta mais elementar sobre a poesia)? Há estruturas musicais, métricas ou de outra ordem subjacentes ao padrão sonoro de seu trabalho? Gostaria que comentasse isso, pois até certo ponto é uma questão subliminar, mas existiriam padrões sonoros específicos pelos quais você é atraído, aos quais você sempre volta?

**DM:** São perguntas difíceis, mas importantes, e não sei se consigo respondê-las completamente. Você está certo: apesar de todas as questões de gênero e forma que caracterizam minha escritura, é o som que predomina. Suponho que isso tenha começado, em parte, com minha precoce educação musical. Embora não fosse um excelente saxofonista, nem barítono nem tenor, as duas atividades – cantar e tocar nas bandas da escola – foram muito importantes para mim. E não podemos esquecer meu grande amor pelos musicais da Broadway: eu comprava todas as gravações originais mesmo sem ter um toca-disco em casa! Eu simplesmente assimilei a importância da música e do ritmo na escrita. Pode soar estranho para alguns leitores, mas duvido que eu tenha escrito uma única frase que não tenha algo a ver com som e ritmo – pelo menos a meus ouvidos. Embora esteja sempre preocupado com o significado, tenho que admitir que eu o abandonaria num piscar de olhos se algo *soasse* bem.

Mas não é algo que faço só na escrita; tento obter essa “sonoridade”, essa musicalidade, em minha fala cotidiana – que é provavelmente

o motivo pelo qual alguns me acham divertido e outros (a maioria, admito) me consideram um pouco maluco. Lembro que, quando lecionava na Temple University, um colega professor me deteve no *hall* para me dar um conselho: “Sabe, seus ensaios soam como se você estivesse falando”, disse ele. “É mesmo?”, perguntei. “Bem, os ensaios não deveriam soar assim. Talvez você deva ler *The Yale Review*, é o que eu faço.” Fiquei tão pasmo que devo ter gaguejado, mas tentei dizer: “Você acertou. Isso é o que tento fazer em meus ensaios: criar uma voz.”

Veja, o problema é que o que eu escuto como música, outras pessoas ignoram. Muitas simplesmente não conseguem nem querem ouvir os ritmos e a música da voz. Acabo de perceber, enquanto escrevo isto, que meus amigos mais próximos – incluindo você – têm vozes admiravelmente originais e musicais. Posso ouvi-lo falar, mesmo sem vê-lo há meses!

Claro que é preciso tomar cuidado ao se dizer essas coisas, pois (de novo, temos ouvidos diferentes) o que a maioria entende por voz é o que eles descreveriam como uma espécie de voz “cotidiana, comum a toda pessoa”: os ritmos do “discurso cotidiano” – seja lá o que isso for. E esse conceito permitiu a adulação do que há de pior na poesia norte-americana. Não, falo de vozes que incorporam toda a riqueza e a densidade da língua, que criam um tipo de sintaxe complexa que não pode se expressar de outra maneira. Nada de vozes da *The Yale Review* nem de escritores de aluguel da Nova Inglaterra em meus ouvidos! Um dia, por exemplo, eu disse em voz alta (para mim mesmo): *the thicket’s in the thick of what/ the civet cat & krait snake have/ in common*, e um poema inteiro, “Scared Cows”, se desdobrou diante de mim. Em muitos de meus poemas (aqueles não gerados pelos trabalhos de outros poetas), eu escuto apenas uma frase em minha mente, um ritmo, uma rima a que eu tenho que resistir ou da qual preciso trocar, e esse som traz uma outra coisa à mente, e mais outra, e assim por diante.

Tenho certeza de que alguns padrões sonoros específicos dominam minha obra. Ao compor a ópera baseada em minha peça, *Past*

*Present Future Tense*, Michael Kowlski mapeou três padrões sintáticos e rítmicos que eu havia empregado em toda a obra. Uma forma que me atrai muito (você poderia chamá-la de um mini-gênero) é o som monótono e solene das fábulas e máximas – qualquer coisa que se arrogue grande sabedoria quando, na verdade, revela uma completa bobagem por parte de quem fala: *An apple, a day*. Compartilho isso com Stein, cujo inglês norte-americano está sempre na mira: *A war is a thing where there is a man and a house and practices and was always on target*. Todas essas conjunções maravilhosas e desconexas que, no final (e que pena!), se conectam para se tornarem alvo de qualquer guerra. Lembro-me de ler a respeito da tentativa da soprano Eleanor Steber de explicar a um amigo alemão os versos de *Summer of 1915*, de Samuel Barber, baseados no prefácio de *A Death in the Family*, de James Agee. *We all lie there, my mother, my father, my uncle, my aunt, and I too am lying there...* Seu amigo alemão, compreensivelmente, achou o inglês completamente ridículo – todos aqueles pronomes repetidos em vão. Robert Frost sem a rede! Em inglês – pelo menos para meus ouvidos – soa delicioso!

**CB:** Você escreve poesia com alguma idéia pré-concebida de público, de leitor ideal ou leitores específicos em mente?

**DM:** Sim: eu mesmo! Ou Per Bregne pelo menos. Tenho que gostar de um poema e compreendê-lo ao menos provisoriamente para não descartá-lo, o que faço com frequência. Ademais, por ter a mim mesmo como público, interessei-me bastante pelo leitor, qualquer leitor. Pego-me muitas vezes antagonizando o leitor, brincando com as expectativas do leitor, conduzindo o poema numa direção, mas permitindo que ele siga outra. Gosto da surpresa causada por essa mudança e da complexidade que ela cria – e, claro, espero que meus (outros) leitores também apreciem.

Contudo, ultimamente ando me preocupando menos com o público, no qual me incluo. Para mim, meu trabalho mais recente, por provir

de uma abstração emocional, não depende tanto de um público ou de um leitor. Digo, eu *quero leitores*. Acho que só estou menos preocupado com eles. Acho que é por reconhecer que há tão poucos! Quando os poetas começam a se preocupar com seus leitores – e isso acontece todo dia – fico nervoso: eles nada mais têm a dizer ou escrevem poesia pelas razões erradas. Sinto que eu *tenho* que escrever. Não tenho escolha quanto a isso. Então, quem liga se tenho uma legião de admiradores? Ou se todos entendem o que tento expressar? Não é que eu não busque uma reação, mas, se é isso o que se espera, é melhor parar de escrever imediatamente e encontrar um modo mais fácil de expressão.

**CB:** Com a Sun & Moon Press e agora a Green Integer, você tem sido um dos editores mais ativos – senão *o mais* ativo – de traduções literárias nos Estados Unidos? Numa época em que a maioria dos outros editores norte-americanos está se afastando das traduções literárias, sendo a tradução de poesia o item mais raro de todos, quais as motivações para esse aspecto de suas publicações e edições e seus planos gerais para essa área, incluindo a série PIP?

**DM:** Nossa, isso soa tão apocalíptico! Espero que não dependa só de mim! Mas, sim, eu provavelmente publico mais traduções – especialmente de poesia – que qualquer outro editor norte-americano. Cheguei a desenvolver uma paixão por publicar textos internacionais. Numa época em que nós, norte-americanos, aparentemente estamos nos isolando mais e mais do resto do mundo (talvez seja melhor dizer nos “alienando”), parece cada vez mais importante compartilharmos as línguas, idéias e emoções das pessoas de outras culturas e países. Tenho que admitir que, quando comecei como editor – embora sempre tenha gostado de textos internacionais e lido muitos –, eu era muito arrogante quanto à poesia e à ficção norte-americanas. Achava que eram dos melhores textos já produzidos. Não lembro quando as coisas começaram a mudar – foi bem antes dos dois vultosos volumes de poesia mundial de Jerome Rothenberg e Pierre Joris, *Poems*

*for the Millennium* –, mas comecei a descobrir que não havia apenas alguns bons escritores de cada país, e sim dezenas de personalidades importantes. A Turquia, por exemplo, não tinha só os dois poetas representados na antologia de Rothenberg-Joris (Nazim Hikmet e Ece Ayhan), mas muitos poetas realmente inovadores, entre eles Oktay Rifat, Orhan Veli, İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya e Melih Cevdet Anday. Luigi Ballerini e Paul Vangelisti me apresentaram a um grande grupo de brilhantes poetas italianos, uma antologia que publiquei pela Sun & Moon Press. Meu amigo Peter Glassgold me mostrou, com sua antologia *Living Space*, que a poesia dinamarquesa do século xx era tremendamente original nas obras de Lucebert, Bert Shierbeek, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Remco Campert, Hugo Claus e outros. Pessoas como Régis Bonvicino (e a primeira antologia brasileira de Elizabeth Bishop) me mostraram textos de brasileiros extraordinários, como João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, José Oswald de Souza Andrade e Raul Bopp, para citar alguns. Quanto mais lia, mais eu descobria que quase todo país teve poetas estimulantes no decorrer do século, poetas tão ou mais ousados que Pound, Williams ou Stevens. Ainda estou extasiado, anos depois. Os norte-americanos precisam descobrir que, longe de serem o centro das coisas, eles estão geralmente na periferia; em lugar de seu auto-proclamado papel de liderança, eles são tanto quanto seguidores – ao menos em literatura; e desconfio que, se também fosse investigar outras áreas do conhecimento, eu descobriria que nós, norte-americanos, muitas vezes desconhecemos por completo o que mais existe por aí.

Sabe, o interessante é que ter todo esse conhecimento da poesia mundial não me faz sentir nem um pouco humilhado nem constrangido pelas limitações de meu próprio país, mas ajuda-me a ser um escritor norte-americano mais rico e complexo – e acho que isso ajudaria todos os poetas norte-americanos. Era isso que Pound tentava explicar a Williams: conheça o mundo! Williams entendeu mal, achou que Pound lhe pedia para escrever como os europeus (ou talvez

os asiáticos). Por mais que ele seja um grande poeta – e eu considero Williams um grande poeta –, imagine o que ele poderia ter escrito se tivesse lido as obras de Huidobro, Gironde, Xul Solar ou Andrade! Será que ele ainda teria escrito “Asphodel, That Greeny Flower”?

Estou de fato inebriado com toda a variedade de poesias que descobri. Sei que isso pode lembrar um pouco o pior turista norte-americano, seduzido pelo exótico, fascinado com as diferenças. Mas não creio ser essa a questão. Na verdade, geralmente vemos grandes semelhanças, culturas diferentes, cada uma a seu modo, chegando a certas conclusões no mesmo momento, ou então descobrimos laços importantes, influências.

Acho que tenho sorte por poder ajudar os leitores norte-americanos a descobrirem essas obras. Seria maravilhoso pensar que isso pode até nos modificar, mas esse é meu lado missionário. Mesmo que só as aceitemos superficialmente e desfrutemos apenas do prazer de ler esses poetas, já é uma bela tarefa essa a que me propus.

Contudo, como eu dizia, tenho o dom de dificultar as coisas, e meus grandes planos para a publicação dessas obras são um tanto quanto insanos. Planejo pelo menos cinqüenta volumes da *PIP Anthology of International Poetry of the 20<sup>th</sup> Century* – e ainda estamos no quinto. Também comecei uma série de ficção, *1001 Great Stories*, e espero publicar dois volumes de dez contos por temporada. Percebeu que, dada minha idade, eu teria que viver pelo menos até os 82 anos para conseguir isso? Farei o que puder.

**CB:** Como foi que você veio a publicar *Nothing the Sun Could Not Explain*, a importante antologia de poesia brasileira, organizada por Régis Bonvicino e Nelson Ascher? Como o livro foi recebido?

**DM:** Na verdade, não lembro muito bem. Não recordo se o então cônsul em São Francisco, João Almino, entrou em contato comigo primeiro ou se foi Michael Palmer, que tentava, juntamente com João, publicar o livro em inglês. Mas um dos dois me mandou o manuscrito

e, como eu havia terminado minha própria e enorme antologia norte-americana e planejava a italiana, aceitei imediatamente. Foi publicada pela Sun & Moon Press em 1997 e a primeira edição se esgotou bem rápido. Contudo, foi só quando visitei o Brasil que entendi de fato como essa antologia de jovens poetas poderia ser importante. Era a primeira antologia desse tipo desde *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry* de Elizabeth Bishop, de 1972, e, por isso mesmo, foi muitíssimo importante no Brasil. De repente, eu queria ter participado mais da edição. Michael e Régis, os principais editores, haviam feito um trabalho esplêndido. Mas logo percebi que poderíamos ter fornecido mais informações sobre cada poeta e faltava um olhar editorial mais cuidadoso. Então, em vez de uma reimpressão precipitada pela Sun & Moon Press – que passava por problemas financeiros –, eu e Régis trabalhamos uns dois anos para adaptá-la ao formato da série PIR, o que incluía biografias mais extensas, listas completas dos livros dos autores e uma apresentação mais cuidadosa dos poemas; também acrescentamos um poeta, excluindo outro. Estou muito orgulhoso da nova edição.

**CB:** Você poderia falar sobre sua relação com a poesia brasileira? Você tem afinidade ou dificuldade com o português, uma língua que, para muitos norte-americanos, é a menos conhecida das línguas coloniais das Américas (inglês, francês, espanhol e português)?

**DM:** Acho que já mencionei que sou limitado em outras línguas que não o inglês. Eu teria que morar no Brasil durante meses até internalizar a língua. Consigo ler artigos de jornal, principalmente quando conheço o contexto, pois o espanhol ajuda. Mas o português falado – embora este tenha uma sonoridade maravilhosa –, não consigo entender. Os brasileiros também deixam bem claro que eles não falam o português de Portugal. Assim... O que posso dizer? O que conheço da literatura brasileira vem das traduções.

Na verdade, embora eu aprecie muitos dos grandes escritores brasileiros do século xx e muitos dos jovens poetas que publicamos

em *Nothing the Sun Could Not Explain*, (ainda) não fui influenciado pela poesia. São Paulo – a cidade – sem dúvida me entusiasmou bastante, particularmente em minha segunda visita. Que lugar incrível! E escrevi uma peça lá (tendo assistido a uma apresentação de uma outra peça minha). Assim, talvez Kier Peters tenha sido influenciado. Acho que uma terceira visita será necessária... E eu não fui ao Rio! O importante, contudo, é que eu acredito sinceramente ter amigos por lá, particularmente Régis e Horácio Costa (que me levaram em passeios maravilhosos pela cidade de que eu tinha tanto medo) e Claudia Roquette-Pinto.

**CB:** Para ampliar um pouco mais a pergunta, as poesias e poéticas das Américas – Brasil, América do Sul e Central, o Caribe – são uma referência para você? De que maneira essa ligação difere de seus laços com as poesias européias?

**DM:** É uma questão interessante sobre a qual não pensei muito. Começaria dizendo que há personalidades importantes – Neruda, Huidobro, Gironde, Bopp, Asturias, Cortázar, Donoso, Bioy-Casares, Borges e Fuentes – que significaram muito para mim. Mas não sei se, por serem sul-, centro-americanos ou mexicanos, tornam essa influência diferente da européia – ou da médio-oriental, ou da asiática. Acho que, em parte, é por eu ter simplesmente viajado menos pela América do Sul e Central do que pela Europa. Só estive no Brasil – nem mesmo no México! Nesse sentido, estou tão isolado quanto o resto dos norte-americanos que descrevi. Ainda não assimilei – ou, talvez seja melhor dizer, experimentei – o que é o Caribe, a América Central ou do Sul. Isso é o que posso dizer da região de que está falando: acho os autores cubanos – autores que coincidentemente são quase todos homossexuais – Sarduy, Lezama Lima, Cabrera Infante e Piñera muito *simpáticos*<sup>1</sup>. Mas tampouco estive em Cuba. Contudo, a literatura do

1. Em espanhol, no original (NT).

Caribe, da América Central e do Sul mexe comigo, me faz desejar um contato mais próximo, uma compreensão mais profunda.

**CB:** No momento em que escrevo esta pergunta, os Estados Unidos estão se debatendo com uma eleição presidencial importantíssima (e quando isto for publicado, os resultados da eleição serão conhecidos). Falando especificamente de sua perspectiva como poeta, como você vê o atual clima político nos Estados Unidos? Como o trabalho da poesia afeta a esfera política?

**DM:** Já comentei alguns de meus receios numa conversa anterior com Régis Bonvicino nas páginas desta revista. Francamente, eu e vários amigos estamos aterrorizados com o atual clima político e tememos o que pode acontecer se o Presidente Bush for reeleito. Acredito – mesmo que seja só simbólico – que perdemos muitas de nossas liberdades individuais desde o 11 de setembro e a guerra no Iraque. E não acho que recuperaremos algumas dessas liberdades – incluindo a possibilidade de viajar para certos países como Cuba. Acabo de publicar uma tradução de uma poeta cubana fabulosa, Reina María Rodríguez; contudo, o Patriot Act parece sugerir que, como editor, eu posso estar sujeito à multa ou prisão por ter “melhorado” seu texto (algo que o governo parece considerar a tradução capaz de fazer). Não acredito que a insanidade de nosso governo chegue ao ponto de fazer valer uma medida como essa, mas... Aí está. É um medo real que devemos enfrentar. Acho que isso teve um efeito paralisante na poesia norte-americana e nas artes em geral. No *Los Angeles Times* de hoje, por exemplo, havia uma matéria parabenizando o atual chefe do NEA, Dana Gioia, pela maneira maravilhosa como se relaciona com os conservadores do congresso. Enquanto isso, ele criou dois novos programas no NEA, um para levar produções shakespearianas às comunidades norte-americanas, e o outro, intitulado “Operation Homecoming”, para levar poetas e romancistas às instalações militares e ministrar oficinas de redação para veteranos do Iraque e do Afega-

nistão. Tenho sérias dúvidas sobre a integridade artística de ambos os programas; contudo, o mais importante é que ele criou o perigoso precedente de definir quais projetos artísticos devem ter apoio do governo. Outros projetos, voltados para eleitores não tão específicos, terão certamente o apoio do NEA, mas acho esse desdobramento muito assustador. Depois do juramento solene da posse, perguntaram a Gioia se ele tinha alguma política especial; ele respondeu: “Sou republicano, mas não sou político.” Difícil imaginar o que dizer de profundo diante de uma frase tão dúbia. E ainda há o resto do país, a imprensa norte-americana...

**CB:** Exatamente há uma década, você editou e publicou a mais completa coleção de poesia exploratória e inovadora norte-americana da época, *From the Other Side of the Century: A New American Poetry 1960-1990*. Se você fosse estender essa antologia para a década seguinte, para os dias de hoje, quais seriam as mudanças mais significativas e as adições que faria – não apenas em termos de nomes de poetas que você poderia acrescentar ou retirar, mas de novas direções e como estas afetam hoje sua visão de todo o período após 1960?

**DM:** Já se passou uma década? Sim, acho que sim. Agora estamos mesmo no “outro lado do século”.

Em parte, tenho que considerar algumas dessas escolhas, pois vou republicar esse título (1.135 páginas no formato original) em quatro volumes da antologia PIP, cada um com uma introdução. Mas, como não quero ter de readquirir os direitos – o que, se eu o mudasse substancialmente, transformando-o numa nova edição, eu teria que fazer –, vou deixá-lo praticamente intacto. Além do mais, desde sua primeira publicação, o livro tornou-se um ícone, um manifesto estimado, e por mérito próprio – na internet, já foi até proclamado um dos “melhores livros do século”! Assim, quero deixá-lo como está: uma declaração no tempo e no espaço.

Ademais, com a maior objetividade que me é possível, eu não diria

que houve grandes progressos. Algumas personalidades mais jovens poderiam ser incluídas numa ou noutra seção, mas não acho que um novo “grupo” ou expressão poética tenha se desenvolvido. Talvez seja o momento que vivemos, mas, apesar de os poetas mais jovens terem demonstrado interesse em sua própria geração, nenhuma força ideológica parece tê-los unido, para ajudá-los a coerir. Escreve-se muita poesia hoje nos Estados Unidos – e alguns autores são bem competentes –, mas ainda não a vejo surgir como uma necessidade ou o desejo de uma geração. Vejo alguns poetas se encaminhando para uma poesia impregnada com a linguagem e as idéias da tecnologia e de outras terminologias científicas, o que é interessante. E, ocasionalmente, como nas obras de Joe Ross ou Mark Wallace, vejo cada vez mais um subtexto político. Mas, no geral, muito do que é escrito é liricamente atordoante, mas fundamentalmente centrado no eu e na percepção – preocupações que encontrariam guarida na Escola de Nova York.

Em suma, ainda não vejo necessidade de alterar ou revisar minha antologia. Mas espero estar enganado e que alguém organize uma nova antologia de escritores jovens que me mostre o que eu não percebi. Não é por isso que novas antologias são publicadas?

**CB:** Por último, um de seus projetos de maior escala no momento se chama *Being American*. Por favor, fale sobre esse trabalho.

**DM:** Na verdade, ele se transformou em dois volumes: *Being American* e *Being UnAmerican*; assim, é bem apropriado para esta discussão.

Há anos que amigos (e até inimigos, por falar nisso) insistem para que eu escreva um memorial. Sem dúvida conheci muitas personalidades literárias e outras pessoas importantes de nosso tempo, e acho que eles pensam que eu tenho algo a dizer sobre essa gente e que preciso explicar o que tenho feito. Mas não me sinto bem escrevendo memórias centradas no eu, como são todos os memoriais. Como disse no início desta entrevista, sou um colaborador.

Além disso, acho que é preciso ter uma certa sensação de coerência na vida para se querer escrever sobre ela. Não tive essa experiência. Vivi em dezenas de casas diferentes em numerosas cidades dos Estados Unidos e no exterior. O período mais longo num mesmo lugar são meus últimos dezoito anos aqui em Los Angeles. Minha vida, do mesmo modo, está dividida em episódios, pedacinhos, com grandes hiatos nos pontos em que não consigo lembrar de incidentes ou pessoas.

O que fiz ao longo dos anos foi escrever muito sobre outros escritores, artistas, dançarinos, músicos etc. Além disso, como mencionei anteriormente, minha vida é, num certo sentido, *arte* – ao menos entendendo minha vida por meio da arte. Portanto, comecei a juntar alguns ensaios e resenhas escritos há tempos e fui removendo (sempre que pude) as teias do academicismo e meus descuidos editoriais. Também me esforcei para tornar esses fragmentos mais pessoais, como se houvesse uma “voz” falando atrás deles. A estes, acresci textos mais curtos, uma espécie de comentário contínuo sobre minha experiência com diferentes filmes, poemas, ficções, espetáculos de dança, obras de arte etc.: por que, aos doze anos, gostei tanto de *Um corpo que cai*, de Hitchcock, por exemplo, e ainda aos treze, detestei *Intriga internacional* – um filme que hoje adoro? Por que ninguém fala do óbvio subtexto homossexual (pelo menos para mim) de *Levada da breca*, com Cary Grant? Por que eu tenho a impressão de que, longe de ser, como muitos acham, um peão para a inocência norte-americana, o musical *Oklahoma* está repleto da violência e do desrespeito à justiça que caracterizam boa parte da vida norte-americana contemporânea? Eu acabo de escrever, por exemplo, um ensaio intitulado “Three Children of the Fifties: Holden, Lolita, Malcolm”. Também incluí outras informações, minhas lembranças pessoais de algumas das personalidades sobre as quais escrevo etc. Portanto, esse projeto acabou se transformando numa espécie de memorial centrado em minhas experiências culturais, e não nos acontecimentos de minha vida.

Naturalmente, como já disse, escrevi e pensei um outro tanto sobre outras culturas, sobre a arte de outros países. Então tive que criar um segundo volume, *Being UnAmerican*, para tratar da outra metade de minha vida cultural. Acho que, se eu fosse incluir esta entrevista, ela apareceria no segundo volume.

De qualquer modo, estou gostando muito do projeto, que imagino deva levar vários anos, o que talvez venha a torná-lo muito canhestro e volumoso para ser publicado um dia. Repito: eu tenho o dom de dificultar as coisas.

7-12 de setembro de 2004

Tradução: Cláudia Gonçalves e Maria do Carmo Zanini



## From a train

*Douglas Messerli*

*March streams exist, if streams exist*

Inger Christensen

From a train, tired soldiers  
or sheep who run  
from the herd – that's all erased,  
burned up in the throne of nothingness like a substance  
instead of an act – poof! A little incense  
that lingers across the air. There is that scent  
of dried apricots. The parrot speaks: the house  
is still open. The house...  
somewhere I am suddenly born  
in that house, that wide open  
house, that narrow house, that house  
with all its windows closed, close as flesh  
of any family who hate that they have to  
stay so close. Never apricots,  
broccoli or cauliflower even, fried fish!  
and the flesh of fathers and mothers  
and brothers. I recall the train  
slowly gathering speed  
as it took its way out  
of the station unto... wherever it went.  
Everyone was exhausted! Everyone went to sleep.  
And the train went on ahead like a river  
that never stops. It was March or May  
or even June since I have no memory of it.  
Everything is erased.

## De um trem

*Riachos de março existem, se existem riachos*

Inger Christensen

De um trem, soldados cansados  
ou carneiros, fugindo  
de um rebanho – tudo isso está apagado,  
queimado no trono do nada como coisa  
em vez de um ato – puf! Um pouco de incenso  
que perdura no ar. Ali aquele rastro  
de damascos secos. O papagaio profere: a casa  
ainda está aberta. A casa...  
Em algum lugar de repente nasço  
naquela casa, naquela casa aberta de par  
em par, naquela casa estreita, naquela casa  
com todas suas janelas cerradas, cerradas, como a carne,  
de qualquer família que detesta encontrar-se  
tão cerrados. Nunca damascos  
nem brócolis, nem mesmo couve-flor, peixe frito!  
e a carne de pais, mães  
e irmãos. Lembro do trem  
vagarosamente adquirindo velocidade  
ao pôr-se a caminho  
da estação... para qualquer lugar.  
Todos estavam esgotados! Todos estavam sonados!  
E o trem seguiu adiante como um rio  
que não pára nunca. Era março ou maio  
ou até mesmo junho, não tenho lembrança exata disso.  
Está tudo apagado.

Then we stopped or seemed to or went on  
again and on like a stream on its march  
to the sea. This was later, many days.  
I played with my “tin men”  
in my dream of the trip. Where have I been?  
Perhaps the child in the forest will show his face.  
He must – at this point – look like a little  
tarnished star, a silver thimble upon his thumb, his mother’s  
gift? Nowadays dreams go around so openly.  
The soldiers were tired. Who could blame them?  
I put them back in the box. I got out my gun.  
I shot a ewe about to cross the tracks. I was a hero  
I believed. I was confused. I was so innocent.  
I was awarded apricots. But I never saw  
the soldiers again. I never saw where I went  
or where I had been.

*Los Angeles, 13 June 2004*

Então paramos, ou parecia que tivéssemos parado, ou continuamos de novo e para frente como um riacho em marcha até o mar. Isto foi mais tarde, muitos dias. Em meu sonho da viagem eu brincava com meus “homens de lata”. Aonde estive? Talvez o menino na floresta mostre seu rosto. Ele deve – a esta altura – ter o ar de uma pequena estrela deslustrada, um dedal de prata no polegar, um presente de sua mãe? Hoje em dia sonhos circulam tanto abertamente. Os soldados estavam cansados. Quem pode culpá-los? Coloquei-os de volta na caixa. Retirei minha pistola. Atirei numa ovelha prestes a atravessar as trilhas. Acreditava ser um herói. Estava confuso. Eu era tão inocente. Fui agraciado com damascos. Mas nunca mais vi os soldados. Nunca vi aonde ia nem onde tinha estado.

*Tradução: Micaela Kramer*

## A corrupção da palavra

*Entrevista de Nanni Balestrini a Régis Bonvicino*

Poeta, romancista e artista plástico, Nanni Balestrini nasceu em 1935, em Milão. Hoje, vive entre Roma e Paris. É um dos fundadores do Gruppo 63, que lançou os poetas Novissimi no panorama italiano, no início dos anos 1960. Foi editor da Feltrinelli, uma das mais importantes casas editoriais da Itália. Publicou uma dúzia de livros de poesia, entre eles *La aventure complete della signorina Richamond* (Testo & Imago, 1999) e *Sfinimondo* (Bibliopolis, 2004). Igualmente, publicou uma dúzia de romances experimentais, entre os quais *Vogliamo tutto* (Feltrinelli, 1971), *Gli invisibili* (Bompiani, 1987), *I furiosi* (Bompiani, 1994), sobre torcedores de futebol e, o mais recente, *Sandokan, storia di camorra* (Einaudi, 2004). Como artista plástico, expôs em inúmeras galerias da Europa. Neste âmbito, publicou a coletânea *Paesaggi verbale*, com prefácios e textos de Umberto Eco, Achille Bonito Oliva e Paul Virilio (Galeria Mazzoli, Modena, 2002). Nesta entrevista exclusiva, concedida por correio eletrônico, em agosto de 2005, aborda questões relacionadas a seu percurso, à arte de vanguarda, à política, ao Império Americano e à inflação eletrônica da palavra.

**Régis Bonvicino:** Sua experiência está voltada para a questão da vanguarda e, nesse sentido, gostaria de saber o que pensa sobre a onda de experimentação e vanguardismo que tomou o mundo ocidental no pós-guerra?

**Nanni Balestrini:** As guerras sempre provocaram uma ruptura no processo normal e lento de transformação das idéias e dos comportamentos humanos. Desde as guerras napoleônicas do começo do século XIX até a Grande Guerra de 1914-18, na Europa, os conflitos têm sempre sido acompanhados pelo nascimento de novos modos de ver a realidade e de vivê-la. O fim da última Guerra Mundial (1939-45) redundou num enorme impulso para a pesquisa e a experimentação em todos os campos da arte, não apenas na Europa mas no mundo inteiro.

**RB:** Quais os princípios básicos dos Novissimi e do Gruppo 63?

**NB:** A Itália tinha sido um lugar central das “vanguardas históricas”, iniciadas com o futurismo, no começo do século passado. Os vinte anos de fascismo, no entanto, sufocaram a vida cultural, impedindo, sobretudo, as trocas com as experiências dos outros países. O Gruppo 63 (do qual fizeram parte os poetas Novissimi) nasceu principalmente da intolerância e da recusa, por parte de uma nova geração, da tradição literária, que se mostrava incapaz de interpretar a nova realidade daqueles anos. Foi, essencialmente, um instrumento coletivo de busca de novas formas de escritura, adequadas às grandes transformações em curso.

**RB:** Esse grupo se relacionava com os *Beatniks* e *Black Mountains* nos Estados Unidos, com o OULIPO na França, com a Poesia Concreta brasileira?

**NB:** Uma das exigências imediatas e principais da nova geração foi a de retomar o diálogo com as situações de experimentação literária que, em outros países, haviam podido se desenvolver mais livremente, como a poesia experimental (concreta, visual e sonora) ou o romance dito pós-moderno (denominação que não considero exata). Alguns desses escritores foram convidados a tomar parte das reuniões do Gruppo 63 e isso contribuiu bastante para a formação de uma nova mentalidade na literatura italiana.

**RB:** Hoje, acredita que essa onda tenha criado algo de original ou que se manteve, no fundo, tributária às primeiras vanguardas do século xx?

**NB:** Estou convencido de que os anos 1960 foram extraordinários para a literatura, as artes visuais e a música. Um período comparável ao Renascimento italiano, ao *Siglo de Oro* espanhol, ou ao Romantismo europeu, com a vantagem que, dessa vez, havia se desenvolvido em nível mundial. As primeiras vanguardas do século haviam sido um momento violento, de quebra, haviam marcado o começo da modernidade, o nascimento da sociedade industrial, o alvorecer de um novo mundo, o que vivemos em certo sentido hoje, para o bem e para o mal. Com o segundo pós-guerra, no entanto, foi tomando corpo uma nova dimensão da vida humana, que transformou radicalmente as relações (de trabalho, família, sexo) e instaurou o domínio da tecnologia e do consumismo, com suas contradições e seus conflitos.

**RB:** O conceito de vanguarda, combatido até hoje, faz algum sentido estético, político?

**NB:** Penso que os grandes momentos artísticos sempre foram de vanguarda, ou seja, de ruptura com uma tradição já gasta: Dante e Cervantes, Bach e Mozart, Caravaggio e Cézanne mudaram radicalmente a percepção da realidade de seu tempo e por isso permanecem sempre contemporâneos. A contraposição entre vanguardas consideradas episódios minoritários e o fluir de uma tradição *mainstream* não existe. A verdadeira tradição só pode ser a história das vanguardas, uma história descontínua de grandes obras que determinaram uma ruptura, um salto. O resto, mesmo que pareça dominar o presente, não tem valor, é destinado a dissolver-se dentro de algum tempo.

**RB:** O senhor, que sempre teve uma atuação multimídia, como vê hoje a palavra, digamos, não eletrônica?

**NB:** As novas tecnologias produziram, em meu entender, um enor-

me, excessivo incremento da circulação da palavra, uma inflação da comunicação, tanto oral quanto escrita, e contra isso a literatura tem que lutar, hoje. Não creio que os novos suportes eletrônicos possam modificar a natureza da arte da palavra, como, aliás, não aconteceu substancialmente no passado, por exemplo, com a invenção da imprensa. Se há novas possibilidades na evolução da música e das artes visuais, isso ocorre porque o som e as imagens são digitalizáveis, decomponíveis em unidades mínimas, enquanto a palavra tem a soleira do significado que não se pode superar (ultrapassar). Sondar as soleiras do significado das palavras e de seus conjuntos é a tarefa da literatura, da poesia. Mas os significados não são quantitativos, portanto, não são digitalizáveis, e isso afasta a influência nociva do meio eletrônico na esfera da palavra. Os experimentos que eu fiz referiam-se, ao contrário, às possibilidades combinatórias do computador, que, porém, são apenas uma extensão e uma agilização das manuais. Penso, então, que, no que diz respeito à palavra, o meio não é a mensagem.

**RB:** Um de seus romances, *I furiosi*, trata do futebol. O senhor se interessa por futebol?

**NB:** O futebol não me interessa minimamente. Escrevi esse livro porque quis compreender o motivo pelo qual o futebol representa o maior fenômeno de agregação social entre jovens e adultos. É um livro sobre os torcedores e suas aventuras, para as quais o futebol não passa de um pretexto. O que conta para eles, sobretudo para os mais jovens, é viver com os amigos numa grande festa coletiva, que os leve a esquecer a infelicidade do cotidiano, imposta pela sociedade que vivemos, e a sonhar.

**RB:** Gostaria que falasse sobre o mundo atual. Como vê a questão do Império Americano e quais seriam suas conseqüências sobre a arte?

**NB:** O Império, enquanto máxima realização do poder, escreve a história, domina a economia e determina os modos de vida. O artista

tem a tarefa de se opor a essas hegemonias, não tanto e não apenas no plano político e existencial, mas criando uma obra em que a crítica e a recusa exprimam formas (sons, imagens, palavras) antagônicas às do poder. Hoje, o Império Americano, que nos oprime com sua ambição de domínio mundial, incita a arte a dar vida a obras que tenham consciência do destino do gênero humano inteiro.

**RB:** Gostaria que comentasse o *slogan* dos anos 1960: *guerra no, guerrilla si*, projetado para os dias atuais.

**NB:** As guerras, sempre ilegítimas, são os Estados que as fazem, com os exércitos. As guerrilhas são formas de defesa, de resistência informal contra os ocupantes (como a dos *partisans* na Europa, sob o nazismo), ou então, se direcionam contra ditaduras e governos não liberais. Em ambos os casos, trata-se de oposição legítima, mesmo se, desde sempre, os ocupantes e as ditaduras tenham usado o termo “terrorismo” para recusar a legitimidade e tipificar como crime as oposições armadas. Cabe constatar, ao contrário, que o verdadeiro terrorismo é o que eles praticam contra populações indefesas. Mesmo o uso da violência e das armas, por parte de uma oposição, em situações democráticas, em estados democráticos, o que permitiria um livre confronto político, penso que deve ser considerado ilegítimo e, portanto, definível como terrorismo também.

**RB:** O senhor militou na extrema-esquerda e conviveu com a luta armada. Como se pode hoje fazer a síntese entre revolução e arte?

**NB:** Pessoalmente, nada tive a ver com a luta armada que houve na Itália nos anos 1970 e, como a maior parte dos movimentos de extrema esquerda de então, eu até era contrário ao uso das armas. Considero que, além de um erro político, tenha sido ilegítimo pelos motivos que acabo de mencionar. Os espaços democráticos estavam fechados e estava se desenvolvendo um grande movimento popular de oposição fora dos partidos. Entretanto, um pequeno grupo, que se iludia com

a idéia de obter uma vitória militar contra o Estado, permitiu que a repressão apagasse um decênio de lutas e que o rotulasse de “os anos de chumbo” do terrorismo. Não creio que exista uma relação direta entre arte e revolução, se estivermos nos referindo à revolução política. Esta é um processo que se transforma no tempo, que pode se tornar involução, como aconteceu com a revolução francesa e com a soviética. Ao contrário, as verdadeiras obras de arte permanecem revolucionárias para sempre, o tempo não poderá corroê-las nem alterá-las.

*Tradução: Aurora Bernardini*

## Poesia e paz

*Entrevista de Nanni Balestrini a Enzo Minarelli*<sup>1</sup>

**Enzo Minarelli:** O que você pensa do binômio paz e poesia: são inconciliáveis ou podem andar de braços dados? Que relação vê entre essas duas entidades chamadas poesia e paz?

**Nanni Balestrini:** Uma relação duradoura, e geral; ao mesmo tempo, mesmo com numerosos exemplos de poemas que celebram também a guerra, guerras entretanto justas, guerras sacrossantas ou guerras de liberação, hoje as guerras, as grandes guerras não fazem muito sentido, nem podem ser celebradas pela poesia. Neste cenário terrível e desolado, a poesia não pode senão ser de paz; e quando uma poesia deve dar respostas, a resposta-chave não pode ser senão a paz, uma resposta fundamental para milhões de seres humanos.

**EM:** Entrando especificamente em seu trabalho, você, que foi um dos primeiros a usar o computador e a potencialidade de sua imagem, aventurando-se também na técnica do *cut-up*; nesse sentido, que lugar ocupa a razão da paz em sua trajetória de poeta? Pode-se falar de uma função especial da paz em sua poesia?

**NB:** Deixe-me dizer que os conteúdos da poesia, como em toda poesia, são ligados à forma; a poesia dá forma às palavras, o conteúdo da poesia é o modo

1. Entrevista realizada em 2 de fevereiro de 2005, na casa de Roberto Pasquali, em Bolonha, para o Arquivo 3Vitre di Polipoesia e para a Noite de Paz e Poesia de março de 2005.

como essas palavras se organizam. Ou seja, trata-se de organizar as palavras que temos num sentido, e esse sentido em poesia se exprime de modo particular; é muito diverso daquele que ocorre durante o uso da língua falada, da língua que estou usando agora, por exemplo. A poesia utiliza as palavras de modo diverso do comum, confere-lhes mais profundidade, permite-lhes escavar mais a fundo. Por isso, penso que hoje a paz representa a máxima aspiração de todas as pessoas, a coisa pela qual é preciso lutar e fazer de tudo. De maneira que fazer a paz por meio da poesia assume um valor maior do que por meio de decretos comuns ou opostos; é preciso de qualquer modo impô-la por meio da poesia. Só assim assumirá o grande valor que deve ter.

**EM:** Isso significa que, em sua poesia, existe um traço, um aspecto relacionável com a paz, como em seus trabalhos *Tape Mark* ou *Le Ballate della Signorina Richmond*, ou que a poesia em si tem uma marcha a mais, bastando que se a escreva?

**NB:** Você citou a *Signorina Richmond*, certo, é pertinente, porque é uma personagem que, não tendo uma situação precisa, pode ser identificada com a poesia; mas se pode, de outra maneira, identificá-la com uma legítima aspiração à paz, ou seja, com o domínio da poesia que diante dos horrores do mundo busca, não digo mudá-lo, o que seria demais, mas ao menos lançar impulsos contra eles, horrores. É isso que me parece um dos escopos dos poemas recolhidos na *Signorina Richmond* e em torno dela.

**EM:** Queria agora, por fim, que você me falasse das origens da sua pesquisa poética.

**NB:** Como lhe disse antes, experimentei em diversas direções. Passei do aspecto oral e sonoro da palavra ao visível, até ao uso de alguns meios tecnológicos. Procurei aproveitar os recursos próprios da palavra. A palavra, para ser 100% tecnológica, precisou ser reduzida, tornar-se dútil, tornar-se essencial. Isto é, trata-se de considerar

as palavras como se fossem objetos combináveis entre si, e essas combinações dão lugar depois a inserções de sentidos imprevistos ou quanto menos imprevisíveis; isto produz um drible no uso corrente da linguagem que, assim, cria novos significados. No fundo, esse é o verdadeiro escopo da poesia, o de significar alguma coisa nova.

*Tradução: Alcir Pécora*









POESIA

## Poesia em tempo de guerra e banalidade

*Douglas Diegues*

Mas para quê poesia em tiempo di banalidades y guer-  
ras? Essa fue la pregunta que u Régis Bonvicino fez  
para que yo respondesse em mia lengua inbentada  
en la frontera du Brasil com Paraguai, perto de Cerro  
Corá, onde morreu u Mariscal Francisco Solano Lopez  
y onde findou la Guerra du Paraguai, unas de las mais  
sangrentas y famosas du continente americano. Mas  
para qué poesia em tempo di guerras y banalidades?  
Para que tudo non se banalize ainda mais y mais y  
mais. Para que tudo non seja apenas morte e frustração.  
Para que las personas non fiquem ainda mais burras  
do que ya son. Para que los animales possam dar flores  
en um texto. Para que los hombres puedan falar en la  
lengua de los anjos. Para que non nos equivoquemos  
tanto. Para que todos se queden numa boa. Para que  
la lengua non morra en la guerra. Para que la lengua  
non morra de tédio. Para que las pessoas non morram  
de tédio. Para que você non fique se achando la última  
coca-cola du deserto. Para que meninas joguem pétalas  
di rosa sobre mio túmulo. Para que nossa própria raiva  
nossa cobiça nossa burrice non nos enbenene tanto.  
Para agradecer todas las traiciones. Para celebrar u  
chocolate da minina. Para celebrar o sol de la minina.  
Sol quer dizer cu. Cu di minina hermosa. Para mostrar  
o invisível. Para mostrar que las guerras son idiotas.  
Para que las personas fiquem menos burras. Para que  
la banalidade non nos destrua. Para que u fuego de las

palabras curem las personas. Para caminar desnudo por estas selvas. Para caminar numa boa sem pressa por estas selvas. Para voar montado no lombo du pensamento. Para mergulhar en lo desconocido de si mesmo. Para que las pessoas se lambam mais. Para levar tua minina pra passear num tapete mágico di palavras enquanto os idiotas se matam em guerras idiotas. Para dizer a la minina perdida en la noche oscura de la cidade morena que ela precisa me beijar mais. Para curar una doctora com bessos. Para que las personas non se matem tanto por tanta micharia. Para que yo non fique me achando la última coca-cola du deserto como tantos imbeciles que se acham u máximo.

## El espinazo del diablo

*José Ángel Leyva*

Sobre la hembra el macho asoma  
ruidoso el vaho de la brama  
Desbarranca el amarillo de los ojos  
Sacude y arremete los cuernos en el frío  
Quiebra el follaje  
    el aire de las ramas  
Araña los ecos del cantil  
    roncas señales de tormenta  
El placer animal siembra en las nubes  
arroyos de piedras al vacío

De mi interior la niebla se desprende  
Estoy al borde de un puerto de montaña  
El Espinazo del Diablo sostiene la máscara  
de agua que oculta el precipicio  
la alfombra flotante de los riscos  
Sobre la lengua gélida de asfalto  
asomo la nariz en la tragedia  
La perniciosa soberbia del descenso  
veloz impide detener la marcha  
La carga entra de golpe en la sinuosa cima  
Con la vista nublada el conductor persigue  
el círculo que gira al revés sobre su eje  
Desinflado corazón a la deriva

## O espinhaço do diabo

Sobre a fêmea o macho surge  
Ruidosa a exalação da berra  
Desbarranca o amarelo dos olhos  
Sacode e arremete os cornos no frio  
Quebra a folhagem  
    o ar dos ramos  
Arranha os ecos do cantil  
    roucos sinais de tormenta  
O prazer animal semeia nas nuvens  
arroyos de pedra ao vazio

De meu íntimo a névoa se desprende  
Estou a bordo de um porto de montanha  
O Espinhaço do Diabo mantém a máscara  
de água que oculta o precipício  
a almofada flutuante dos riscos  
Sobre a língua gélida de asfalto  
meto o nariz na tragédia  
A pernicioso soberba da descida  
veloz impede deter a marcha  
A carga entra de golpe no sinuoso cimo  
Com a vista nublada o condutor persegue  
o círculo que gira ao revés sobre seu eixo  
Desinflado coração à deriva

Sobre el paisaje azul en la distancia  
cerca

inverosímil

la muerte agazapada

Su transparencia en guantes de neblina  
recorre las vértebras rocosas  
desliza un manto lunar al mediodía  
Pasa la vida acariciando

La fuerza del hacha es la porfía  
no la brusquedad del metal en el encino

Con voracidad eléctrica

los necios dientes de la sierra  
desgarran todo cuanto el árbol

pueda tener de primitivo

Lo barrenan

lo destazan

lo machacan

lo deshacen

lo vuelven la suma

de sus partes

la sustracción de uno

En la raíz nos deja

su temblor de ramas

Agitación de pájaros

sacudidos por el tallo

En la planta del pie

una aridez desciende

violenta de la palma

del pulgar del puño

Marcha de pinos sepulcrales

Sobre a paisagem azul na distância  
Próxima

Inverossímil

a morte agachada

Sua transparência em luvas de neblina  
percorre as vértebras rochosas  
desliza um manto lunar ao meio-dia  
Passa a vida acariciando

A força do machado é a obstinação  
não a brusquidez do metal no carvalho  
Com voracidade elétrica  
os dentes néscios da serra  
desgarram tudo quanto a árvore  
possa ter de primitivo  
Espicaçam  
retalham  
esmagam  
desfazem  
devolvem a soma

de suas partes

a subtração de um  
Na raiz nos deixa  
seu tremor de ramos  
Agitação de pássaros  
sacudidos pelo talo  
Na planta do pé  
uma aridez escorre  
violenta da palma  
do polegar do punho  
Marcha de pinheiros sepulcrais





madre de agudos y filosos pechos  
Por la garganta de nubes  
el fruto tropical emerge  
Nos da a morder su aroma  
nos comen sus delicias  
El lomo de las bestias carga el fondo  
Cansada y sudorosa fuerza bruta  
En las costillas de la Sierra Madre  
el mar y el sol se pierden

El chivo se aleja del rebaño  
se disuelve en bancos de neblina  
se transmuta en barbas de los pinos  
Deja humedad en hembras y follaje  
Cabras funámbulas afilan  
sus patas de garra en los peñascos  
Por los desfiladeros del diablo se pierden  
y se encuentran las viejas pezuñas  
con las nuevas  
La cabra araña el Espinazo  
araña cabra de la altura  
garra pata montaraz y serranía

Aquí hay una ventana donde asoma el mar  
Naves hundidas en la bruma  
Timones con brazos y palmas de pilotos  
mueven montañas y levantan olas  
Surcan las líneas de mi mano  
Los cascos hienden las rutas de la vida  
Navegan al azar sobre sus cartas  
No hay rayas legibles en la suerte  
Un punto final es el destino

mãe de peitos agudos e afiados  
Pela garganta de nuvens  
emerge o fruto tropical  
Nos dá a morder seu aroma  
comem-nos suas delícias  
O lombo das bestas carrega o fundo  
Cansada e suarenta força bruta  
Nas costelas da Sierra Madre  
o mar e o sol se perdem

O cabrito se afasta do rebanho  
dissolve-se em bancos de neblina  
transmuda-se em barbas dos pinheiros  
Deixa umidade em fêmeas e folhagem  
Cabras funâmbulas afiam  
Suas patas de garra nos penhascos  
Pelos desfiladeiros do diabo se perdem  
e se encontram as velhas úngulas

com as novas

A cabra arranha o Espinhaço  
arranha cabra da altura  
garra pata monteira e serrania

Aqui há uma janela por onde se mostra o mar  
Navios afundados na bruma  
Timões com braços e palmas de pilotos  
movem montanhas e erguem ondas  
Sulcam as linhas de minha mão  
Os cascos fendem as rotas da vida  
Navegam ao acaso sobre suas cartas  
Não há linhas legíveis na sorte  
Um ponto final é o destino

Lo demás son formas de vapor  
son velas que se pudren  
Yo soy el barco anclado **allá**  
a lo lejos

Soy camino

Ya no hay **aquí** en los husos  
de una tierra que pasó en mi infancia  
Un viejo mundo entre las hojas  
un puerto de palos y de leña  
serán mi **allá** más verde  
mi azul escrito con euforia  
de voces de tierra descubierta  
Colores nuevos de otro **aquí**  
Matices y signos terrenales  
de un mar **allá**  
de un mar adentro

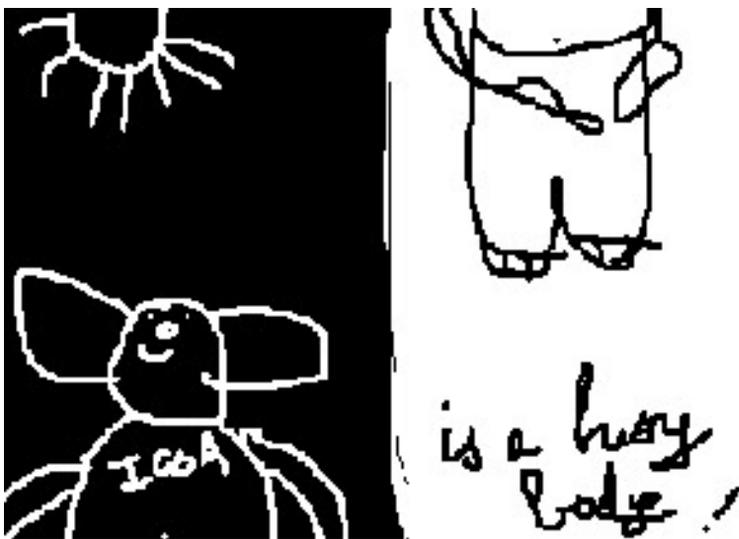
O restante são formas de vapor  
são velas que apodrecem  
Eu sou o barco ancorado **além**  
à distância

Sou caminho  
Já não há **aqui** nos fusos  
de uma terra que passou em minha infância  
Um velho mundo entre as folhas  
um porto de paus e lenha  
será meu **além** mais verde  
meu azul escrito com euforia  
de vozes de terra descoberta  
Novas cores de outro **aqui**  
Matizes e signos terrenos  
de um mar **além**  
de um mar adentro

*Tradução: Hélio Rola*

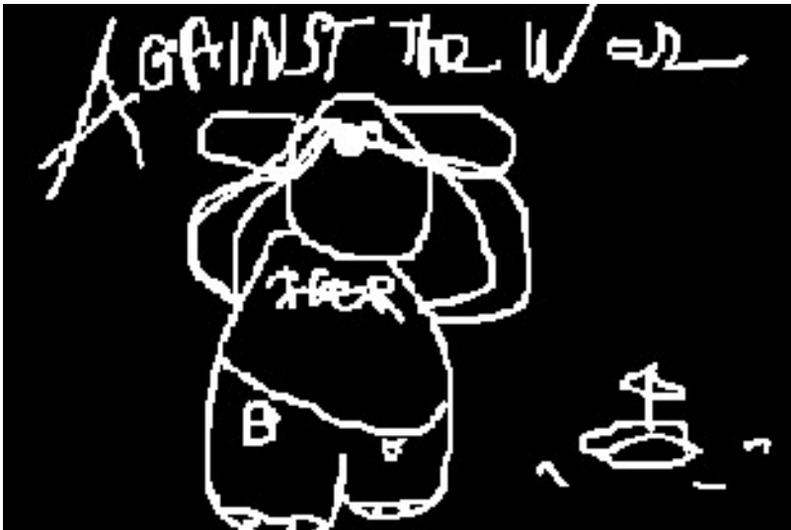
# IGOR in time of war and banality

*Claude Royet-Journoud*





I do  
love  
barra-  
city





*PARADISE NOW*  
DUAS VISÕES

## Sobre *Paradise now*

Ugo Giorgetti

*Paradise now* é um filme que propõe fundamentalmente uma questão: qual é o limite do sofrimento humano. Desde o início vamos sendo, nós, expectadores, paulatinamente apresentados a uma série de situações que vão se acumulando até nos convencer que estamos diante de condições dentro das quais não é possível suportar a vida.

Começa pela paisagem. Desde os velhos filmes sobre o cerco de Stalingrado, ou os primeiros filmes de Andrej Wajda filmados nas ruínas de Varsóvia, eu não via algo tão desolado, sinistro e ameaçador como a cidade de Nablus – ou o que resta de Nablus. Nos velhos filmes da Segunda Guerra, no entanto, havia sempre, se não a certeza, pelo menos a esperança de que as ruínas um dia seriam removidas, as cidades reconstruídas, e a vida voltaria a ser o que tinha sido.

Em Nablus parece não haver esperança alguma. Os personagens se movem quase mecanicamente, e mesmo a resistência ao invasor – que, como todas as resistências, deveria conter em si algo de heróico e nobre – parece em Nablus apenas um gesto automático de desespero, de alguém que pretende ferir o inimigo antes de morrer. O sofrimento é a única coisa real nesse filme. Todo o resto está envolto numa atmosfera sufocante, meio desfocada, em que os personagens perambulam como num pesadelo ou num sonho desconfortável, vagando a pé e em velhos carros por ruas desertas de terra batida.



*Paradise now*, direção de Hany Abu-Assad, 2005.

O invasor israelense praticamente não aparece nesse filme perturbador. Entretanto, um ameaçador piscar de faróis ao longe, soldados de repente entrevistados a distância, cercas que cortam a paisagem mostram que há um poder que vigia tudo, comanda a vida cotidiana, intercepta caminhos, indica enfim o que se pode e não se pode fazer. Apenas numa cena logo no começo do filme há uma aproximação direta entre israelenses e palestinos: um soldado examina os documentos de uma moça palestina. É uma cena silenciosa, banal, feita de troca de olhares. Mas esses olhares cruzados que duram não mais que segundos são suficientes para expressar claramente ódio e desprezo de parte a parte como raramente vi representados no cinema, mesmo nos filmes feitos nos piores tempos dos conflitos raciais norte-americanos.

Dentro dessas condições e nesse cenário somos apresentados a dois jovens candidatos a mártir, isto é, dois homens que se farão explodir na execução de um atentado planejado cuidadosamente. Os dois homens-bomba recebem a notícia de seu martírio quase com indiferença. É difícil imaginar alguém jantando tranquilamente com a família,

sabendo que dentro de poucas horas não será mais que pedaços de carne disforme e sanguinolenta. Para quem se formou na convicção de que viver é tudo, e deixar-se matar algo absolutamente impensável, as seqüências da preparação dos homens-bomba para o sacrifício são verdadeiramente assombrosas. Quem viu cinema ou leu livros sobre guerra sabe quanto é difícil morrer. Me ocorre inesperadamente a lembrança daqueles soldados italianos de *A Grande Guerra* de Mario Monicelli que, embora heróis, vão para o pátio de fuzilamento aos berros, quase arrastados, ou o soldado francês de *Glória feita de sangue*, de Kubrick, que chora e se desespera diante do martírio, ou pelo herói de um novela de Graham Greene, hoje praticamente ignorada, chamada *O décimo homem*, em que o condenado, diante da execução iminente, praticamente perde a razão e faz ofertas delirantes aos outros prisioneiros. Penso nessa noção de que a morte é um acontecimento tremendo e me vejo contrariado pelo futuro mártir que calmamente passa o sal para a mãe no meio da refeição, sabendo, como já disse, que em poucas horas deveria puxar o detonador das bombas.

Tudo o que se segue no filme obedece ao mesmo ritual de quase normalidade. Uma seqüência é particularmente elucidativa e, em minha opinião, a melhor e mais poderosa do filme.

Um dos mártires se prepara para deixar sua mensagem-testamento que vai ser gravada por alguém empunhando uma câmera de vídeo. Já vimos essa imagem em vários telejornais. Erguendo uma metralhadora numa das mãos e segurando um texto religioso na outra, ele começa seu discurso sombrio e solene. Mas é apenas um ensaio, ao cabo do qual ele pergunta se ficou bom. Alguém atrás da câmera responde afirmativamente como faria qualquer diretor de cena. Em seguida, na mesma atmosfera de normalidade, o ritual recomeça, dessa vez valendo a gravação. De novo a metralhadora é erguida, o texto sagrado começa a ser lido, quando o operador de câmera corta e interrompe. Houve um problema técnico com a câmera. O operador parece natural e tranqüilo como se estivesse fazendo um comercial para a televisão

ou registrando uma festinha de aniversário. Todos se mantêm calmos. A câmera é reparada e o jovem que vai morrer em horas finalmente fala para seu povo e sua família. No final, deixa uma mensagem à mãe e adiciona uma informação: descobriu um lugar em que ela poderia comprar uma peça de cozinha mais barato. Recomenda à mãe que vá a esse lugar.

É isso. Essa seqüência contém em si mesma todo o filme. Quando a vida não tem mais sentido, atinge-se uma indiferença quase sórdida, mesquinha e miserável. Por alguns instantes me lembrei da indiferença de Mersault, a personagem que Camus criou para seu *O estrangeiro*. Mas o que acontece na Palestina é pior. Mersault viveu e morreu pela banalidade interior, filosófica, e era um só. Na Palestina são muitos. Não é um problema filosófico, subjetivo e íntimo, mas um problema concreto de sofrimento coletivo, causado por razões conhecidas, claras e objetivas.

O mal-estar que esse filme trágico me causou é devido exatamente a essa racionalidade fria e distante diante da morte. Mesmo quando um dos mártires finalmente desiste de seu intento, esse fato não causa o menor abalo entre as forças da resistência. É aceito com a mesma naturalidade como sua intenção de sacrifício tinha sido recebida. Talvez saibam que mais cedo ou mais tarde ele retomará sua antiga decisão. O outro, o que vai até o fim, também o faz de maneira incredivelmente racional. Comunica a um dos chefes da resistência sua intenção, não com um discurso exaltado e passional, mas com um arrazoado de advogado, frio, exato, calculado e irrefutável. Esse monólogo em que um homem explica porque é impossível viver é o último dos momentos terríveis desse filme terrível.

O final não deixa a menor esperança. O primeiro homem-bomba, que desiste já na cidade escolhida para o atentado, volta para Nablus e seu inferno.

O outro, carregado de bombas, entra num ônibus lotado.

## *Paradise now*<sup>1</sup>

Luiz Zanin Oricchio

*Paradise now*, que ganhou o Globo de Ouro e desponta como um dos favoritos para o Oscar de filme estrangeiro, é um filme corajoso. O título se refere àquilo que se promete aos mártires – o paraíso, agora. É assim que se explica aos camicases islâmicos o que vai acontecer depois que acionarem o dispositivo que irá explodir tudo (e todos) em volta e a si mesmos: quatro anjos descem do céu para buscá-los e, a partir daí, será o prazer eterno. Pois bem, *Paradise now* se propõe a acompanhar de perto dois desses homens-bomba palestinos, no grande dia da vida deles. Grande? Bem, esse dia acontece quando Khaled e Said (Ali Suliman e Kais Nashef) são informados de que deverão cruzar a fronteira de Israel, chegar a Tel-Aviv, escolher um bom lugar, cheio de gente, e então explodir as bombas que levam em torno do corpo. Hany Abu-Assad, o diretor, faz questão de descer a detalhes. Um dos suicidas deve explodir primeiro. Daí, quando se instalar o pânico e com a aglomeração, o outro aproveitará melhor ainda seu sacrifício, pois atingirá um maior número de pessoas. A estratégia de Abu-Assad é dar face humana a esse mundo obscuro e aterrorizador. Khaled e Said são dois jovens comuns, cheios de vida, trabalham, têm sonhos e aspirações. Há ainda um complicador ou, se

1. Texto originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, sob o lide: “*Paradise now*, do diretor Hany Abu-Assad, conta um dia da vida de dois rapazes comuns que acabam por se transformar em homens-bomba”.

se quiser, um tempero, Suha (Lubna Azabal), moça viajada, por quem um dos dois se interessa. Suha é filha de um desses mártires. Como o pai morreu nessas circunstâncias, ela foi viver no exterior. Quer dizer, saiu de seu mundinho, ganhou experiência, viu e conheceu pessoas diferentes e agora enxerga tudo de outro jeito. Funciona, na história, como um elemento regulador. Mas o curioso – e que deve provocar indignação em alguns setores – é que o esperado ambiente de fanatismo é bastante atenuado. O que causa surpresa, dadas as circunstâncias. Afinal, espera-se que se alguém se dispõe a dar a vida por uma causa, ele precisa estar religiosamente determinado a fazê-lo. Precisa estar cego para o mais elementar instinto humano, que é o de sobrevivência. No entanto, o que torna o filme precioso é seu estudo, não do fanatismo, mas da hesitação. Khaled e Said terão um dia inteiro para repensar e reavaliar uma opção à qual aderiram sem vacilar – até o momento em que ela se apresenta de fato, como um dado de realidade. E, nesse sentido da espera, tudo passa a ser ritualístico: o corte de cabelos e barbas para que pareçam tipos normais, em Israel. Serão vestidos com ternos formais porque o pretexto para cruzar a fronteira é que se dirigem a um casamento. Por baixo da camisa, as bombas são instaladas, presas aos corpos por fita adesiva. Há um ensaio para a gravação de uma fala revolucionária, que será divulgada após o atentado. E, aos dois futuros heróis, será servida uma última refeição. Já se viu aí uma alusão aos Passos da Paixão, com a Última Ceia e a meditação no Jardim das Oliveiras. Como a dizer que, naquela mesma região, dois mil anos atrás, também se vivia uma ocupação cruel e esta criava um caldo de cultura favorável a mártires e fanáticos. E que tudo acabou dando início não apenas à libertação, mas a uma forma dominante de cultura e religião. Do ponto de vista cinematográfico, *Paradise now* parece bastante consistente. Funciona como um *thriller*. Um suspense político, que se sustenta pela tensão causada no espectador, mas também não barateia o entorno do qual tira sua seiva. Entre tantos filmes anódinos, ou apenas bem-intencionados, este tem um ponto de vista

definido. Coloca a questão pelo ponto de vista dos palestinos. E, desse ângulo, revela as contradições internas do movimento de resistência à ocupação de territórios. Está aí sua riqueza, tanto temática como cinematográfica, propriamente dita. Não se encontram personagens estereotipados, pelo menos entre os protagonistas. A verdade é que os chefes do movimento clandestino, aqueles que decidem quem vai se sacrificar em nome de Alá, parecem bem menos matizados. E talvez não o sejam mesmo, na vida real. Afinal, quem tem de decidir quem será a bucha de canhão para sua causa deve dispor de um senso moral tanto elástico quanto implacável. E isso se expõe na maneira como os chefões tratam seus pupilos que partem para a morte. Há também um certo cinismo circundante, que não é poupado ao espectador. Por exemplo, quando se descobre uma banca de vídeos piratas mostrando aquelas declarações políticas dos camicases, gravadas antes que partissem para suas missões. Essas cenas são importantes, porque elas conduzem a uma dessacralização do martírio. Os vídeos são vendidos como entretenimento a preços módicos. E, antes da gravação, os “atores”, quer dizer, os futuros mártires ensaiam, como maus atores que são, até se tornarem convincentes. O filme oscila entre essas seqüências de distanciamento e outras de grande emoção. Por exemplo, quando a mãe de um dos jovens prepara carinhosamente, com todo o cuidado, um lanche para seu filhinho fazer em meio a sua jornada. Enfim, há, em *Paradise now*, seres humanos complexos, idealistas, mas cheios de dúvida, tentando uma solução desesperada e sendo lembrados, a toda hora, que talvez existam saídas alternativas e que é preciso ser criativo (mais do que violento) para descobri-las. Esse grande filme não é pacifista nem a favor da guerra. É expressão de uma situação complexa, de saídas difíceis e até improváveis. Não facilita nada ao espectador, mesmo porque o considera um adulto inteligente, capaz de se comover, mas também de refletir e compreender.

RESENHAS  
E NOTAS

## “O renascimento de 1910”: reflexões sobre a poética de Guy Davenport

Marjorie Perloff

Freqüentemente, nos ensaios reunidos em *The Geography of the Imagination* (1981), Guy Davenport menciona um “renascimento” acontecendo “por volta de 1910”. A afirmação mais clara está no ensaio intitulado “Narrative Tone and Form”, reproduzido da edição de Guy Davenport-Ronald Johnson (1976) de *Vort*, essa revista extraordinária fundada e editada por Barry Alpert. Davenport escreve:

Nossa época é diferente de qualquer outra, pois suas maiores obras de arte foram construídas num estado de espírito e recebidas em outro.

Houve um Renascimento por volta de 1910 no qual a natureza de todas as artes mudou. Por volta de 1916, essa primavera foi arruinada pela Guerra Mundial, cujos efeitos trágicos não podem ser superestimados. Nem se pode compreender a arte do século xx se a obra em questão não for vista tomando como pano de fundo a guerra que extinguiu a cultura européia.

A precisão nesses casos é impossível, mas podemos dizer que o brilhante período experimental na arte do século xx foi interrompido em 1916. Charles Ives já tinha composto sua melhor música; Picasso tinha se tornado Picasso; Pound, Pound; Joyce, Joyce. *Com exceção de talentos individuais, já em desenvolvimento antes de 1916, caminhando para a maturidade completa, o século terminou em seu 16º ano.* Devido a esse colapso (que ainda pode se revelar como uma longa interrupção), os mestres arquitetônicos de nossa época têm sofrido descaso ou ofensas graves e, se admirados, o são por qualquer coisa menos pelas inovações estruturais de seu trabalho.<sup>1</sup>

1. DAVENPORT, Guy. Narrative tone and form. In: *The geography of the imagination*. São Francisco: North Point Press, 198, p. 314, minha ênfase. Esta coleção será subsequentemente citada no texto como GI.

Isso é Davenport da melhor qualidade: a combinação de precisão notável – nomes e datas – com generalização de grande escala, de localização histórica precisa com conclusão apreciativa. Uma idéia semelhante é defendida em “The Pound Vortex” (1972), no qual Davenport declara: “O que chamamos de século xx terminou em 1915. Os artistas que sobreviveram ao colapso da civilização naquela época completaram o trabalho que tinham planejado antes, quando então aguardavam ansiosamente um século de caráter completamente diferente” (GI 166). E novamente a lista de nomes inclui Pound e Joyce, juntamente com aqueles que morreram na guerra ou por causa dela: o escultor polonês-francês Henri Gaudier-Brzeska, o arquiteto italiano Antonio Sant’Elia, o poeta francês Apollinaire e o romancista Alain-Fournier.

O que significa dizer “o século terminou em seu 16º ano”? Que depois de 1915 não houve nenhuma inovação artística importante? De fato, Davenport esclarece um pouco as coisas para nós no ensaio principal de *The Geography of the Imagination*, “The Symbol of the Archaic”, em que declara que o “renascimento de 1910” foi “um renascimento do arcaico” (GI 20). Neste e em outros ensaios, Davenport escreve incisivamente sobre a descoberta das cavernas de Lascaux e Dordogne, sobre a volta a Heráclito e Safo, que ele havia traduzido, e sobre *Kouros*, a estátua de pedra vermelha que se tornou o critério de Picasso da mesma forma que o Laoconte helenístico foi, num Renascimento anterior, o de Miguel Ângelo. “O mais moderno em nossa época”, escreve Davenport, “freqüentemente se revela o mais arcaico. A escultura de Brancusi pertence à arte dos cicládenses no século IX a.C.” e “não há nada tão moderno quanto uma página de qualquer um dos físicos antes de Sócrates, na qual ciência e poesia ainda são a mesma coisa e na qual a mente moderna sente uma afinidade com Aquino ou mesmo Newton da qual ela não desfruta mais” (GI 21). “A essência da preferência moderna pelo arcaico”, Davenport comenta espirituosamente, “é exatamente o oposto do sentimento romântico pelas ruínas” (GI 22). Pois enquanto os românticos ansiavam pela *sobrevivência* de

um passado ainda visível, os modernistas foram estimulados por um passado que ninguém até então sabia existir – como os desenhos nas cavernas em Lascaux e Altamira – e que poderia, daí em diante, habitar o mesmo plano que as formas cubistas de Picasso. Quanto aos poetas, o grande inventor do arcaico foi, do ponto de vista de Davenport, Ezra Pound, cuja “arte dedálea” produz um “favo dourado”, no qual os deuses homéricos, os mistérios de Elêusis, os primeiros sábios e poetas chineses e os amigos e inimigos do próprio Pound habitam exatamente o mesmo cosmos.

Mas mesmo após termos lido a fascinante discussão de Davenport sobre a invenção do arcaico como o caráter central do modernismo, pode não ficar muito claro para os leitores como a Grande Guerra destruiu essa invenção de uma só vez. Neste ponto acredito que devemos olhar para a vanguarda russa, que Davenport foi um dos primeiros críticos anglo-americanos a reconhecer e entender. Sua notável recriação, num de seus primeiros contos, “Tatlin!”, da vida do brilhante escultor, juntamente com seus colegas artistas, como Larionov, tomando como pano de fundo a revolução russa, estabelece o cenário para a compreensão de Davenport dessa vanguarda, assim como os seguintes comentários sobre Khlebnikov e Tatlin em “The Symbol of the Archaic”:

Enquanto Joyce estava descobrindo como traçar um círculo heraclitiano do moderno e do arcaico, juntando o final e o início, Velimir Khlebnikov, na Rússia, fazia uma fusão semelhante do velho e do novo, abrindo palavras etimologicamente, revivendo a velha Rússia e tratando temas do folclore, tudo em nome da modernidade mais revolucionária. Seu amigo Vladimir Tatlin, que gostava de se considerar o Khlebnikov da arte construtivista, passou anos tentando construir e fazer voar o ornitóptero de Leonardo da Vinci (GI 23-24).

Entre 1910 e os dois primeiros anos da guerra, os vanguardistas russos, a maioria rapazes da classe trabalhadora das províncias que foram treinados como cientistas e matemáticos e que foram a Moscou

e Petersburgo para reinventar a arte, estavam convencidos de que sua maneira de tratar a Quarta Dimensão, a geometria não-euclidiana e principalmente a iconografia do vô transformaria o mundo completamente. Nesse contexto, a Grande Guerra, cujos horrores não foram de forma alguma previstos na Rússia nem na Itália de Sant'Elia ou na Inglaterra onde Pound estava trabalhando nos manuscritos de Fenollosa, não foi apenas uma interrupção ou distração: ela pôs em dúvida a própria base do pensamento vanguardista. Por exemplo, o que poderia a *Homenagem a Blériot* de Delaunay significar quando o avião repentinamente era usado para lançar bombas? (Uma questão estranhamente antecipada por Kafka em seu esboço inicial, “Os aeroplanos em Brescia”, que viria a se tornar o cerne do próprio conto homônimo de Davenport.)

“As maiores obras de arte”, comenta Davenport, “foram construídas num estado de espírito e recebidas em outro”? Tendo encontrado seus próprios estilos, escritores modernistas como Joyce e Pound levam adiante as lições aprendidas em seus trabalhos anteriores – o uso da montagem ao invés da narrativa linear, o método ideogramático, a forma espacial, o *mot juste* de Flaubert. Pound – o Ezra de Perséfone como Davenport o chama no título de um de seus melhores ensaios – reinventa o arcaico constantemente, o primeiro Canto, “uma tradução da parte mais arcaica da Odisséia: a descida de Odisseu ao Hades”, da maneira como foi interpretada pela “primeira tradução renascentista de Homero” e escrita no “inglês arcaico” do verso anglo-saxão de quatro tônicas encontrado em “The Wanderer” and “The Seafarer” (GI 22-23). Mas, por volta dos anos 1920, a inovação em si, vítima da guerra, tinha terminado: Davenport elogia o artista surrealista e verbo-visual Max Ernst, que, “como Joyce, descobriu que a citação pode ser mais eloqüente que a afirmação original e divulgar significados ocultos no original. Ernst revela uma presença apavorante em propagandas e ilustrações vernáculas” (GI 379), e ele acredita que o “surrealismo não precisa ser freudiano; o sonho em estado original, não explicado,

ainda tem seu poder” (GI 378). Mas, embora ele não diga, Davenport claramente considera Ernst mais disseminador que inventor. A guerra pôs fim à fase utópica do modernismo – a fase em que qualquer coisa parecia possível, como a *Città futurista* de Sant’Elia ou *Vitória sobre o Sol* de Khlebnikov-Malevich. A guerra representa Adão comendo a maçã oferecida por Eva: ela marca o fim da esperada inocência do século xx, um poder utópico perdido. Após 1918, a arte não poderia fazer nada além de lamentar essa perda e continuar a revolução de 1910 da melhor maneira possível.

Nem todos concordarão com essa narrativa: sempre haverá leitores que preferirão *Waste Land* ao *Prufrock*, ambos de Eliot, e acharão que *Four Quartets* é melhor que os dois. Ou então, aqueles que acham que *Between the Acts* (1941) de Virginia Woolf representa um aprofundamento da arte de ficção que começou com *A Voyage Out* (1915). E assim por diante. Mas a teoria do modernismo como invenção, avanço, ruptura – uma ruptura que ainda dirige nossas produções de arte – contribui para uma leitura estimulante – até mesmo brilhante –, das ficções de Davenport, desde “Tatlin” (1970) a “The Cardiff Team” (1996), mesclando-se facilmente com seus ensaios de “não-ficção” para produzir um conjunto maior de montagens que define o caráter do modernismo, como visto, ironicamente, da posição vantajosa de um escritor pós-modernista, cujo trabalho em especial está mais para pastiche pós-moderno do que para as composições cubistas ou abstratas que evidentemente lhe serviram de modelo.

De fato, a estética de Davenport, com sua mistura especial de valor modernista e, digamos, uma historiografia do século xx e uma perspectiva geográfica desiludidas, nunca é uma mera volta ao “Make it New!” de Pound. Considere a atividade literária que mais tempo exige de Davenport: as resenhas críticas. Os mais notáveis críticos do modernismo e pós-modernismo – Fredric Jameson, Harold Bloom, Julia Kristeva, Gayatri Spivak – raramente escrevem resenhas críticas, sem dúvida porque esses críticos consideram a resenha um desvio

dos interesses centrais que animam seus próprios projetos de grande escala. Há exceções, principalmente os críticos ingleses como Frank Kermode e Denis Donoghue – críticos que realmente gostam de participar das questões do dia e levam a crítica muito a sério. Mas o caso de Davenport é diferente dos dois exemplos anteriores porque, como ele diz a Barry Alpert na entrevista para *Vort*: “Nunca escrevi uma crítica sem que tivessem me pedido. É sempre por encomenda; acho isso perfeitamente legítimo.”<sup>2</sup>

É uma afirmação surpreendente para um escritor cuja verdadeira paixão é obviamente sua ficção e obra de arte, que é conhecido como um importante tradutor de textos gregos e que tem sido um professor universitário ativo durante toda a sua vida adulta. Quando, num determinado dia ou numa determinada semana, há tempo para críticas? (E, além disso, criticar o que quer que seja designado ou ao menos designável.) Para tornar as coisas ainda mais estranhas, Davenport, ele mesmo bastante liberal, escreveu mais críticas para o conservador *National Review* do que para qualquer outro periódico, sendo que o *New York Times Book Review* está em segundo por uma diferença pequena<sup>3</sup>. “Não gostava da política deles”, diz Davenport sobre o *National Review*, para o qual ele escreveu críticas quase que semanalmente por onze anos entre 1962 e 1973, “mas Bill Buckley é um cavalheiro, e meu editor mais chegado, Frank Meyer, era um intelectual maravilhoso, um cavalheiro, e se tornou um amigo estimulante” (*Vort* 14).

2. DAVENPORT, Guy. An interview with Barry Alpert. *Vort* 3, n. 3, (1976), p. 3-17; veja-se a p. 4. Subseqüentemente citada como *Vort*.
3. Veja-se o valioso *Guy Davenport: A Descriptive Bibliography* de Joan Crane (Haverford: Green Shade, 1996). Crane lista 62 anotações para o *National Review*, 39 para o *New York Times Book Review*, vinte para o *Hudson Review*. Elas formam o volume *The Geography of the Imagination and Every Force Evolves a Form* (1987), mas devo ressaltar que a publicação de Davenport varia de *New York Times* e *The Washington Post Book World* a *boundary 2*, *New Literary History* e revistas de arte como *Aperture* (fotografia) e *The Ballet Review*. Ele escreveu críticas para *House and Garden*, assim como para *The Review of Contemporary Fiction*, e escreveu prefácios e introduções para livros que ele admirava, como *Selected Poems* ou *The Critical Writings of James Joyce*, de Jonathan Williams.

“Como”, pergunta Alpert, “os livros que você criticou para o *The National Review* foram designados?” Davenport explica:

O editor telefonava e lia os títulos de todos os livros que ele tinha recebido. Dentre eles eu escolhia um grupo de livros que me era enviado e dentre estes eu geralmente escolhia três ou dois ou um. Gostamos de trabalhar em grupos de três. Crítica de livro é uma experiência maravilhosa. Envolve o acidental. [...] Também envolve muito mais trabalho do que o leitor de fora pode perceber. [...] Isto é, não acredito que se possa criticar um livro isolado. Faz parte de um contexto e tem uma história por trás (*Vort* 13-14).

À medida que suas próprias ficções ganharam um público maior nos anos 1980 e 1990, Davenport escrevia menos resenhas críticas, sem dúvida porque cada uma exigia, como ele diz, muito trabalho. No entanto, é interessante que Davenport, segundo a opinião geral cada vez mais um recluso em Lexington, Kentucky, um homem que se recusava a ir a conferências ou aceitar a maioria dos convites para atuar como professor convidado, declarou na entrevista a *Vort* que ele gostava de escrever críticas porque “era divertido ser lido. As pessoas realmente lêem as resenhas críticas. [...] Também descobri que a resenha era uma bela maneira de escrever disfarçadamente ensaios educados” (*Vort* 14).

O “ensaio educado” – Pound tinha publicado uma coleção sob esse título em 1937 – foi o termo usado primeiramente por Joseph Addison e Richard Steele no jornal *Spectator* para caracterizar seus novos ensaios informais, destinados ao público burguês urbano e civilizado do início do século XVIII. Os “ensaios educados” de Davenport – peças raras, inicialmente planejadas como críticas de certos livros, quer fossem ficção ou biografia acadêmica – mostram seu conhecimento de forma leve, mas não têm medo de focar um aspecto complicado, seja etimológico, arqueológico ou um fato científico. Contudo, o mais notável sobre essas resenhas críticas transformadas em ensaios educados é sua abrangência. De livros eruditos sobre Louis Agassiz (o tema da

dissertação de Davenport)<sup>4</sup> ou Marcel Griaule, a novas traduções das *Metamorfoses* de Ovídio, de Homero ou Safo, a uma edição recente da prosa de Osip Mandelstam, ou um livro de fotografias de Ralph Eugene Meatyard, pouquíssima coisa de valor intelectual publicada entre as décadas de 1960 e 2000 parece escapar à atenção de Davenport.

Na verdade, podemos afirmar que escrever resenhas críticas por incumbência foi a base da poética de Davenport e o estímulo para suas próprias montagens literárias/visuais. Curiosamente, isso expandiu a própria revolução de 1910 que Davenport considerava havia muito terminada e irrecuperável – pelo menos em seus próprios termos. Pois, no final, Davenport foi cativado por muitos escritores, artistas e compositores que definitivamente não estavam entre os revolucionários da *avant guerre*. Estou pensando principalmente em Wittgenstein, sobre quem Davenport escreveu brevemente, mas com brilhantismo, em *The Geography of the Imagination*. Wittgenstein aparece em vários ensaios como um tipo de reinventor de Heráclito, mas a reflexão mais prolongada de Davenport sobre Wittgenstein aparece na resenha das anotações do filósofo (em cartões), reunidas postumamente em 1967 sob o título *Zettel*. O “ensaio educado” de cinco páginas chamado “Wittgenstein”, escrito para o *National Review* e reproduzido em *Geography*, tenta transmitir a personalidade especial desse homem:

As salas de aula de filosofia em nosso século são normalmente tão dramáticas quanto os palcos: Santayana, Samuel Alexander, Bergson – homens de eloquência apaixonada, cujas palestras atingiam seus alunos como vento e chuva. Mas Wittgenstein, curvado em silêncio em sua cadeira, gaguejava em voz baixa de vez em quando. Ele se comprometia com a honestidade absoluta. Nada – nada mesmo – poderia escapar da análise. Ele não tinha nada para esconder; não tinha nada para ensinar. O mundo era para ele um enigma total, uma grande massa de significado obscuro de *poder*, de *podemos*, de *podemos pensar*? Qual é o significado

4. O primeiro livro publicado de Guy Davenport, baseado em sua dissertação de ph.D. em Harvard, foi *The Intelligence of Louis Agassiz* (Boston: Beacon Press, 1963).

de *nós*? O que significa perguntar qual é o significado de *nós*? Se respondermos essas perguntas na segunda-feira, as respostas serão válidas na terça? E se eu as responder, estarei pensando na resposta, acreditando na resposta, sabendo a resposta ou imaginando a resposta? (GI 332.)

Se essa narrativa irônica parece casual e loquaz, Davenport está na verdade fazendo a mais cuidadosa distinção entre as construções gramaticais que Wittgenstein estudou tão assiduamente. Em “Wittgenstein”, lemos no último parágrafo do ensaio: “não discutia; ele simplesmente se imaginava em problemas mais sutis e profundos” (GI 335). Poderia ser um auto-retrato do próprio Davenport. Deixe-me concluir com o seguinte trecho – uma versão concisa e original da crítica de Wittgenstein a Heráclito, numa das anotações (em caderno) mais longas e menos conhecidas:

E a sentença – *Wie ist es mit dem Satz* – “Uma pessoa não pode entrar no mesmo rio duas vezes?” Essa percepção heraclitiana sempre foi admirada por seu sentido oculto. *Uma* pessoa não pode entrar [...]; não é somente o fluxo do rio que torna a afirmação verdadeira. Mas é verdadeira? Não, Wittgenstein sorria (ou lançaria um olhar penetrante), mas é sábia e interessante. Pode ser examinada. É harmoniosa e poética (GI 334).

Novamente, auto-retrato. Crítica literária, história literária: elas, Guy Davenport sugere, não podem ser “verdadeiras”. Mas podem ser “sábias e interessantes”, “harmoniosas e poéticas”. Nesse caso, a “revolução de 1910” pode ainda estar acontecendo.

*Tradução: Ivana Yoshida*

## A crítica nua

*Luis Dolhnikoff*

O método dominante na crítica contemporânea de poesia no Brasil é o da hétero-auto-crítica-em-verso. Fosse outra a época, e haveria de garantir meu lugar no panteão dos grandes do tempo com esta síntese, a uma só vez abrangente e precisa: *hétero-auto-crítica-em-verso*. Mas não bastasse a época, ainda estou sozinho. Não me contendo, porém, no afã de dizê-lo ao mundo, digo-o ao menos para meu cão: “Groucho, meu caro, o método dominante na crítica contemporânea de poesia no Brasil é o da hétero-auto-crítica-em-verso.” O que me leva a uma conclusão importante: meu próximo cão se chamará Mundo.

Isso dito, resta dizer tudo: o que é, afinal, o método hétero-auto-crítico-em-verso? Nada mais simples. Tão simples que pode ser (e é) adotado por qualquer um. Ele é hétero, a despeito das preferências sexuais dos envolvidos, porque não é o próprio autor dos versos o autor da crítica. Ele é auto e é em verso, porque o autor da crítica utiliza os próprios versos criticados para constituir o cerne de sua crítica. Na prática, consiste em desmembrar um poema qualquer e cercar alguns de seus versos de afirmações sobre tais versos cuja demonstração se limita aos próprios versos.

Ela [a palavra], por um lado, é instrumento de resgate, e não só meio de condensar o que houve – “erva usada por seu próprio cheiro”. Mas não é resgate senão do que “sobrevive/

engastado, como musgo ou/ ferrugem, sujeira irremovível”. Por outro lado, em vez de resgate, ela é mera comprovação do “desejo/ do outro e nada satisfeito, a eterna/ busca de uma incerta transcendência”:

O homem não vive a realidade, mas em meio a uma realidade que o assombra – “acordar é um sonho” [...]. A paisagem, portanto, é um mecanismo ilusório, que se dissolve como os ventos e as vozes: “Vai-se abrindo um espaço, paisagem não-preenchida,/ habitada somente/ por uma duração/ para a qual acordamos/ e, na qual, às vezes, podemos existir.”<sup>2</sup>

Uma variação muito popular é a paráfrase do verso recheada dele próprio:

A palavra, ímã iluminador, guarda o dia na memória, mas, “coisa dita, é intransposta”. A linguagem procura guardar e traduzir o mundo, mas, espelhada, encalacrada, só através de intenso trabalho, “via lavra”, é capaz de “aclarar a vida”.<sup>3</sup>

“Há um cio vegetal na voz do artista” que busca desautomatizar a linguagem, despi-la de sentidos coagulados para provocar um “inauguramento de falas”.<sup>4</sup>

É, em todo caso, muito simples (complicado é entender o que está assim sendo dito, se lido com atenção, para além da aparente intimidade entre afirmações e versos: “Há um cio vegetal na voz do artista’ que busca desautomatizar a linguagem”?). Tão simples quanto fácil de achar. Na verdade, é impossível não deparar com o método ao ler as publicações culturais, impressas ou eletrônicas, em sua crescente e irresistível dominação da crítica brasileira contemporânea de poesia. Dominação até aqui não desnudada. Não que sua presença não seja

1. LIMA, Luiz Costa. A arte secreta. *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 2006.

2. SANCHES NETO, Miguel. Duas maneiras de se habitar o nada. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/msanches01.html>>.

3. BARBOSA, Frederico. Posfácio ao livro “Sondas”, de José de Paula Ramos Jr. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/fredo2.html>>.

4. PINTO, Manuel da Costa. Manoel de Barros. In: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 18.

percebida: mas tomam-na como parte natural da paisagem, e, assim, intemporal. Contudo, não é nem natural nem intemporal. De fato, se o método não é novo, a dominação é relativamente recente, consequência direta da “demissão da crítica” (que merece o nome), para usar a expressão de Paulo Franchetti.

Contudo, a “demissão da crítica” não explica, por si só, as características do que a substituiria. A explicação está em que o método, sendo simples, é fácil de usar. Fácil, simples e dominante, ele é, numa palavra, democrático. Democrática é, assim, a crítica acrítica que instaura. Nomes de renome e anônimos, profissionais reconhecidos e bissextos desconhecidos, todos são iguais perante o método. Incluindo – alvissaras! – acadêmicos e jornalistas. Dou aqui, portanto, a boa nova: os tempos tempestuosos da crítica fraturada e das fraturas críticas estão mortos. A academia e o jornal, a biblioteca e o *site*, o ensaio e a resenha se abraçam, afinal, no regaço democrático do método hetero-auto-crítico-em-verso.

[A] Psique da poeta seria constantemente despertada de um sono de profundo sofrimento e se enlaçaria a esse amor – por isso... “Sempre é melhor/ sofrer/ que não sofrer” – para um amor tranqüilo no símbolo poético, onde Psique deixa também de ser inocente: “Os anjos são/ livres.// Podemos sofrer/ podemos viver/ o acontecer/ único// – os anjos são/ livres” [...]. A alma da poeta entrega-se toda às imagens, na encubação, gestação e nascimento do símbolo: “Ouvir um/ pássaro/ é agora ou/ nunca...”<sup>5</sup>

Tudo é perigoso, quando se faz e se fala da poesia. Terreno nebuloso, graça e mistério, no seu antilugar no mundo. “CHOVENOMAR desperdício estarmundo/ CHOVENOMAR acontece/ POEMASPONJA recolhidos reunimentos/ meus poros são olhos!” [...] Ler *Escorbuto* é sentir essa febre terçã da poesia, processo de conhecer e estar no mundo. “Febre duradoura/ grau peregrino da letra malabarismo signifi- cal/ cada estagiamento dos sinais lança fábulas/ aos cardumes!”<sup>6</sup>

5. BRITO, José Carlos A. A imagem criativa na poesia de Orides Fontela. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag43fontela.htm>>.
6. PEREIRA, Jairo. Epopeia do eu no mar. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=723>>.

As palavras silentes, estiradas ao sol, “será preciso repeti-las/ até que se dissolvam/ como a água da chuva. [...]” A casa do poeta é o deserto – a paisagem sem telhado, cheia de tempestades, que não “cessa nunca”. Ele habita o oco do mundo, “o vazio de tudo/ que é definitivo”. Por sua distância da cidade, o deserto proporciona a solidão de onde todas as coisas são vistas com estranhamento e resistência. “Cultivar um deserto/ como um pomar às avessas”<sup>7</sup>

Há vaticínios de uma impossibilidade de realização: “Nada é tão grande sob o céu/ Que possa evitar a nossa derrocada”; há um “sentimento antigo” que não nos abandona: “Fomos feitos para a solidão/ A mesma que sente um animal/ Ao largar o seu rebanho”; há definições do que seria o amor: “O amor se apressa, se desespera/ Trágico de tanta alegria”<sup>8</sup>.

Apesar de dominante, o método não é, portanto, totalitário. Na verdade, é três vezes democrático. Uma, ao igualar os críticos. Outra, ao igualar os poetas – ao ser uma forma de *não ler* os poemas, mas de corroborar crenças, intenções, discursos, idiossincrasias e o que mais se queira. Os críticos hétero-auto-em-verso aboliram, e não por acaso, o dado de Mallarmé: “Poesia não se faz com idéias, mas com palavras.” Do que se deduz, ou ao menos do que eu deduzo, que boas idéias não fazem bons poemas. Logo, idéias más não fazem maus poemas. Um mau poema, então, pode conter uma boa idéia, assim como um bom poema uma má idéia. E mesmo uma idéia má. A má idéia que têm da poesia os críticos hétero-auto-em-verso impede-os, porém, de percebê-lo. Má idéia, porque para aproveitar de modo facilitado um verso é preciso não ler o poema. Considerá-lo tão irrelevante que se possa não levar em conta se ele é bom ou ruim. Que um poema possa ser bom ou ruim. Não faz(em) diferença.

Em compensação, fornecem uma boa razão para a crescente dominação do método: fazer ativamente a não-leitura da poesia contempo-

7. MARQUES, Ivan. Calendário em chamas. In: *Rodapé* – crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin, 2002, p. 61.

8. MOREIRA, Moacyr Godoy . O vazio. Disponível em: <<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=557>>.

rânea. Fazer a não-leitura é diferente de não fazer a leitura. Não fazer a leitura denota indiferença. Fazer a não-leitura denota interesse pela indiferenciação. Por um lado, vislumbra-se a vasta mediania da poesia contemporânea. Por outro, milita-se vastamente na mediania. Não há como saber se a prevalência da mediania levou à militância em causa própria, ou se a militância na mediania levou à própria prevalência. Nem há necessidade: uma levou à outra, enquanto a outra fortaleceu uma. A mediania é uma planície em que todos têm mais ou menos a mesma altura. Deixando de lado os picos elevados e os vulcões fumegantes, cujas sombras tornariam invisíveis e deixariam no escuro todos os animais das planuras, em tal paisagem a mera existência de acidentes geográficos como pedras altas, colinas e platôs acarretaria no mínimo três problemas: ter de medir sua altura; ter de tentar escalá-los para poder descrevê-los; ter de procurar uma farmácia para comprar aspirina para o torcicolo.

A terceira forma de o método ser democrático é não exigir exclusividade, mas tolerar muito bem, por exemplo, palavras espertas sobre o poeta e afirmações palavrosas sobre a poesia. A ponto de elas serem quase tão contraditórias quanto o próprio exercício do método.

Palavras espertas sobre o poeta:

[Nos proporciona] lampejos de intensidade concentrada, de uma forma muito peculiar, isto é, com muita naturalidade, isto é, sem forçar a barra, isto é, pisando um terreno que ela conhece bem, como se diz, a palma de sua mão, e essa quiromancia geográfica da sensibilidade foi desvendando e carregando de sentidos as linhas e rastros...<sup>9</sup>

O que me lembra James Joyce: “Onde a mão do homem nunca pôs os pés.” Falava, se não me engano, da lua antes do pequeno salto gigantesco de Neil Armstrong. Aqui, porém, não se trata do impisado lado oculto do distante satélite, mas da próxima e exposta palma da

9. ANTUNES, Arnaldo. Desorientais. In: *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 116-117.

mão do poeta, que por isso é pisada: “pisando um terreno que ela conhece bem, [...] a palma de sua mão.” Daí se entende tal “quiromancia geográfica”, que tem a ver com palmilhar detalhadamente a palma da mão. Também se entende porque alguns poetas afirmam que seu processo de criação é doloroso.

Afirmações palavrosas sobre a poesia:

O tráfico de estilemas e códigos do imaginário, em sua poesia (que navega entre símbolos e paisagens orientais, mas também nas tradições místicas e poéticas do Ocidente, na alquimia das vogais de Rimbaud e no mergulho em cenários devastados de nossa triste época) não se resume a poucos pontos luminosos. A experiência vital, a pulsação do agora, dos movimentos contínuos do ser no tempo, está gravada (ou grafada) em suas linhas e estrofes, numa consciente mescla de sensação, onirismo e escritura: arte mandálica...<sup>10</sup>

“Arte mandálica”? Mas que diabo é “arte mandálica”? Não se tratando da arte de desenhar mandalas, nem de poesia visual, em que de fato há poemas tão circulares quanto uma mandala, só resta ser uma metáfora para versos “redondos”. Mas se o são, por que achatá-los sob essas palavras pesadas, em vez de simplesmente reproduzi-los no branco macio da página? Talvez não sejam tão “redondos” assim. “Arte mandálica”, enfim, deve se referir a alguma coisa como “arte holística”. Mas disso nada digo, porque nada tenho a dizer.

Tudo isso, porém, nos afastou do método hétero-auto-crítico-em-verso. Ansioso por testá-lo, escolho um poema clicando num *link* de um *site* aberto em minha tela.

Mesa posta sob arcano maior  
de miríade estelar  
contraplano arco-abóbada ao teto branco-rosa  
tração de Zeus anfitrião

10. DANIEL, Cláudio. A arte de enlouquecer cristais. Disponível em: <<http://www.daniel.claudio.sites.uol.com.br/cristais.htm>>.

árabo-estirado em divã fúcsia  
zéfiros de 1001 aventuras  
sete anões de Ali babá e um príncipe encantador  
buquê  
de baleias sexo-enrabadas  
maré alta a fundo do elevado paulistano

Demais deuses espicaçados  
na lente multifocal de Zeus  
olho ciclópico onnipresente  
e as excelsas sobranceiras  
– Ave, Aquiles  
ferido nos tendões  
que Agamêmnon adora sob o polegar  
para afagos de cu peidador<sup>11</sup>

O poema segue, mas eu paro. Paro, leio e releio, e quedo inútil e pasmo: não consigo entender absolutamente nada. O que significa “contraplano arco-abóbada ao teto branco-rosa”? O que, “baleias sexo-enrabadas”? Como pode Aquiles estar ferido “nos tendões”, se era ferível apenas em um tendão, aquele pelo qual sua mãe, a divina Tétis, segurou-o ainda bebê entre o polegar e o índice, para o banhar nas invulnerabilizantes águas do Estige? E por que o que produz afagos é um “cu peidador”? Se não se nega que em certas circunstâncias um cu possa produzir o que se entenda por “afagos”, não será por ser “peidador”, e sim a despeito de sê-lo. Mal tinha, assim, identificado e nomeado o método dominante na crítica contemporânea de poesia no Brasil e eis que logo falho retumbantemente em testá-lo. Tudo se deve a minha ignorância, bem sei: pois é preciso compreender minimamente o que dizem os versos para fazer afirmações sobre tais versos cuja demonstração limite-se a eles próprios, ou para parafraseá-los e recheiar deles mesmos as paráfrases. E eu não entendo nada. Além disso,

11. SLEIMAN, Michel. Mesa Posta por Horácio Costa. <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1255>>.

confesso não ter vontade alguma de entender nada, pois compreendo claramente não gostar absolutamente de nada: do ritmo arbitrário, sem qualquer sustentação nas unidades sintáticas, do vocabulário “raro”, “poético”, mas “modernizado” pela irrupção vulgar do baixo calão, das figuras pseudo-espertas como “zéfiro de 1001 aventuras”, da ausência de relações sonoras, dos versos brancos que tais características fazem opacamente cinzentos. Enfim, o poema do prof. Michel Sleiman não passa no teste. Concebo, então, quatro hipóteses para explicá-lo, uma mais terrível que a anterior: sou um mau crítico hétero-auto-em-verso; o método não é bom; a poesia do prof. Sleiman é não-boa; o método e a poesia do prof. Sleiman são bons não.

Não importa. A despeito do que seja aqui bom ou mau, o método existe, e não somente existe como domina a crítica contemporânea de poesia no Brasil.

Tranqüilizo-me, então, e eis que se faz a luz: não é preciso, não pode ser preciso entender o que se lê para praticar a hétero-auto-crítica-em-verso. Não porque seus praticantes não sejam grandes entendedores de versos, mas porque muito da poesia brasileira contemporânea é cifrado, ou idiossincrático, ou meramente incompreensível. Nem por isso o método deixa de ser o método.

Apesar de tê-lo descoberto, ainda não o compreendera em toda a sua magnífica auto-suficiência. Tendo-a, porém, vislumbrado, percebi deslumbrado que cercar um verso de afirmações sobre esse verso cuja demonstração limita-se a ele mesmo não é, enfim, muito diferente de fazer a paráfrase do verso e recheá-la dele próprio. O método é ainda mais uno e íntegro do que notara. As afirmações afinal podem, e idealmente talvez devam, limitar-se à paráfrase: o hétero e o auto unidos num grau máximo, e a pertinência das afirmações levada a sua mais perfeita tradução. Tento, portanto, mais uma vez:

A poesia do prof. Sleiman abre-se a todos os acontecimentos, mas absorve seus haustos de uma direção precisa, como “zéfiro de 1001 aventuras”. Em sua

visão em grande angular do fenômeno poético, a poesia é o “olho ciclópico onnipresente”, rival, portanto, dos *big-brothers* da vida, que deixa os “demais deuses espicaçados”.

Entusiasmado, arrisco complementar a aplicação do método com algumas afirmações palavrosas:

A poesia do prof. Sleiman tensiona as fronteiras dos conceitos (ainda) estabelecidos, articulando sintagmas que fundem o chamado Ocidente com o chamado Oriente, “Zeus árabo-estirado em divã fúcsia”... O primatismo simultaneísta da pós-modernidade desnuda-se no paralelismo de versos que findam em arestas (“Mesa posta sob arcano maior// tração de Zeus anfitrião// sete anões de Ali babá e um príncipe encantador”), sem as reconfortantes e hierarquizantes subordinações do *logos*.

Estávamos, afinal, eu e o Groucho exultantes por havermos flagrado a hétero-auto-crítica-em-verso, além de tê-la tão bem nomeado e, por fim, testado, comprovando o quanto é, de fato, potente e onipotente, pois independente de qualquer característica do poema ou capacidade do crítico, revelando-se, enfim, a crítica em seu estado mais puro, quando o Groucho se lembrou de sua fome, saindo em demanda de seu prato, deixando-me abruptamente sozinho, cevado com essa mais que razoável porção do método.

# O martelo de Trotsky

*Craig Dworkin*

*Caminhando contra o vento  
Sem lenço, sem documento.*

Caetano Veloso

Bob Perelman abre seu ensaio sobre Bruce Andrews:

Poucos dias depois do atentado a bomba ao World Trade Center em 1993, o *New York Times* publicou um artigo que discutia a estrutura do prédio e as possibilidades de ele ser derrubado por uma explosão maior e mais bem planejada. Descobriu-se que não é fácil: aparentemente, cada torre foi construída para suportar o impacto de um jato completamente lotado em decolagem.

Em parte, o trecho é uma estratégia para atrair a atenção do leitor (um objetivo agora assegurado pela sua ironia fatal); mas Perelman está também tentando encontrar as palavras para falar sobre a arquitetura da violência literária e física e sobre a relação estrutural entre política radical e poética radical.

A natureza dessas conexões, ou mesmo a inexistência de conexões, é difícil de descrever e a retórica de suas equivalências está repleta do legado do modernismo. Em pleno verão de 1849, com as revoluções na Europa sendo reprimidas e os poderes do estado sendo consolidados, Richard Wagner pôde escrever: “Tenho um enorme desejo de praticar um pequeno terrorismo artístico.” Em pleno verão de 2002, com os escombros ainda sendo removidos da baixa Manhattan

e os poderes do estado sendo consolidados, os subversores da cultura *on-line* puderam continuar a homenagear Peter Lamborn Wilson e a escrever sobre sua obra como “terrorismo poético”.

Na verdade, o que quer que Karlheinz Stockhausen possa realmente ter dito sobre a relação entre a catástrofe do Trade Center e as grandes obras de arte era imediatamente legível – e facilmente traduzível para a afirmação de que o incidente era *das größte Kunstwerk* [a maior obra de arte] – devido à familiaridade de uma retórica decadentista que remete à beleza cruel e violenta de Lautréamont e à queda do *mauvais vitrier* de Baudelaire. Da estetização da violência à definição da estética *como* violência, o sentimento é resumido no famoso comentário sarcástico de Laurent Tailhade, após o atentado a bomba de Auguste Vaillant à Câmara dos Deputados em 1893: *Qu’important les victimes, si le geste est beau?* [O que importam as vítimas desde que o gesto seja belo?]. Por volta de 1929, a bravura dândi e decadente de Tailhade seria classificada por André Breton em seu *Second Manifesto: L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule* [O ato surrealista mais simples consiste em correr pela rua, com uma pistola na mão, e atirar cegamente, tão rapidamente quanto você conseguir puxar o gatilho, na multidão].

Gostaria de dizer que o *frisson* de tais afirmações sempre dependeu de nosso conhecimento de que sua retórica era inadequada na exata extensão em que ela era um exagero. Em qualquer levantamento sensato, mesmo a poesia mais radical não é obviamente nada parecida com um tiro de pistola ou um atentado a bomba.

Gostaria de dizer que a irresponsabilidade evidente de tais afirmações não pode mais ser evitada e que deveríamos nos envergonhar ao imaginar que um dia foi permissível até mesmo invocá-las. Quero me desculpar por permitir que elas fossem valorizadas sem verificação e contestação e pelo prazer adolescente que um dia senti por elas sem mesmo um traço do vestígio amargo que hoje elas deixam.

Gostaria de dizer que rejeitar tais afirmações com base em sua retórica chocante e excessiva nos impede de perceber seu grau de verdade assustadora. Não quero neste momento renunciar ao entusiasmo que ainda sinto com relação à promessa cruel de uma poesia tão perigosa quanto um tiro de pistola ou um atentado a bomba. Minha ambivalência com relação a esses impulsos conflitantes, se não sua proximidade, advém menos dos eventos palpáveis de setembro do que das lições de poesia.

\* \* \*

Falou-se muito no final de setembro sobre o consolo da poesia. Versos foram lidos em programas de notícias de rádio. Auden foi circulado. Fiquei surpreso. Nunca havia me ocorrido buscar conforto na poesia. Pelo contrário; o que sempre valorizei na poesia foi sua impaciência: suas dificuldades, desconfortos e terrores. (Estou escolhendo minhas palavras com cuidado). Além disso, a poesia que valorizo, a poesia de vanguarda, *tem que* ser difícil – não porque ela é especialmente sutil ou complexa ou alusiva, mas porque ataca as bases da língua normativa e comunicativa.

Uma língua esgotada incapaz de suportar qualquer coisa como a narrativa humana; uma língua derrotada incapaz de fazer um comentário perceptivo; um modo de discurso, ou a própria língua, incapaz de produzir sentido – esses aspectos podem ser vistos não como obstáculos à poesia, mas sim como seu objetivo. *Les signes*, reconheceu Jean Baudrillard, *doivent brûler eux aussi* [mesmo os signos devem queimar]. Ele estava argumentando, na esteira da fracassada revolução de maio de 1968, que o significado em si é uma *organisation fonctionnelle, et terroriste, de contrôle du sens* [organização funcional e terrorista de controle do sentido].

Esse ataque abrangente e fundamental de uma linguagem poética cáustica e revolucionária é necessário porque, simplesmente, o *status*

*quo* é inaceitável. E ele não se tornou mais suportável desde setembro. Quarenta anos depois e a um mundo de distância, o diagnóstico ainda é o mesmo que Martin Luther King deu, escrevendo da cadeia de Birmingham em 1963: “o país e o mundo precisam muito de extremistas criativos.”

Na verdade, tempos difíceis e assustadores podem exigir uma poesia ainda mais difícil e radical: uma escritura inflexível que se recusa a abrandar um mundo que não deveríamos achar reconfortante e do qual não deveríamos ser afastados.

“A arte existe para que possamos sentir coisas, para tornar a pedra pedregosa”; “Dizem que a arte não é um espelho, mas um martelo: ela não reflete, ela dá forma.” Poderíamos procurar uma poesia que medisse a diferença entre a pedra de Shklovsky e o martelo de Trotsky (que não seria o valor de sua utilidade; pedras podem ser martelos perfeitamente bons e ambos podem ser usados como armas com um movimento de pulso). Portanto, o desafio é evitar que a poesia imponha um escudo estético entre nós e a violência; ou pior, que ela estetize a violência. Ou pior ainda: que nós, leitores de poesia de vanguarda, nos acostumemos demais a suas próprias violências ou nos apaixonemos por elas. “A vitória”, previu Guy Debord, “será daqueles que conseguirem criar desordem sem gostar dela”.

Pelo menos, no final, as dificuldades e incertezas da poesia poderão impedir que seus leitores mais atenciosos façam declarações seguramente apodícticas e pontificiais – mesmo sobre o que eles sabem. Mesmo sobre o que eles acreditam. (Incluindo o que eles sabem e acreditam sobre as incertezas da poesia.)

\* \* \*

Há quase trinta anos, em St. Louis, as altas torres de um outro monumento arquitetônico de Minoru Yamasaki foram demolidas num ato de violência estética com o objetivo de compensar e corrigir a estética

brutalmente violenta de seu condenado projeto habitacional Pruitt-Igoe. A diferença, obviamente, é que as torres de St. Louis tinham sido completamente evacuadas.

Nessa diferença talvez esteja o modelo poético que Perelman procurava. A partir desse modelo talvez sejamos capazes de reconstruir uma noção de poder e lugar da poesia de vanguarda como uma escrita com todas as técnicas do terrorismo, mas sem seus objetivos. O espaço entre as estruturas é apertado e muda de posição, mas me pergunto se é possível ir atrás de ambivalências sem reprimir nenhum de seus termos, e se é possível rejeitar a estetização da violência e ao mesmo tempo abraçar uma poética de sabotagem, ruptura, resistência e roubo. Pergunto-me se podemos entender a poesia – mais uma vez ou pela primeira vez – como aquele modo de terrorismo no qual as vítimas são mera e cruelmente palavras.

\* \* \*

Estou caminhando contra o vento – com todas as suas partículas fazendo minha garganta raspar e meus olhos lacrimejarem –, mas sem lenço, sem documento.

*Tradução: Ivana Yoshida*

## Fontes

- BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- BEY, Hakim. Poetic terrorism. In: *CHAOS: the broadsheets of Ontological Anarchism*. Weehawken: Grim Reaper Press, 1985; *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. Nova York: Autonomedia, 1991.
- BRETON, André Breton. Second manifesto. In: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.
- LUTHER KING JR., Martin. Letter from Birmingham Jail (1963).

- PERELMAN, Bob. Building a more powerful vocabulary: Bruce Andrews and the World (Trade Center). In: *The marginalization of poetry: Language Writing and literary history*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- SHKLOVSKY, Viktor. Art as technique. In: *Theory of prose*. Tradução para o inglês de Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Apud: Der 11. September und die "Erhabenheit der Katastrophe". *Die Welt*. Berlin, 8.10.2001.
- VELOSO, Caetano. Alegria alegria. In: *Tropicália ou Panis et circensis*. Philips, 1968.
- WAGNER, Richard. Carta para Franz Liszt 5.6.1849. In: *Franz Liszt-Richard Wagner Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1988.
- TROTSKY, Leon. *Literature and revolution*. Tradução para o inglês de Rose Strunsky. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.
- DEBORD, Guy. *Internationale Situationniste*, n.º. 1, 1958.



# RECUPERAÇÕES

## Um pintor no samba<sup>1</sup>

*Hélio Oiticica*

Como cheguei à Mangueira – eis a pergunta que todos me fazem – foi o escultor Jackson Ribeiro, meu grande amigo, quem para lá me levou em fins de 1963 para assistir um ensaio.

Imediatamente senti que, para mim não bastava “assistir” e sim “participar” do samba, do seu ritmo, do seu mito.

Ao contrário do que poderia parecer, não há entre a minha arte como pintor e essa expressão popular um abismo intransponível, pelo contrário, toda a minha evolução artística caminha para o que chamo de uma expressão mítica essencial na arte. Há como que um cansaço do que é excessivamente intelectual e a busca do que é “expressivo” na arte.

Jackson Ribeiro, nordestino acostumado à “vida dura” e cuja escultura vanguardista jamais perdeu o seu calor de origem, seria o elemento que fatalmente me introduziria aí.

Para mim, havia um impulso interior forte que me induzia ao ritmo, à dança. Como pintor, havia eu chegado ao que chamo de “pintura no espaço”.

Da arte concreta à neoconcreta (correntes da arte abstrata que se caracterizaram pela geometrização formal e busca de um espaço novo na pintura) caminhar para uma expressão própria, levando a cor além do limite do quadro. A pintura não se dá aqui, dentro do quadro, mas, em estruturas especiais, que podem ser *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*.

Em 1964 criei também dentro disso, o que chamo de *Parangolé*, que seria a cristalização mais original dessa experiência. A participação do espectador nas obras de que falei, chega no *Parangolé* a um elemento

1. Manuscrito inédito do autor enviado gentilmente a *Sibila* por Luciano Figueiredo, artista plástico e diretor do Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/RJ.



*Contato*, instalação, Hélio Oiticica.

mais corporal e apela instintivamente ao ritmo: o espectador corre ou dança com a obra, pois esta não é apenas contemplativa, mas, pede dele a participação direta. Penso mesmo, num “espetáculo-Parangolé”, que seria realizado durante uma exposição continuamente, já que para mim uma “exposição” seria diferente do que se costuma supor: a participação dos espectadores já pode dar uma idéia da forma que assumiria.

Qual a relação disso tudo com o samba da Mangueira?

Antes de mais nada, devemos lembrar que o indivíduo, principalmente o artista, se constitui numa totalidade, um bloco inteiro de personalidade, em que as partes, apesar de às vezes antagônicas, são indivisíveis. A relação, pois, que há entre uma atividade e outra, longe de ser ditada por conceitos exteriores, vem de dentro, desse núcleo que é a personalidade. Fatalmente, na minha experiência, seria eu levado a essa busca do ritmo, da dança na sua forma mais mítica, que é a dança popular, baseada mais em ritmos do que em coreografias.

A Mangueira, para mim, é como se existisse há dois mil anos: como expressão, o seu samba possui algo de arcaico, como se nascesse da

terra; não me impressiona tanto a “tradição”, mas, sim o arcaísmo que contém a sua expressão. Na sua maneira de ser há algo que nos leva às origens das coisas.

Foi o grande passista Miro quem me introduziu os primeiros passos do samba: seu pai, Pedro da Dinda, um dos fundadores da Escola (pandeirista, sapateador e compositor excelente) e sua mãe Dona Didi, faz cabeleiras e perucas com habilidade de uma verdadeira artesã; um dos seus irmãos é também compositor. Vê-se, pois, aí uma verdadeira família de artistas, empenhados em fazer o que fazem bem feito, da melhor maneira possível. Não é esse um dos requerimentos da arte?

Gosto muito de ensaiar com Miro: seu ritmo possui imaginação, inventividade intrínseca; sua personalidade é contagiante de simpatia, o que influencia também a sua dança.

Nos desfiles de domingo de carnaval, Miro faz trio com outros dois grandes passistas da Mangueira: Maria Helena e Jair; é talvez em conjunto, o que há de melhor em passistas na Mangueira.

Eu desfilo com a tradição do samba: Nininha, já mais velha, com samba rebolado absolutamente genial; nela está todo o ritmo da raça negra, toda a sua expressividade latente: o contágio da sua euforia faz dela uma das maiores preferências dos que assistem ao desfile: há quem venha só para vê-la.

Ultimamente, tenho ensaiado também com o que será futuramente “Mestre-Sala” da Escola (Mestre-Sala é o que faz par com a “Porta-Estandarte”). Robertinho da Mangueira, menino de 17 anos e um verdadeiro gênio da dança. A dança do Mestre-Sala difere da do passista: é baseada na Porta-Estandarte, que deve desfilarmos ao seu lado, ao passo que a do passista é mais baseada na invenção rítmica em relação a ele mesmo. Isso não impede, porém, que a imaginação funcione. Esse menino é a prova disso (vejam as fotos)<sup>2</sup>: seu jogo de

2. Luciano Figueiredo informa que Hélio Oiticica provavelmente tinha a intenção de publicar este texto, dada esta indicação que remete a algumas fotos, embora o artista não tenha especificado quais seriam.

corpo é insuperável e ensaiando com ele, ganhei muito, principalmente no que se refere aos braços. Ao Robertinho estou ensinando pintura em troca do que me ensinou.

Também, outro componente da Mangueira é minha aluna de pintura: Rosemary, filha de um dos fundadores do samba do Estácio, Oto da Zezé. Rosemary, belíssima mulata, desfila com as mais belas roupas de destaque da Mangueira. Esse ano, o seu majestoso traje foi bordado por um grande compositor da Escola, Helio Turco; por aí se vê como se faz uma fusão de atividades artísticas aí dentro dessa cultura que é a nossa, de origem européia.

Há aí, ao meu ver, mais unidade e mais força expressiva. É a dança, porém, que estabelece a ligação entre as duas culturas: o elemento mítico que está nela, que faz parte integrante da sua estrutura, é o apelo à participação de todos nessa expressão cultural. É o ritmo seu elemento fundamental, o liame sutil e objetivo dessa participação geral. Por ele são todos introduzidos à dança.

Nada mais lógico que, ao se aproximar a minha arte do mito, da vivência mítica essencial, encontrasse eu na dança uma relação objetiva e fundamental.

A criação do *Parangolé* nasce dessa necessidade do que chamo de “nivelamento cultural”; é uma aproximação da arte com o seu elemento mítico. Não se trata de um folclorismo superficial que até agora só tem servido de demagogia na arte, mas, de uma vivência expressiva das origens, dentro dessa evolução da arte de hoje onde poderia enquadrar a minha experiência.

Das expressões populares, é o samba das escolas o que mais me interessa como elemento de unificação cultural. É impossível dar aqui a idéia da riqueza de inspiração do seu ritmo, das suas músicas, da majestosa plasticidade da encenação dos seus desfiles: assistir a um deles equivale a uma emoção única em toda vida.

Participar então, nem se fala.

*Rio de Janeiro, 1965*

