

POETAS:

Glauco Mattoso

Roberto Piva

Régis Bonvicino

Cláudio Willer

Lúcia Villares

Antônio Carlos de Brito

Lêa Mara Langone

Alcides Villaça

Ulisses Tavares

Iumna Maria Simon

Carlos Vogt

(coordenação)

GLAUCO:

Vou falar alguma coisa, depois complemen
to. Quem tem uma editora nas mãos (como é o caso do
Willer), tem o poder. Eu diria que tenho a imprensa na
minha mão, porque eu mesmo faço a minha imprensa. Então,
eu poderia estar fazendo palavras cruzadas ou montando
quebra-cabeça, preferi mexer com poesias. Mas mexer com
poesia de maneira pouco ortodoxa, porque acho que se é
possível dizer que a propriedade é um roubo, a propriedad
de intelectual seria um roubo, e então, a expropriação é
um legítimo direito. Eu parto do princípio de que sou um
plagiário, e não respeito a propriedade intelectual de
ninguém. Esse é o meu ponto de partida. Como plagiário,
eu mexo com coisas minhas e dos outros. Pouco importa se
a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho o meu nome embaiu
xo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras
pessoas em coisas que são minhas. Então, partindo disso,
comecei a fazer um jornalzinho. Quando me referi a palau
vras cruzadas e quebra-cabeças, estava falando sobre diu
versão, passatempo. É assim que eu encaro a poesia: uma
maneira de passar o tempo e me ocupar. Não que eu tenha
tantas horas vagas assim. Mas, eu sento na máquina de esu
crever, coloco uma folha bem maior do que esta, e vou bau
tendo à máquina. O alfabeto para os cabeçalhos é composu
to de pontinhos feitos com a letra o minúscula da máquina

"MANIFESTO COPROFÁGICO"

Mierda que te quiero mierda

GARCIA LOCA

a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina

ô merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina
és avessa foste cagada da vagina
da américa latina

PEDRO O PODRE - jornal dadarte

de escrever. Então, a partir de uma informação que vem desde o dadaísmo, surrealismo, movimento modernista, poesia concreta-uma coisa bastante antropofágica-eu vou mexendo com idéias que não são minhas. O resultado é esse aqui. Um jornalzinho em que todos os números são números 1. Composto sô de frente e verso, a frente chama-se sempre Jornal Dobrábil. Inclusive eu não respeito o sistema ortográfico. Pratico a ortografia anterior à reforma de 43. Então, no verso, alternadamente, em cada número, sai ou o jornal Dadarte ou Galeria Alegria ou o Zero la da Esquerda. O Zero la da Esquerda seria uma brincadeira política ou politizada e Galeria Alegria seria gay. Tudo mexendo um com outro. Quer dizer, eu fico meio em vantagem se for o caso de ler poema, porque nem todos os poemas são legíveis. Alguns são visuais, outros, concretos. Eu poderia ler um que está neste número e que eu já declamei num concurso de poesia falada na Revista Escrita. Não sei porque, deram o primeiro lugar. Fala em merda do começo ao fim. Talvez seja por isso.

PIVA:

Publiquei o Paranóia, um livro editado pelo Wesley Duke Lee em 63, o Piazza em 64, depois sô em 76, naquela Feira de Poesia e Arte no Teatro Municipal, o Abra os olhos e diga:Ah! Todos esses livros, inclusive Coxas de 79, estão esgotados. Vou ler para vocês algumas coisas recentes, e um poema do livro Coxas.

"Si a merda se en-
reco postica, eu a
posto. Si um poema
se parece uma
merda, eu o como.
Isso é ser um poeta
cosmopolita."
PEDRO O FODRE

jornal dadarte

suplemento inseparável do jornal dobrável.
um trabalho de arte-grátis de g.m. a p.e p.

PUBLICAÇÃO BIRILONSTREISA DO SUBSOLO DO QUARTEL DABRASFES

"Si um poema é u-
na merda, não te a-
grada. Você é o
leitor. Si um poema
me não te agrada,
é uma merda. Você
é o crítico. Si um
poema é uma merda,
te agrada. Você é
o poeta." IDEM

GLAUCO
MATTOSO

MANIFESTO ESCATOLOGICO

Oh! home, bosta de Deus!
(MARIO DE ANDRADE)

O homem é o único animal que caga por vontade própria.

Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três.

Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, ongueira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte.

A merda e o pensamento são a matéria da filosofia.

Em verdade, na verdade, vos digo: a merda é branca, porque tudo é branco.

No princípio, era a merda.

La merda es como la luz: una y varia; y como la naturaleza: una y profunda; y como Dios: una y insensata.

A merda é doce e amarga. Quando é doce, ofende. Quando é amarga, excita.

Cagar é uma atividade do espírito. Porém, como o pensamento, não passa dum reação química.

O mecanismo do pensamento é constituído de dados enciclopédicos: a recepção do cólon sigmóide é seguida de uma imaginação deste no reto; há a abertura do esfíncter reto-sigmóidiano e evacuação sigmóidiana no reto. O peristaltismo retal envia as fezes para o esfíncter anal. Há, concomitantemente, aumento da pressão intra-abdominal por contração do diafragma e dos músculos abdominais. Comando nervoso. Reflexo: o estímulo é a distensão retal; centro: medula sacra e assoalho do quarto ventrículo; fibras motoras; parassimpático hipogástrico. Mas o reflexo pode ser controlado pela vontade.

Assim na terra como no céu.

"A maioria
dos poemas
mas felizes
ocorrem no
banheiro. E
desse, o
que a demora
não
leva, fica

PEDRO
O
FODRE

MANIFESTO COPROFAGICO

nas parades ou nos seu casto." - PEDRO O FODRE

Cagar é uma licença poética

MERDA é um poema modernista:

A MERDA É NOSSA
O FIO NÃO
A NOITE É NOSSA
O DIA É DO PAIÃO
A MORTE É NOSSA

na77ose

COOO é um poema concreto:

COCO
BOCA
CU
COCO

na77ose

Uma boca de betom marron carimbada num guardanapo de papel higienico é um poema-processo.

GLAUCO MATTOSO

"De religião, politica e merda não se discute. O que é de gosto é o regulo da vida."

PEDRO O FODRE

"Foder e cagar, e queixo é ambar."

IDEM

Mierda que te quero mierda
GARCIA LOCA

a merda na latrina
dequale bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
ooo com coeafina
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisco miguelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarinh
e da argentina

merda comunitária cosmopolita o cianofustina
merda métrica palindrômica alexandrina

é merda com teu nar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra feunda onde germina
minha independência minha indisciplina
és avessa forte oagada da vagina
da américa latina

"La merde
meurt et ne
se merde
pas.

CAMBRONNE

"Le soleil ni la merde ne se peuvent regarder fixement." LA ROCHEFOUCAULD

REGIS:

Depois do Piva e do Glauco, quero apresentar para vocês uma publicação coletiva, Muda, que a gente fez no segundo semestre de 77, com a colaboração de poetas da Bahia, Rio, São Paulo, Curitiba. Por exemplo: Wally Sailormoon que vocês devem conhecer, Paulo Leminski, Duda Machado, Antonio Risério, eu e muitos outros. É uma revista, como é que eu vou dizer, sincrética, mistura muito: mistura poesia concreta com a coisa mais expressional, com a coisa pop, sei lá. Mais fácil mesmo é ler alguns textos que estão aqui. Vou começar pelo manifesto que a gente fez para a revista. Em seguida, vou ler o "Negrito para Cesário", uma homenagem que a gente fez para Cesário Verde. Um ready-made: a gente pegou um poema dele e colocou na revista. Por enquanto, é isso, MUDA.

WILLER:

Tenho dois livros publicados, Anotações para o Apocalipse, de 1964, e Dias Circulares, de 1976. Este foi lançado na Feira de Poesia e Arte, um evento muito importante, quase um marco dentro de um processo, digamos assim, de abertura política e de abertura em outros níveis, que a gente está vivendo atualmente. Sabe-se lá por quanto tempo... Depois disso, tive uma experiência muito interessante com uma editoria de poesias, no jornal Versus. Durante cerca de oito números me deram uma página dupla onde publicava poemas de vários poetas. Uma edição foi sobre Poesia e Resistência, outra sobre

NEGRITO PARA CESÁRIO

Eu temo muito o mar, o mar enorme,
Solene, enraivecido, turbulento,
Erguido em vagalhões, rugindo ao vento;
O mar sublime, o mar que nunca dorme.

Eu temo o largo mar rebelde, informe,
De vítima famélico, sedento,
E creio ouvir em cada seu lamento
Os ruídos dum tûmulo disforme.

Contudo, num barquinho transparente,
No seu dorso feroz vou blasonar,
Tufada a vela e n'água quase assente,

E ouvindo muito ao perto o seu bramar,
Eu rindo, sem cuidados, simplesmente,
Escarro, com desdém, no grande mar!



minha disposição poética ???

AMAR a página enquanto
CARNE numa espécie per-
versa de **FODA**

Poesia de Mulheres, outra sobre Poesia Urbana... E foi bom em dois níveis. Um, em que eu acho que consegui fazer um negócio aberto em termos de editar poesia, quer dizer, de ter uma representatividade, um estilo, digamos não sectário de editar poemas. Outro, que me pôs mais em contato com o que anda acontecendo, e com o que está se fazendo em poesia atualmente. Depois eu tive outra experiência editorial que foi a editora de cultura da Revista Singular e Plural, e, na medida em que eu sentia que havia público, havia interesse, montei uma editora, Feira da Poesia, que está no seu 6º título editado. Entre outros, o primeiro foi o livro do Roberto Biccelli, Antes que eu me esqueça, e esse do Piva, o Coxas. Também um livro da Renata Palotini, um do Queirós Teles, e, ano que vem, devemos continuar. Eu também tenho escrito ensaios; mês que vem vai sair no Leia Livros um texto bom básico meu, chamado "Paulo Mendes Campos e o medo Nacional da Poesia". É um tema que está me sensibilizando muito atualmente; acho que há um medo nacional da poesia no Brasil - isso a gente pode retomar no debate. Eu queria ler um poema que é de 76, de agosto de 76. É sobre os 40 anos da morte de Garcia Lorca. Ele faz parte de um poema mais longo, em quatro partes, que é sobre, digamos, eu e Frederico Garcia Lorca. Esse poema, eu não sei, seja pela dicção ou pela temática, se continua atual. Mas, eu acho que ele tem inclusive um interesse documental. Não sei, não vou entediar mortalmente alguns outros participantes que já o devem ter ouvido. Ele tem uma

"MATÉRIA & CLARINETA"

As panteras das plumas & as tranças das estrelas
numa fuselagem sem saída
um pelicano de tempos em tempos esganiça o mar dos
ambulantes
noite de meninos com corações brancos
fendas diminuídas na imóvel lamentação entre a sopa
& o garfo de polaróide
os canteiros dos clavicórdios em oblíqua oração sob os
dentes
um curto langor & velas ampliando

Roberto Piva - Piazzas

história própria, é desses textos que começam a ter uma vida, que é o que interessa: escrever e o texto começar a circular e a precipitar, destrinchar os acontecimentos. Foi lido no começo de 77, numa leitura de poemas na Livraria Brasiliense. Depois, isso continuou acontecendo, teve a leitura em homenagem ao Neruda, no Largo São Francisco, num clima bastante pesado, porque foi na semana em que invadiram e queimaram a PUC. Toda essa participação foi muito importante para mim, porque eu realmente senti meu texto a partir do modo como o público reagia a ele. Quer dizer, o texto como uma forma de dialogar, de se comunicar diretamente não são através do livro. Então, para o poeta, isso é muito bom. Desde que ele tenha textos líveis. Nem todos são líveis. Alguns são são escrevíveis, certo?

"Pelos 40 anos da morte de Garcia Lorca"

A propósito de leituras de poesias, houve uma - numa livraria que infelizmente fechou depois, a Livraria Lorca, com pouca gente, umas 30 pessoas, apenas nós e alguns amigos - que deu um clima, umas situações muito próximas à orgia, quer dizer, todo mundo, de alguma forma, foi transar. Primeiro a gente foi para um restaurante. Foi uma coisa bonita, quase uma continuidade do clima da leitura. Então, no dia seguinte, eu poetizei, narrei poeticamente o que aconteceu ("A propósito dos fatos ocorridos após uma leitura de poesia na Livraria Lorca").

O ROBOT PEDERASTA

"Um dos 'robots' correrá para junto da criança & pegará nela ao colo, acariciando-a com uma gentileza que não parecia ser possível num 'robot' daquelas dimensões".

ISAAC ASIMOV

Não vale
sair
com asas
onde
o cra cra cra cra cra cra cra
cra cra cra cra cra cra
se amassava
nas
velas apagadas
quem
quer
o telhado
de lágrimas?
beberei veneno
contra
teu temperamento
alegria que se
espera
raio X de gente que
desce do alto
porta acesa
olhar inchado no escuro
Signorine, la danza della Morte è servita
algumas ficaram
LOUCAS

Roberto Piva - Piazzas.

LÚCIA:

Tenho alguns poemas em Contramão mas eu preferia ler outros poemas de meu novo livro, praticamente pronto, e que vai se chamar Papos de Anjo. Eu queria ler o primeiro poema, que é bem antigo, 68, eu acho, e que se chama "Papo de Anjo".

CACASO:

Minha experiência com a poesia teve três momentos diferentes, que eu vou caracterizar rapidamente. Primeiro fiz um livro em 67, que foi editado, distribuído e não aconteceu nada. Quer dizer, o livro nunca foi lido, nunca foi comprado por ninguém. Foi uma experiência muito frustrante para mim. E eu fiquei, depois disso, uns 7 anos sem conseguir escrever, porque foi uma coisa tão inexistente na minha vida, a publicação do livro, que eu tinha a sensação de ser editado, e não ser. Eu sei que tirei esse assunto da minha cabeça. Nesse tempo eu estudava filosofia e fazia uma poesia muito complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica até, mas, enfim, foi isso. O livro chamava-se Palavra Cerzida. Uns sete anos depois, em 75/76, voltei a escrever poesia, por razões que não têm nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e de vontade de juntar umas pessoas, fazer planos e editar coleções de livros. Nesse segundo momento, publiquei quatro livros, todos com dinheiro meu e com distribuição de mão em mão. E deu muito certo, revelou uma situação que até

NORTE/SUL

A caravana ladra & os cães passam
você mija na boca aberta da bicha
os anjos quebraram suas coxas no muro do hotel todo
vermelho de susto
o leitão blindado dança no zig-zag de Heronimus Bosch
seu tango de petúnias
o botão de controle da Sala das Torturas
no porão do hospital é um olho parado amarelo
vozes cachos de tâmaras tafetás rasgados de onde salta a
[noite
gritos de garotos de botas & biquínis
sendo flagelados por vinte putas alucinadas de co
[caína
corredores apinhados de gerentes de banco
dando o cú para druidas com os paus embrulhados em
celofane
peidos sintonizados de vinte mil pombas no telhado
La terra trema
galáxias alvejadas derramando seu suco sobre nossas
cabeças
Hitler sacudindo seu pau mole para os Capitães de
locomotivas nas planícies bêbadas de vinho
ilhas magnéticas rolando pelos mares

então eu desconhecia. Como o conjunto da vida poética é marginalizado, a iniciativa pessoal dá o maior resultado. Porque as pessoas acabam atingindo um tipo de gente que, com certeza, vê o livro, que se interessa. Esse período deu muito certo, mas eu tive despesas com o fazer poesia. A gente fazia, montava o projeto do livro, acompanhava a edição, fazia todo um trabalho artesanal junto com a coisa. Deu tão certo, que eu tive a sensação de ser um autor de livro de poesia. Porque tinha resposta, as pessoas vinham, falavam, mas isso num circuito minúsculo. Paralelamente a esse período, comecei a escrever letras de músicas, um hábito antigo, mas que eu tinha largado. Essa passagem para a área da música, que é, digamos, a fase mais agora, também deu muito certo, porque me possibilitou a profissionalização que para o poeta que faz livro é um negócio quase impensável. Sobretudo para poetas novos como é o caso da grande maioria dos que estão por aí. Essa entrada na música popular fez que eu me desligasse da Universidade, à qual eu estava ligado, como professor. Nestes últimos anos, eu fiquei em São Paulo, fiz alguns estudos, e agora ia preparar uma tese que não vou fazer mais, porque perdeu todo sentido para mim. Apresentar uma tese para a universidade, para mim, visava à qualificação profissional - queria ser doutor para trabalhar menos e ganhar mais. Essa idéia caducou... Quer dizer, a coisa caducou, e foi sem perceber. Foi um processo meio subterrâneo... Agora que me profissionalizei numa coisa que para mim é inteiramente grata - a poesia

com seus pássaros exóticos tocando banjo & flauta
[doce
o garoto sofreu o ataque da ave de rapina chamada Zeus &
seus testículos hipnotizaram a lua do sol vedando a
adoração da luz para os patriotas do pornosamba &
[suas
matracas tatuadas

La terra trema

a toca do coelho paranóico & sua Baviera de folhas
[verdes
ronronando até o ponto máximo da febre amarela
Muchados ragazzi garçons boys garotos com vaselinas-ante
[nas
duplas mãos na escadaria da Pensão Coração Adormecido pés
descalços pisam bocas entreabertas dos irmãos
transbiológicos
travesseiros recheados de penas pornográficas
vão rasante da última senzala iluminada gargalhando de
esplendor.

Roberto Piva - Coxas.

é, para mim, descompromissada, gratuita, a coisa por ela mesma - minha preocupação, hoje em dia é assegurar a gratuidade da atitude criadora. É uma baita contradição,mas é assim que acontece. Eu faço esforço para ficar espontâneo. Essa é, mais ou menos, a minha situação. Nunca mais fiz poesia escrita. Na verdade, tem uns dois anos que eu não consigo fazer um poema, que eu não sei mais fazer um poema, a verdade é essa. Sô sei fazer letra de música. Mas meu último livro, que saiu em 78, é um livrinho pequeno, porque a minha poesia foi ficando pequena, doi diminuindo o tamanho, e sumiu. O formato começou a diminuir também, e acabou. Nunca mais fiz nada. Vou ler aqui uns poeminhas que fiz nessa última fase de três ou quatro anos atrás. A maioria dos poemas que estão aqui, são poemas que eu nem fiz. Alguém falava uma coisa eu escutava, escrevia e dava um nome. Então, muitas vezes, o trabalho que eu tinha era o de batizar uma coisa que eu escutava. Meu último esforço de escrever livro foi esse aqui, que depois desse não saiu mais nada. Se eu soubesse que ia ter essa coisa de gravador, de mesa, eu tinha trazido um gravadorzinho com fitas para mostrar músicas que eu tenho feito. Tenho trabalhado muito com várias gerações de músicos: com pessoas que inventaram a bossa nova, tipo Tom Jobim, João Donato; tenho trabalhado com compositores intermediários, digamos assim, Edu Lobo, Francis Hime; e tenho trabalhado com compositores que estão aparecendo agora, tipo Lourenço Barreto.

Se eu soubesse cantar... Vou ler um tipo

HISTERIA Nº 1

a confraria reacionária Unidos em Série promovedora de festivais de telenovelas nas fábricas jogou uma substância criadora de histeria CBK7 no reservatório de água de um colégio de freiras & as alunas peidaram 3 dias&3 noites sem parar & depois se flagelaram & crucificaram.

Roberto Piva - Coxas

de trabalho que é uma letra feita antes da música. Tem uma aqui chamada Ser, cuja música é do Francis Hime, está no disco dele. Uma intenção minha, hoje, é fazer música para as minhas letras, só que falta coragem. É que eu faço umas letras que já vêm com a música. Muitas vezes o compositor só tem o trabalho de cantar em voz alta, porque já está toda organizada. Eu vou ler mais uma que ainda não saiu gravada, mas que também tem música do Francis. Chama-se "Elas por elas". Mas há uma série de letras feitas em cima da música. Vou ler uma, chamada "Sem fim". É uma experiência gozada, porque, lendo, acho de uma falta de graça total, com música é diferente, tem mais força.

LEA MARA:

Acho que é muito diferente escrever poemas e editar poemas. Digo isso porque estou tendo também experiência de editar poemas e as duas experiências são bem diferentes. Este livro (Índias Ocidentais) é o primeiro editado com outras pessoas. E editar um livro também é um trabalho poético, diferente de escrever poemas.

ALCIDES VILLAÇA:

Chegou minha vez. Publiquei um livro em 75 pela Editora Ática que, depois, nunca mais publicou nenhum. Acho que se arrependeu. E estou com outro livro pronto para ser publicado e imagino que agora eu vá ter que enfrentar realmente a barra de procurar uma editora,

HISTERIA Nº 2

setenta adolescentes fascistas do Colégio Objetivo criaram no laboratório de química (com auxílio de alguns professores) uma substância hipnótica cuja finalidade é levar a vítima ao arrependimento seguido de crises de misticismo histórico.

Esta substância foi testada no bairro operário da Moóca & durante 2 meses às 6 horas da tarde na Avenida Paes de Barros os operários se reuniram para rezar.

Pólen costumava organizar sua vida às quintas-feiras mas estávamos numa quarta & sua loucura era da pesada sem distinção de raça credo ou cor & uivava pelas ruas com duas panteras pintadas em seu peito falando com os amigos sobre as poesias de Maquiavel, Cesar Borgia, Castruccio Castracani o herói das galáxias medievais no início da era burguesa dos chinelos & pincenê agora devidamente catalogada na Ruína Absoluta sem primeiros Kennedyanos na mexerica & suas pompas fúnebres.

O trombadinha quis saber se Pólen acreditava no lumpen. O trombadinha tinha sido descabaçado por um esquimó bolsista da P.U.C. Pólen declamou doze poemas escritos contra a C.I.A. O trombadinha queria dar. Pólen comeu-o ali mesmo, depois de roubar sua camisa.

porque a primeira publicação pela Ática foi conseguida a través de amigos e tal. Então vou ler um poema deste livro, "Amigo", e mostrar para vocês uns dois ou três dos inéditos. Dentre estes, um poeminha contando uma história que talvez seja dispensável, de qualquer maneira, acho que dá uma moldura para o poema. Em viagens que fazia semanalmente para Ribeirão Preto, de carro, eu via as várias estações das cidadezinhas do interior, e se estabelecia uma espécie de circuito poético. Então, compus um poema, tentando dar um pouco conta dessa passagem de cidade em cidade, enquanto ouvia vozes de locutores, falando coisas incríveis, e anuncios interessantes (" Rumo Oeste"). Enquanto este poema está sendo procurado, vou ler um outro. Quando eu estava fazendo a seleção aqui, percebi o seguinte: eu tinha relacionado três poemas que são sobre uma mesma pessoa, e comecei a imaginar que, talvez, esses três poemas lidos na seqüência em que vou ler, tenham um certo poder didático, no sentido de mostrar como é que a percepção poética apanha, fixa e depois se livra do objeto. São três momentos que têm como unidade temática uma pessoa que eu vi numa passeata. No segundo poema, essa pessoa é trabalhada um pouco pela imaginação e, no terceiro, ela se converte, praticamente, num nome, quer dizer, se torna realmente uma composição verbal. Então, é uma trajetória que talvez seja interessante. Eu pensei nela agora, não foi nada premeditado . ("In the wonderland", "Alice" e "Gritos e sussuros").

Para terminar, vou ler uma curtinha,

O trombadinha queria mais
pólen então chamou seu amigo economista sádico &
classicista & fez ele comer o trombadinha que suspirava
dizia palavrões inflamados pedia para cintado & chamado de
Arlete & toda a imaginação delirante de Eros irrompeu no
cérebro do economista que queria ver a vertigem de perto
antes de se converter para sempre ao ateísmo militante
soltando suas farpas contra a figura de Nonô o Curandeiro
padroeiro do trombadinha.

Roberto Piva - Coxas

chamada "Rapaz de Fino Trato", curtida um pouco em cima dessas folhinhas de mulheres, que ficam em armários, etc.

ULISSES TAVARES:

Eu estava me lembrando, enquanto o pessoal lia poemas, de uma coisa que estava lendo no ônibus, quando estava vindo para cá. É assim uma reportagem de revista, um papo quase eufórico, em cima da linguagem das novelas. O pessoal agora está começando a dizer palavrão em novela, o Chico Buarque usando "bosta" na música, quer dizer, isso tudo está chegando; evidente que por motivo político, pela censura que nós tivemos até agora. Mas eu queria registrar só a primazia da poesia em relação ao palavrão. Me parece que é um pioneirismo que não se tira da poesia, principalmente da poesia que se faz de uns 10 ou 15 anos para cá, no Brasil. Sempre que li poemas de amigos meus, o palavrão estava lá, mesmo numa época em que o palavrão se refugiava dentro da casa das pessoas. O meu primeiro contato com a poesia tem a ver com isso. Comecei a fazer poesia porque eu não sabia como colocar as contradições da minha vida. Até hoje não sei, então continuo fazendo poesia. Mas, naquela época (eu tinha 10, 11 anos de idade), eu fazia porque achava uma coisa, assim, bonita, achava uma coisa legal. Não sabia que poesia podia ser, inclusive, perigosa. Senti que ela podia ser perigosa quando saiu o primeiro poema meu e o editor do jornal foi mandado embora. Aquilo me assustou, na época, porque eu achava uma coisa assim tão

muda

O BRASIL ESTÁ CHEIO DE INTELCTUAIS ATUAIS E
VAZIO DE INTELCTUAIS ATUANTES O BRASIL ESTÁ
CHEIO DE INTELCTUAIS ATUAIS E VAZIO DE
INTELCTUAIS ATUANTES O BRASIL ESTÁ CHEIO DE INT

MUDA quer dizer
um silêncio uma aventura
mudar mudar-se mudança
transportar a mobília
MUDA quer dizer
mudança de peles pelos penas
de certos animais e aves
MUDA quer dizer
cavalos ou muires fogueados
colocados de distância a distância
para substituir os animais cansados
ao longo de longas jornadas
MUDA quer dizer
arranhar a lora da laringe
vozes de voz
planta que sai do viveiro
para se plantar além

BANANAS DO BRÁS PARA ALIMENTAR O PIQUE BANA-
NAS DO BRÁS PARA ALIMENTAR O PIQUE BANANAS DO
BRÁS PARA ALIMENTAR O PIQUE BANANAS DO BRÁS PA

MUDA quer dizer
um silêncio uma aventura
mudar mudar-se mudança
transportar a mobília
MUDA quer dizer
mudança de peles pelos penas
de certos animais e aves
MUDA quer dizer
cavalos ou muires fogueados
colocados de distância a distância
para substituir os animais cansados
ao longo de longas jornadas
MUDA quer dizer
arranhar a lora da laringe
vozes de voz
planta que sai do viveiro
para se plantar além

O POETA NÃO TRADUZ EM MIÚDOS O POETA TRADUZ EM
RUIDOS O POETA NÃO TRADUZ EM MIÚDOS O POETA
TRADUZ EM RUIDOS O POETA NÃO TRADUZ EM MIÚDOS

muda

normal, quer dizer, eu usava aquilo que aprendi em casa. Em casa, o que se falava de palavra não era normal. Quer dizer, eu não sabia que não era normal diante de certos setores, de certos padrões. Foi daí que eu descobri que a poesia podia, inclusive, incomodar, porque ela conserva, na verdade, uma imagem, quer dizer, a essência da vida, a essência da liberdade do homem, da aspiração do homem ser livre, isso dentro de qualquer sistema, por mais fodido que seja, por pior que seja. Enfim, tem a tarefa de transmitir a esperança, seja de que maneira for, na porrada ou não. Eu continuei praticando poesia, publicando, participei de uma porrada de movimentos que aconteceram por toda essa época. Agora, das coisas mais recentes, o mais importante foi o jornal que fizemos em 77, de que participaram a Lúcia, o Cacaso, etc. Acredito que tenha sido a primeira experiência ampla no sentido de aglutinar todos os poetas, os poetas que faziam poesia independente, os poetas que estavam distribuindo poesia de mão em mão. O jornal se chamava Poesias Populares, fazendo um jogo em cima do Notícias Populares, quer dizer, um jornal sangrento, mas só com poesia. Um recurso para chamar a atenção. Esse jornal começou com um livro meu, que saiu como edição extra, lançando a proposta. Continuamos por um bom tempo. Depois disso, montamos um núcleo, que é o núcleo Pindaíba, com quatro poetas, porque descobrimos que é quase impossível trabalhar com cem poetas juntos. Quer dizer, juntando dois já é muito difícil, que dirá com cem. A coisa se tornou totalmente inviável.

nã~o quero ser poeta

nã~o quero ser o poeta de mil poemas

o poeta de cem poemas

sim

o poeta sem poemas

virar as costas ao sol

das letras

dar de ombros quando ouvir falar

no livro de fulano

nos contos de sicrano

nos beltranos beletristas

beletristas

e se me perguntam

mas o q você faz

você se interessa pelo q?

faço de desentendido

entendendo tudo

e nã~o digo nada

ou entã~o

louco de raiva

ouso pronunciar rouco

duas sílabas:

VI-DA

e basta

Algumas experiências até foram engraçadas, algumas deram certo. Por exemplo, Iniciativa Privada: sete mil cartas colados atrás das portas dos banheiros, então, o cara sentava lá, ficava numa boa, lendo o poema. Tinha um lugar para a participação do cara que estava lendo: "Ra bisque aqui o seu poema". Eu não tenho mais nada disso, porque um artista plástico levou, disse que ia fazer um trabalho e sumiu. Essa foi uma experiência que fizemos há três anos. Depois fiz um livro: dez mil exemplares, que foram vendidos de mão em mão.

Depois partimos para outra experiência que foi o Contramão, sobre o qual a Lúcia já deve ter falado alguma coisa. Está no final da 2a. edição. A antologia era maior, depois foi encolhendo para facilitar: tornar mais barato e colocar em banca de jornal. Com isso, fi quei ano e meio viajando pelo Brasil todo, nas piores condições possíveis; vocês podem imaginar, como é a acolhida para um poeta. Mas as coisas foram se tornando inviáveis. A gente precisava fazer tiragens maiores, para baratear o preço do livro. Mas como fazer tiragem maior, se a gente contava só com a própria mão para vender? Então, virou um círculo vicioso: não adiantava nada soltar 10.000 exemplares e não conseguir nem carregar o fardo... Comecei a fazer halteres para ver se conseguia, entende?. Então, partimos para a distribuição usual. Como nenhuma editora topou fazer a distribuição, nós fizemos. A Editora Abril, a princípio, tinha se interessado; depois viu o conteúdo do livro (nessa época a gente estava tendo

concursos prêmios suplementos
movimentos que não movem nada
a gorda glória
a fama fácil

difícil é ser
verbo q ninguém conjuga mais

poesia subtende vida
para q sobreviva

graças aos céus estou vacinado
imunizado
contra a chamada "literatura brasileira"
uma grande piada sem graça
entre tantas outras
nesse país de paroleiros

não escrevi um poema
não escreverei para os contentes
meu bissexto sentido não me permite publicar
o q acho bom e pouco

é isso aí
não estou louco
e assino embaixo

Carlos Ávila - Revista Muda.

alguns probleminhas com o Deops e esse tipo de coisa), aí recuou. Provavelmente, não recuaram por causa disso, mas porque não dava dinheiro. Depois do Contramão, fiz o Pega gente. Apesar de individual, pude fazer uma experiência gratificante que foi, colocar, no final, uma parte chamada "Pega carona", onde lancei dez poetas amigos, quer dizer, abri um espaço para o outro, já que todos têm o mesmo tipo de problema. Além disso, acrescentei um "Memorando Interno" ("Use esta página para conversar com o poeta"). A idéia é expor o material que voltar. Nestes primeiros meses, chegou uma média de dez respostas por dia, sendo 80% de poetas. Então, dá para ver que quem lê poesia no Brasil são as pessoas que escrevem. Uns 10% de respostas são de um pessoal muito sonhador, aquelas meninas românticas do interior, que buscaram no livro um refúgio e não encontraram. Daí a resposta veio com raiva. O restante, ou bota uma análise, ou dá uma força, e até tem gente que envia \$10,00. Tudo isso tem me cansado muito, mas o que se há de fazer? O jeito é continuar. Agora estou partindo para outra: um livro um pouquinho maior, mas que conserva as características artesanais. Porque não vejo outra saída, não conseguiria trabalhar de outro jeito. No começo eu fazia isso por necessidade, não tinha quem fizesse. Agora faço porque quero que seja assim. Quer dizer, eu quero continuar independente, no limite do possível. Agora vou partir para uma distribuidora alternativa que cubra, pelo menos, São Paulo. Nós nunca tivemos estrutura para fazer isso, além da pessoa

Manifesto 2

A literatura de um país pobre
não pode ser pobre de idéias.
Pobre da arte de um país
pobre das idéias.
Pobre da ciência de um país
pobre de idéias.
Num país pobre,
não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos
os repertórios mais sofisticados.
Os mais complexos.
Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
Lembrem-se de Santos Dumont.
Sempre haverá quem diga
que num país pobre
não se pode ter energia nuclear
antes de resolver o problema
da merenda escolar
Errado.
Num país pobre,
movido a carro de boi,
é preciso por o carro na frente dos bois.

Paulo Leminski - Revista Muda.

física... E agora mais recente, o trabalho com posters . Este se chama "Em Carne Viva", custa sō cinquenta paus. Ele estã ligado ã Associação de Biodança. É uma experiência que estamos fazendo desde o começo do ano, com poesia e corpo. Quer dizer, a linguagem do corpo é uma linguagem poética, a linguagem da sensualidade, a linguagem do amor, a linguagem do que estã vivo dentro da gente, apesar da sacanagem que nos fazem o tempo todo. Não tenho feito este tipo de experiência em universidade, nunca consegui; tenho feito no colegial, com adolescentes principalmente. Não sei se pelo enfado com relação ã palavra, ou por causa do saco cheio, isso conturba o adolescente. O poeta é um franco atirador. Amanhã eu posso mudar de idêia e atacar o outro lado. Tudo vai depender de que eu estiver sentindo.

DEBATE

VOGT:

Uma vez que todos se apresentaram, vamos deixar que a palavra corra, sem necessariamente seguir a ordem de depoimentos. Podemos fazer algumas sugestões que não precisam ser obrigatoriamente seguidas. Uma, é relacionada com o que Ulisses acabou de dizer: quem lê a poesia que vocês fazem são os poetas. Então, se poderia , talvez, perguntar o seguinte: a poesia que vocês fazem recorta de alguma forma um público leitor, por faixa

SOBRE GARCIA LORCA

1

PELOS 40 ANOS DA MORTE DE GARCIA LORCA

(1936 - 1976)

Eu ví pouca coisa nos jornais & revistas sobre os 40
da morte de Garcia Lorca [anos
algumas manifestações e homenagens, & uma notícia
interessante (na Veja) detalhando as circunstâncias - sô
[isso
o resto, notas esparsas perdidas nos textos
quase ninguém lembrou
passou despercebido
ninguém disse nada
ninguém quis lembrar
porque as pessoas não querem mais lembrar
e desistiram de falar
pois esta é a era do silêncio
silêncio de covas rasas e túmulos lacrados e circunscritos
silêncio vigiado e preso
silêncio de poeiras há pouco assentadas
pois todos estão mudos e perplexos
alguns mortos incomodam demais

etária, classe social, sexo, etc? Então, que relação vo
cês vêm entre público, tema e forma da poesia? Outra
sugestão seria perguntar, por exemplo, se faz sentido fa
lar em vanguarda, a partir do fazer poético de vo
cês. Nes
se caso, o que é vanguarda? Outra sugestão: situar esse
fazer em relação aos seus interlocutores, isto é, os que
são confirmados ou contestados, isto é, os termos e os
contrários, em relação não só à poesia que se faz no
Brasil, como também fora, no contexto internacional. Ob
viamente, são sugestões, isso não significa que todo mun
do tem que falar de tudo isto.

REGIS:

Eu queria fazer uma pergunta. É sobre o fa
to de a poesia ser lida pelo próprios poetas. Eu acho
que isso é porque a poesia escrita, feita para o papel,
não é, hoje, uma forma socialmente privilegiada. Daí de
corre todo problema e toda confusão que se estabeleceu
em meio ao fazer poético. Não adianta você levar o seu
livro, dez mil exemplares, contra um milhão de discos...
Enfim, é um problema da era industrial, da era eletrôni-
ca, que transformou a poesia numa forma não privilegiada
em termos comunitários. Realmente, poesia hoje é uma coi
sa para produtores, infelizmente.

WILLER:

Se bem que isso está mudado...

e ninguém quer saber
ninguém quer ver
ninguém quer saber o que tem a ver
apenas este silêncio selado esponjoso grávido
de escorpiões & mareasias & tempos & memórias
& vítimas do fascismo
silêncio sem preces nem retaliações
silêncio de palavras costuradas
sexos guilhotinados
úivos espalhados pelas madrugadas
silêncio fantasiado de escafandrista
silêncio de pupilas desorbitadas
tímpanos perfurados unhas arrancadas
gritos em corredores estreitos
jorros de silêncio naufrágios de silêncio
silêncio de cascos estilhaçados de tartaruga
desabando sobre o mundo
silêncio sobre o que foi
o que é
e o que se sabe
silêncio com endereço certo e data marcada
silêncio vômito do tempo e ejaculação precoce
silêncio de feltro
estiletos e punhais dentro da noite
& anteparos & mesas cirúrgicas
& corpos & anêmonas & brônquios
& sangue recém coagulado pelas paredes
silêncio maior que o mundo e mais pesado que o tempo

REGIS:

Eu acho que está mudando, mas o que eu quero dizer é que poesia não é uma forma socialmente privilegiada hoje, no Brasil... Não por culpa dos poetas, é claro.

ULISSES:

Eu achava interessante, talvez, a gente fazer um balanço geral no restante das perguntas, tem um tema cabeludíssimo aqui, esse da vanguarda poética.

REGIS:

E da retaguarda, também.

WILLER:

Talvez seja interessante saber o que o público deseja ouvir. Ficaria um pouquinho mais democrático do que nós darmos aqui a coisa pronta.

REGIS:

A poesia, em certo sentido, é a glória do poeta. Em que ele é o pateta ou coisas assim.

PÚBLICO:

Eu gostaria de ouvir a opinião de vocês sobre a vanguarda. Afinal, depois de tudo o que se falou aqui eu me pergunto: vocês se inscrevem na vanguarda, contra, ou, são a vanguarda da vanguarda?

silêncio de eletrodos e poções mágicas
silêncio de sorrisos oblíquos
 rostos cúmplices
 olhares de viés
silêncio conivente e sussurrado
 silêncio fantasma à cabeceira
passos de silêncio
 atmosferas de silêncio
perseguições na quietude do tempo presente
 convulsões inesperadas
silêncio carregado de alucinações
 que nos perseguem encapuçadas
silêncio de vértebras e rins e palavras ocultas e soterra
e vigiadas [das
 junto ao corpo de Federico Garcia Lorca
 assassinado por alcaguetes e tropas fascistas
 em um campo de Granada em agosto de 1936
 desde então ciosamente guardado
 por uns poucos fantasmas carcomidos e
 [fosforescentes
para que ninguém chegue perto
 e tenha coragem de romper o lacre
e soltar as palavras
 a serem lançadas contra a opacidade do
 [mundo
.....

REGIS:

Eu acho esse assunto muito confuso, porque, como já disse, a poesia não é uma forma socialmente privilegiada, ela não flui, não tem consumidores, fica restrita a Pequenos grupos mesmo. Acho que falar sobre vanguarda, hoje em dia, não tem muito sentido. O que é vanguarda? Vanguarda é uma coisa muito relativa. Acho que o que tem sentido é fazer as coisas, se divertir, como disse o Glauco, e deixar que o tempo faça da sua cor, não é? Deixar que o tempo filtre. Essa coisa de vanguarda coloca muito em alta definição as coisas. Não estamos num momento de alta definição.

PÚBLICO:

Quando você fala em vanguarda, está contrapondo vanguarda a qualquer outra coisa?

REGIS:

Não, o que eu quero dizer é o seguinte: a idéia de vanguarda, de um grupo ou grupos sistematizarem propostas formais, contudísticas, estéticas, etc., está falida, para mim. Acho que a gente tem que viver uma saudável anarquia em relação à poesia. Poesia e anarquia são filhas de Maria. Deixar ir para a rua, deixar solto no ar, está tudo solto na plataforma do ar. Não vejo sentido em ficar querendo definir as coisas, arquivar manifestações que ainda nem foram consumidas, nem foram decodificadas. Deixa fluir, deixa... Deixa sanorar e deixa

e acharam tudo muito bonito
gostaram demais dos textos
de fato era um grande poeta
e ficou por isso mesmo

Cláudio Willer

estar, Rolling Stones, Beatles... É isso... Eu acho que idéia de vanguarda, como projeto estético, a última que realmente teve um peso - mas que ainda não foi assimilada, não foi, digamos assim, decodificada por uma série de razões - foi a Poesia Concreta. Tiveram um programa sério, cultural, que abriu várias frentes com traduções, poemas, teoria, manifestos e crítica. Depois disso, eu acho que se encerrou. A Tropicália foi uma coisa anárquica, mais na área da música popular, na área industrial. Depois disso, eu não vejo vanguarda. E acho que essa idéia faliu. Está tudo solto aí na plataforma do ar. Deixa como está. É que a vanguarda dá uma idéia que soa como uma coisa militar. Nos anos 70, 80, isso não tem sentido.

WILLER:

Eu não concordo! Acho que a gente tem que aprofundar o conceito de vanguarda e tentar entender bem o que é. Em poesia, acho que uma parte da rejeição ao conceito de vanguarda, entre o pessoal mais novo, é de corrente dos mal-entendidos entre vanguarda e modernidade. Numa dada altura dos acontecimentos, aqui no Brasil, começaram a se associar os dois conceitos: a poesia que fosse mais moderna que as outras ou que tivesse alguma característica de atualidade seria de vanguarda. O conceito de modernidade é um conceito característico da nossa civilização. Tem muito de capitalista. Uma poesia para ser de vanguarda, não precisa ser moderna.

"PAPO DE ANJO"

Aceita-me e acolhe-me
se pouca que sou
me quero dar.
Acalma teus olhos inquietos
e deixe-me contemplá-lo.
Quero perceber em ti
lascas da carne que te ofereço.
Guarda tua mão sobre meu corpo
para que teu calor penetre fundo
e envolva quente
meu sangue frio.
Sê homem cansado e triste
e aceita prá te acariciar
mãos trêmulas e frias
e deita entre meus seios
pobres e planos
que urgem em te cobrir de calor.
Deixe-me te dar
mesmo pouco e fugaz
o líquido amor que me preenche
o magro corpo que me envolve.

Lúcia Villares - Papos de Anjo

Octávio Paz faz umas considerações muito felizes a respeito disso num livro dele chamado Los hijos del limo, que infelizmente ainda não foi traduzido para o português. Aí ele mostra que o que o poeta questiona em primeira instância é a própria noção de tempo, em nome de uma busca de um tempo primordial, ou de uma outra forma de sentir o tempo. Nesse sentido, o Romantismo, no século XIX, era vanguarda justamente por estar recuperando a Antiguidade, recuperando a Idade Média, recuperando ritmos e formas de poesia que não eram aquelas usadas naquele tempo. Então, ele, aparentemente, parece voltado para o passado, parece saudosista e, ao mesmo tempo, tem uma atuação progressista. O Surrealismo faz exatamente a mesma coisa. Então, a vanguarda é muito mais do que uma inovação em si, mesmo porque, o novo, em si, dificilmente existe e ocorre em poesia: é uma recuperação do poético. Voltando a veicular a poesia após um longo período de silêncio, de 68 para cá, estamos exercendo uma atividade intrinsecamente vanguardística. O trabalho de recuperação da linguagem e de revalorização da palavra, do texto escrito, em contraposição a aquilo que seria uma comunicação eletrônica e todas as formas de comunicação da indústria cultural, é vanguarda, na medida em que questiona uma determinada ordem estabelecida. Então, a gente tem que ver esse conceito dialeticamente, certo? Quer dizer, vanguarda não existe em si. O novo existe em si na moda, na indústria automobilística, nessas áreas. A vanguarda, em arte, é sempre aquilo que se manifesta

"PRIMAVERA"

Plantamos mudas da erva
no jardim.
Enquanto amadurecia
beijamos na boca
lambemo-nos os corpos
e roubamos frutas.
Aos borbotões
inventávamos
ora segredos ora milagres.

Quando nos fizemos astutos
de tão maduros
decidimos nos deixar ver
de quando em quando
pelo povo verde de inveja e falta.

Lúcia Villares - Papos de Anjo

contra algo, num determinado momento.

PÚBLICO:

Pelo que você disse, toda recuperação ou toda oposição é vanguarda, nesse caso, fica fácil: tudo é vanguarda, até o Parnasianismo...

REGIS:

Só queria colocar uma coisa. O que o Willer falou a respeito de ditadura militar, concord^o que foi uma coisa terrível, uma coisa que sufocou, que ma tou, que torturou, mas nem por isso as pessoas deixaram de fazer suas coisas. Eu acho que período ditatorial não significa necessariamente impotência poética ou impotên cia criativa, entende? Poderia dar milhares de exemplos na área da poesia, da música popular, etc.

PÚBLICO:

Isso mesmo. De repente, a ditadura serve de desculpa para tudo: falta de criatividade, pobreza do imaginário, etc... E agora que a mordaza parece estar mais afrouxada, quais as novidades?

REGIS:

Então, essa recolocação da poesia no pano rama, essa coisa de distribuir de mão em mão, já existia desde o modernismo. Veja-se Oswald de Andrade, com suas Poesias Reunidas. Tirou trezentos exemplares e os

"A QUESTÃO"

Dissemos adeus
entre tapas.
Me disse bruxa tirana.
Lhe disse frouxo pasmaceiro.

Mostrou-me a bunda.
Mostrei-lhe o pênis.
Lambemo-nos longamente os beiços.

Lúcia Villares - Papos de Anjo

distribuiu por aí. Octávio Paz tem uma colocação importante em relação a isso: "a poesia não tem existência real", quer dizer, não é uma coisa que existe na realidade. Diante do mundo industrial, do mundo eletrônico, do império, do deus-mercúrio, do comércio, a poesia fica fora, não é um valor de troca. Então, ela inexiste na realidade capitalista. E o papel dos poetas é resistir, e fazer aquilo que incomoda.

ULISSES:

E, nessa medida, passa a ser vanguarda.

REGIS:

Mas o que eu quero dizer é que a idéia de vanguarda, como sistematização de princípios, como programa, é ultrapassada. É melhor deixar tudo solto. Um cara que assume a sua bissexualidade num país machista é vanguarda.

ULISSES:

Exato, mas nesse sentido é que a poesia da resistência, mesmo, é o refúgio da vanguarda.

REGIS:

O cara que queima fumo na rua, é vanguarda. Liberação é vanguarda de um modo geral, e poesia sempre foi liberação.

"POEMAS NEGROS"

I

Entrei na sala me torturando
a chicote.
Escancarei-me como vaca.
Mostrei-lhes os ossos
e implorei perdão.
Apontaram o sexo.
Vasculharam minha vagina oca.
Dedos em riste cuspiram.
Me acusam de não procriar
enquanto lambuzada me refaço em feto.

"ILUSÃO"

Nunca um poema
é exatamente igual
ao quanto queria que fosse.

Lúcia Villares - Papos de Anjo.

ULISSES:

A diferença é que o poeta queima fumo e conta para todos. Essa me parece ser a diferença fundamental.

REGIS:

Mas é que poesia também não é só isso...

ULISSES:

Evidente que não é só isso, mas isso é que é coisa viva.

REGIS:

Sim, mas a poesia também existe num plano sintático, semântico, pragmático, existe como forma, como conteúdo...

ULISSES:

Ah, sim! Mas aí nesse plano, ninguém tem saco para discutir.

REGIS:

Não, acho que essa coisa de alta definição que você diz que ninguém tem saco para discutir, realmente não é o momento.

PÚBLICO:

Eu podia meter um pouquinho a colher no

NATUREZA MORTA

p/ Charles

TODA COISA QUE VIVE É UM RELÂMPAGO

TROPICÁLIA

p/ J.A. Gianotti

EM VIVEIRO DE ARARA TUCANO É
TIRANO

DIVISÃO DE TRABALHO

p/ Lila

NÃO SEI GUIAR

NÃO SEI NADAR

NÃO SEI DANÇAR

CACASO - Na Corda Bamba (1978)

meio, sō para passar um pouquinho a bola para o outro lado, também, e perguntar a vocês, ao Regis, por exemplo, qual é o sentido de abrir uma coletânea de poemas, um jornal, uma revista, com um manifesto? Qual é a diferença entre fazer poesia e fazer manifesto? O que é exatamente programar atividade poética e o que é esse espontaneísmo poético de que você está falando.

REGIS:

Eu não estou falando em orgasmo espontâneo. Poesia é mais ou menos como uma trepada, quer dizer, tem desde os atos preparatórios até o orgasmo, quando a pessoa não é impotente. Enfim, o que eu quis dizer é o seguinte: que deve existir uma conjunção de idéias, de pontos de vista, leituras, informações, com essa coisa, vamos dizer assim, da intuição. Um sincretismo entre cabeça e coração para se fazer poesia. Porque sō com cabeça não se faz e nem sō com coração. Agora eu disse aqui manifesto como eu poderia ter dito texto, poema, enfim, não é coisa de alta definição. Foi um texto que a gente fez para abrir a revista (Muda). Mas nada de falar em mudar, mudança, trocar de pelo, pena, trocar de tudo.

LÚCIA:

Com relação a programa, acho que hoje hã outras formas de assumi-lo: chamar o público, fazer recitais e, como por exemplo o pessoal de "Nuvem Cigana", no Rio, montar aquelas artimanhas, aqueles espetáculos ... Quer dizer, eu acho que o poeta, agora, tem que assumir

O FILHO DA MÃE

p/ Sérgio Santeiro

PAPEI

PAPAI

APORIAS DE VANGUARDA

CÃO QUE LADRA NÃO FODE. MAS

CÃO QUE MORDE LADRA. COMO PODE?

CACASO - Na Corda Bamba (1978)

não sō escrever, quanto inventar maneiras dessa poesia sair. Eu não acho que a poesia não é real, ela sō não é real enquanto o poeta não a fizer real. Hoje, para se conhecer um poema é quase necessário se conhecer o poeta também...

REGIS:

É, mas no mundo capitalista, a poesia não entra num sistema de trocas...

LÚCIA:

Entra. O Ulisses vendeu não sei quantos Pega-gente. Entra! Estamos vivendo uma época em que escrever não é um ato solitário. Para mim, foi uma descoberta saber que havia toda uma geração fazendo o mesmo trabalho que eu. Esta é a marca que se evidencia em nossos projetos conjuntos de distribuição de poesia.

ULISSES:

É, nunca houve tantos fazendo tudo. Evidente que sō pode ser de uma maneira caótica, anárquica, como é a própria vida... Me parece muito mais espontâneo, muito menos literário. Quer dizer, os poetas, os poetas estão, me parece que pela primeira vez, de corpo inteiro na vida. Se jogando mesmo.

PÚBLICO:

Um ponto interessante, que me pareceu estar aqui solto, é o fato da Lúcia ressaltar a importância da

O LUGAR DA TRANSGRESSÃO

ENCONTREI UM SAPO COCHILANDO DENTRO DE
MINHA BOTINA. NUNCA ME METI EM BOTINA
DE SAPO. QUE LIBERDADES SÃO ESSAS?

MEMÓRIA ARBITRÁRIA

CU DE CAVALO É UMA COISA ENGRAÇADA.
QUEM NÃO REPAROU QUE REPARE.

CACASO - Na Corda Bamba (1978)

pessoa do poeta, de sua atuação hoje, e o Glauco ter falado, inicialmente, que ele não assume a autoria, a posse de seus poemas, uma vez que se considera um plagiário. E entre esses dois pontos, coloca-se a questão da gratuidade da expressão levantada pelo Cacaso, e, ainda a questão do escrever ou não escrever poemas. E essa experiência corporal de que o Ulisses fala, necessita da expressão escrita ou não?

REGIS:

Tem uma coisa que eu queria falar sobre isso, do livro de Fernando Gabeira, Que é isso companheiro? que diz assim: "como contar com palavras o que se passou sem elas?"

ULISSES:

É, uma imagem vale por mil palavras. Quer dizer, fica muito difícil o fazer. Sobre a questão da autoria, estou me lembrando de um livro que li recentemente, dizendo que na China ninguém assina nada porque partem do princípio de que, se o lavrador não assina o legume que planta, então não há motivo para o intelectual, para o artista, assinar a obra que faz.

GLAUCO:

Agora, eu não só não assumo a autoria dos meus, como me aproprio dos textos dos outros. Não respeito a propriedade intelectual de ninguém, porque ninguém é autor, ninguém pode assinar embaixo do que escreve ...

ELAS POR ELAS

Teve uma cujo nome
inda hoje me atazana
uma outra cuja fome
de carinho era insana
Uma que me conduzia
com cuidado passo a passo
minha mãe me parecia
que floria em seu regaço
A que era prevenida
me entregava de bandeja
a que era benfazeja
não me dava boa vida
Se esqueço a derradeira
meu futuro é derrotado
se relembro da primeira
me transformo em seu passado
Teve mesmo a leviana
que é pra não se pôr defeito
quando lembro de fulana
inda caio de mal jeito
Me matei por causa de uma
que se abria em seu decote
quando vi sumiu na bruma
remexendo um foxtrote
A penúltima que eu tive
entendia do riscado
requebrava em verso livre
versejava sincopado
Teve aquela que foi breve
como a brisa que arrepia
uma outra de tão leve
avoava em demasia
Uma outra tinha tudo
pra ser quase minha filha
me traía em verso mudo
me amava em redondilha

Música- Francis Hime
Letra- Cacaso

REGIS:

Nada se cria, tudo se copia...

WILLER:

Eu acho o trabalho do Glauco seriíssimo, por que de uma parte ele é filho de Lautréamont, já que sua obra é toda de plágios, paródia, criada em cima do texto dos outros. Coloca-se aqui ainda a questão da intertextualidade. Na verdade, o que o Glauco está fazendo é uma espécie de jogo aberto do que o poeta realmente faz. Quer dizer, nenhum poeta está escrevendo um texto realmente dele. Não existe uma autoria isolada do texto. A gente está sempre reescrevendo.

PÚBLICO:

Uma coisa é reescrever textos. Outra coisa é o que faz o Cacaso, quando registra o que ouve na rua.

REGIS:

Isso se chama ready-made, Marcel Duchamp.

PÚBLICO:

Mas o que estou tentando discutir é o problema da autoria, na produção de agora.

REGIS:

Não, mas ready-made de ouvido, de outro tipo, sei lá.

SEM FIM

Quando eu me larguei
lá de onde eu vim
chão de sol a sol
ramo de alecrim
paletó de brim
tempo tão veloz
Não chamei meu pai
minha mãe não viu
desgarrei de nós
Quando dei por mim
um sertão sem fim
pelo meu redor
Coração
não deixe de bater
Quando o meu amor
disse adeus pra mim
eu perdi a voz
quis dizer que sim
mas me desavim
e fiquei menor
Não achei meu pai
minha mãe saiu
me senti tão só
Procurei por mim
e um desvão sem fim
pelo meu redor
Coração
não deixe de bater

Música- Novelli

Letra- Cacaso

PÚBLICO:

Diante de uma coisa tipo ready-made, qual a importância da pessoa do poeta de que fala a Lúcia? É questão de autoria ou de pessoa? E a expressão corporal?

ULISSES:

É, me parece que essa dicotomia vem sendo discutida ao longo dos tempos, e cada vez ela está ganhando mais corpo. Quer dizer, até que ponto somos pessoas jurídicas ou somos pessoas físicas? Até que ponto somos meramente autores de uma série de palavras que se alinham e que nós denominamos poesia, e que podem ser lidas de uma maneira e de outra? O que me parece indiscutível é que todo mundo que escreve, hoje, está tentando trazer mais para perto de si aquilo que esta fazendo. É uma mudança de postura não encarar simplesmente o nível da "elaboração literária", digamos assim, mas o nível muito mais amplo que é o da vida, da urgência da vida, seja em qualquer sistema, e principalmente no nosso. Isso é tão novo que eu não tenho resposta nenhuma para dar. É a primeira vez que eu vejo as pessoas tentando se aproximar tanto do que fazem. É a própria alquimia física do poeta no cotidiano.

WILLER:

Não sei, não... A gente teve um período de valorização de um determinado tipo de espontaneísmo. O termo até já apareceu aqui. Uma poesia muito coloquial,

"QUERER DIZER"

eu sô queria te dizer
que esse gosto de mar
esse cheiro de terra
esse sopro de vento
todo esse ardor
é o teu corpo
em mim.

Mas eu queria
te dizer do fundo da alma
do silêncio o mais profundo
do desejo o mais fremente
do orgasmo o mais puro.

da semente

"PRELÚDIO"

os fantasmas da casa
estão de mudança.
arrumam as malas
tentam sair pelas paredes.
mas as malas ficam
porque não passam paredes
e eles voltam a buscá-las.

os fantasmas em mudança
fazem tanto barulho
que acordam a família
de propósito:
sô pra dizer adeus

Léa Mara Langone - Índias Ocidentais

muito voltada para o cotidiano, muito direta, aquele ne
gôcio do ouvido da rua, e tal. Agora, eu acho que a gen
te já está num segundo momento, o de pensar criticamente
tudo isso. Quer dizer, não se pode aceitar o espontaneís
mo como um modelo do processo criativo, e nem sequer co
mo uma tendência que a poesia esteja assumindo. Tem um
livro muito bom do Silviano Santiago, Literatura nos Trópi
cos, que coloca umas coisas importantíssimas sobre como
é que o autor, o escritor, num país colonizado, se rela
ciona com a linguagem. Ele mostra que o escritor está
sempre reescrevendo os textos da matriz, ou seja, a
grande literatura. Acho que essa raiz do texto, a gente
não pode perder, senão fica uma literatura pobre. Inclusi
ve, a grande literatura latino-americana é toda barroca,
uma literatura de reescritura, de colagem, mas muito
próxima daquilo que é o literário. Em meio a essa agitação
toda em termos de poesia, tem que haver realmente um
processo mais acentuado de recuperação do literário, do
texto. É o que o Glauco faz; de um lado um modelo, de outro
lado uma paródia.

PÚBLICO:

Queria fazer uma observação, que é a se
guinte: Obviamente a poesia é real, no capitalismo, tan
to assim que o poeta passa a assumir o papel, não só da
quele que faz o texto, mas também daquele que vai produzir
as condições de consumo, de criação do mercado para o
texto. Então, ele sai pela rua, e vai vender a sua

que do nome
reste a sílaba muda:
todo o soluço
da força da voz

do parecer se prenhe
o pronome o provérbio:
profecia

do corpo germine
a seiva a saliva:
a salobre gosto
da graça

e de tudo reste
um silêncio
profundo

eternamente profano.

Léa Mara Langone - Índias Ocidentais

poesia. Segunda observação: seria interessante, talvez, considerar essas condições de produção, e como elas atuam no próprio resultado poético, como prática do poeta nesse sentido. Por exemplo, o Cacaso disse que durante um tempo fez poesia, editou um livro (tal como o Alcides), teve uma editora, e, depois, digamos assim, veio um certo dissabor por saber que o livro estava encahlado, ninguém leu o livro. Aí ele partiu para uma outra coisa, que foi vender, distribuir, passar de mão em mão, e assim por diante. Quando você, Cacaso, diz que tem três momentos, é óbvio que esta segunda atitude deve ter interferido na própria qualidade, no sentido neutro do termo, da sua poesia, não é? E, no momento em que você entra para uma produção que tem uma infra-estrutura de mercado muito garantida, você diz: "Não consigo mais fazer poesia". Talvez fosse interessante considerar, exatamente, qual a relação - e aí está a questão da modernidade - das condições de produção com o produto? Então de que modo a circulação e o consumo interferem nesse fazer poético e lhe dão um certo traço característico. Me parece um ponto importante da coisa.

GLAUCO:

Eu queria talvez dar uma nota destoante a isso...No que se refere à circulação, eu não permito que a tiragem do Jornal Dobrábil passe de 100 exemplares : são todos remetidos pelo correio e a pessoa que recebe não sabe que vai receber, porque pego o endereço com

RUMO OESTE

O rádio no carro canta pelas cidades.
Já sei onde está a melhor garapa
de Araras, o melhor algodão em Leme.
Em Pirassununga o hábito do Angelus
ainda veste de santa toda tarde.
Mário de Andrade saberia
onde está macunaíma nessa viola
especialmente convidada.
O locutor e seu melhor emplastro
para curar (com a voz?) aquela velha aflição.
Todas as rádios abrem para o mundo
o coração do largo e um recado de Ester:
esta canção vai para W. J.
que ainda não esqueci.
O céu de todas as rádios
se estende para a capital: o que se dança
em New York direto para São Simão.
Para você, Lucinha, mexer o que Deus lhe deu.

A velha teia das cidades
enleia agora as estrelas.
Ao som da sétima badalada
do coração da matriz
desligue o rádio e respire,
de passagem, tudo o que fica:
são ondas soltas no ar.

Alcides Villaça

outras pessoas e ela recebe de surpresa; sô sabe de onde veio porque eu coloco a caixa postal no envelope. Eventualmente, recebo resposta. Aĩ então, extraio da carta aquilo que me interessa, reproduzo e glosó. Mas não permito que passe de 100 exemplares, quer dizer, a hora que acaba, esgota. Não estou visando uma ampliação desse pûblico que lê. Talvez isto prove alguma coisa nessa discussãõ toda.

CACASO:

Eu também não tenho vontade de entrar nesta batalha da distribuiçãõ. As prôprias condições materiais da coisa não existem. Não alimento ilusões. Do que eu gosto é brincar, me divertir. Faço um exemplar ûnico, às vezes fabrico uns livrinhos com cuidado, à mão, e estou satisfeito. Sei que a metade do povo brasileiro é analfabeto. Antônio Callado diz que o principal problema do escritor brasileiro é a reforma agrária, porque, com ela, a grande massa rural vai se alfabetizar e, assim, se tornar um mercado de consumo para o escritor. Não gosto nem de comentar esse tipo de raciocínio. O problema do escritor é a escrita mesmo, é a criaçãõ. No Brasil, o dado mais importante é a capacidade do indivíduo ser inteiramente arbitrário, o que é muito difícil. Hoje, sô vejo alinhamentos. Em corrente literária, o alinhamento é uma perda de independência. Valorizo - e isso aprendi com a experiênciã modernista - a total arbitrariedade do artista, a liberdade de poder inventar.

ALICE

Sõ agora aprendi teu nome
que nasce do beijo, da boca.
Dos lãbios nascem os nomes,
da lĩngua nascem
os nomes da minha
da tua lĩngua.
Sõ agora ouvi, junto ao colo,
qual o alvéolo desse nome,
qual sua forma de água,
como desliza e desemboca.
Boca a boca faz-se o nome
que tem céu próprio, e abõbada,
e estalo, cobra e veneno.
O nome, animal ouvido
todo sentido roça
em culto, insulto e fome.
Dos lãbios nascem os nomes
cantando me fazer cantado.

Alcides Villaça

PÚBLICO:

Será que esse não alinhamento existe? Será que existe esta liberdade absoluta de criação?

CACASO:

O que existe hoje, na poesia brasileira , são as tendências acadêmicas e aquelas que se autodenominam vanguardas. Muitas coisas estão acontecendo. Mas o que interessa saber é quem tem força para criar. Às vezes, o que é inovado vem disfarçado com roupagens antigas. Roberto Schwarz num ensaio sobre o Paulo Emílio mostra que o que tem no autor de vanguarda, vem disfarçado em coisa arcaica. Na música acontece o mesmo. O que a gente costuma chamar de vanguarda é coisa de publicidade. Colocar de novo o tema é uma maneira de sustentar verbalmente um cadáver que não tem mais sentido, que os fatos superaram, que a dinâmica do processo social jogou para trás. O que interessa é ver quem tem força criadora. Eu gosto de ver coisa original, coisa que minha mãe não viu. País que passou por colonização tem que formular o original, ser arbitrário ao extremo e ter força criadora. É isso.

REGIS:

Eu concordo com o que ele disse, era mais ou menos o que queria dizer quando me referi à vanguarda: deixar que o tempo faça tudo da sua cor, não é? Agora eu queria lançar uma provocação: acho poesia escrita ,

IN THE WONDERLAND

alice, você ganhou a pressa daquele coelho
e eu sem valete e rei fico tão pequeno

para alcançar um só verso puxo a escada
alice, além do muro, está se transformando

eu tinha tanto tempo, todo o tempo das fadas
que fugiram de seus contos - e alice envenenando
as histórias, pondo travo no mel sonho no sono
morando em outro século ou apenas dormindo
na pressa de não ser nada romântica

alice! - gritei, desde quando você mudou de casa?
a voz bateu na porta, atendeu a rainha

enquanto o coelho com sono consultava o relógio
e o campo recolhia as flores para dormir

Alcides Villaça

na nossa geração, ou de dez, quinze anos atrás, uma coisa careta, uma coisa chata. O quente está na música popular mesmo: Caetano, Gil, Walter Franco, Cartola, Nelson Cavaquinho, eu acho que isso é o quente. Poesia é uma coisa careta. Eu sinto assim. Não dá mais tesão, não dá mais nem muita vontade de fazer, entendeu?

PÚBLICO:

Ah, eu não concordo.

ULISSES:

Acho que essa sua posição é consumista. Não são colonizada, como com a cabeça feita pelos meios de comunicação, que você renega. Isso é altamente reacionário. Você está dando razão ao Cacaso, porque ouve o rádio, a TV. Aquilo que se faz como antigamente, contra o sistema, você acha uma chatice. Quer dizer, - você não consegue nem mais captar que a vida explode de todos os lados.

REGIS:

Talvez você tenha razão, e eu tenha coração.

LEA MARA:

Há uma diferença fundamental entre escrever e editar poemas. Com a dificuldade que os poetas têm encontrado para editar seus textos, através dos métodos tradicionais, começaram a se reunir em grupos para conseguir viabilizar industrialmente um mercado para a

GRITOS E SUSSURROS

Alice no comício

Alice na parada

Alice no sucesso

Para alguém ela ensaiou aquele passo triunfal
de chegar-cheguei!

sob o cartaz

e os peitos

Para alguém ela arma os braços e a política
e aposta na empinada

altivez dos vinte e dois

Para alguém ela é tesa deusa agridoce

e desmancha o cabelo

contra o vento público

Na multidão Alice ouve com os olhos verdes

o cartaz contra o peito

O que a História guarda perde para sempre

arfar de coração e blusa

Alcides Villaça

poesia. Alguns acabam acreditando que, com isso, estão organizando movimentos literários novos. Assim surgiram muitos grupos que não chegam a ser movimentos, mas uma união de pessoas em função de uma dificuldade de mercado. Uma reunião de pessoas numa atividade realmente criativa, isso eu não vi até agora. Nesse sentido, acho que a produção ainda continua individual. Não se pode confundir criação e mercado.

PIVA:

Voltando à questão da vanguarda, quero lembrar aqui uma passagem de William Blake em "Casamento do céu e do inferno" que diz mais ou menos: assim como a lagarta escolhe, para pôr seus ovos, as folhas mais verdes, o padre coloca suas maldições nas nossas mais belas alegrias. Até hoje ele é vanguarda, porque continuam vivas as forças que oprimem, que amaldiçoam as nossas mais belas alegrias. Não são os padres, como todo o sistema de repressão vigente.

REGIS:

Homero também é vanguarda...

PÚBLICO:

Esse negócio de vanguarda está uma cartola de mágico. Cada hora sai uma diferente. E tudo vira vanguarda. Só falta dizer que a Bíbliã é vanguarda também.

"Toque"

Alguma coisa estranha acontece
quando se toca em gente.
Experimente!

"Decreto"

Troco a presidência da república
por um cafunê bem feito.

"Iluminado"

O diabo, amigo,
é que deus não existe

Ulisses Tavares - Pega Gente

PIVA:

Eu, Roberto Piva, tenho dois diplomas universitários e ganho Cr\$ 5.000,00 por mês, exatamente para poder ficar disponível, porque sô sei escrever poesia na total desorganização e irresponsabilidade. O confronto com os bem comportados me deixa louco. Por isso, me senti obrigado, em 72, a fazer um strip-tease em cima de uma mesa, num Ginásio Estadual, para alunos da oitava série, em que a caretice formada pela música pop graçava. Alguém uma vez em Eldorado, me disse que tudo isso é união da Shell, do Vaticano, que produziu a música pop para embrutecer as pessoas e eliminar o problema da morte de seu cotidiano. Isso está bem explícito no "Ultimo Tango em Paris" onde o cara pega uma menina de cuca pop e arrebenta com o coreto dela. Em última instância, nós sabemos que essa gente nos assassina, como a moça faz com o personagem do filme. Então, me senti obrigado a fazer um strip-tease em cima de uma mesa, numa escola de subúrbio, no pior período da repressão, no período Médici. Falei: Olha gente, o problema é o seguinte, vocês têm quinze anos mas é como se tivessem noventa. Eu não aguento mais o bom comportamento de vocês. Eu estou enlouquecendo. Aliás, escrevo poesia para não enlouquecer. Diariamente tenho que escrever alguma coisa, e joga fora depois, para não ficar louco. Você aí, Sérgio Jordão, você tem coxas lindíssimas, eu vejo você passar de bicicleta... que é que você faz com essas coxas, a não ser sentar nessa bunda e ficar vendo TV, ou usar

"Adolescência, Obsolescência"

nos criam tão simplesmente!
mal crescemos podam os galhos,
puxam a raiz e, se bobear,
nos plantam novamente.

"Macho Aprendizado"

nos ensinaram assim:
carregar a frente hasteada
a bandeira do pênis.
nos ensinaram assim:
carregar atrás
um ânus com armadura.
nos ensinaram assim:
carregar
meia vida à frente
meia morte atrás
nos ensinaram tudo pela metade.

Ulisses Tavares - Em Carne Viva.
(poster)

essas coxas para jogar futebol que é também uma forma de deterioração do corpo, praticada também pelos milicos? Convivemos diariamente com a loucura. Nós, poetas, não podemos perder isso de vista. Eu estou doido. Tenho que mudar de uma casa para um apartamento, e isso é uma tragédia para mim, que não sei como lidar com o cara que faz mudança. Tenho que chamar os adolescentes lá com quem eu trepo: Ó meu, me ajuda aqui, pelo amor de Deus, põe isso aqui, que livro eu ponho ali? Vivo numa total negação do princípio de realidade. Sou realmente um aliado do inconsciente contra o princípio da realidade. Então, isso é terrível, não saber... Toda essa cúpula, esse inferno de opressão levando a gente para o tiro final na cabeça. Eles não vão me pegar. É brutal. A gente lida com pessoas altamente careteadas, conformistas, conformismo absoluto. A poesia tem que tirar as pessoas desse inferno. Qual é o meu público? Meus amantes metalúrgicos que lêem Coxas e comentam comigo. Essa história de dizer que operário tem só necessidades primárias, econômicas, é uma visão fascista. Mussolini dizia isso. Manter as massas enquanto massas. Eles têm mais é que discutir Shakespeare que vai ser um poeta popular na medida em que a cultura for socializada. Não no sentido de Cuba, de todos esses países para-fascistas, de onde os poetas estão exilados ou são suicidados, tipo Maiakovski. E no caso de Cuba, o Severo Sarduy que vive em Paris. A gente lida com esses elementos delicadíssimos que podem nos levar à loucura. Eu lido o dia inteiro com o problema da

CRÍTICOS

Alfredo Bosi

Benedito Nunes

Boris Schnaiderman

João Alexandre Barbosa

Modesto Carone Neto

(coordenação)

morte. Para me levantar da cama, todo dia, tenho que desatar um nó de cascavéis para poder dizer: PORRA! hoje vou continuar vivendo, caralho! Então, quase sempre já amanheço bêbado, já emendo, porque daí dá aquela falsa euforia e consigo empurrar mais um dia. Isso é anarquia vivida no quotidiano. É o quotidiano anárquico. Então , eu não consigo mais empregos, os editores, a esquerda, a direita, o centro, o alto, o baixo, todo mundo me arre-benta com a cabeça, porque realmente eu sou uma ameaça para eles. FÍSICA. É isso o que eu tinha a dizer.

DEBATE SOBRE POESIA

CRÍTICOS

MODESTO CARONE:

Para iniciar, eu me permito tomar empresta da uma frase formulada por Alfredo Bosi em seu livro: O Ser e o Tempo da Poesia e colocá-la no centro da mesa, esperando que todos se apoderem da questão e a destrinchem à sua maneira. A frase é a seguinte: "A condição do poeta expulso da República é agora um fato íntimo e insuperado". Esta seria a questão e talvez eu possa me permitir também propor, já que o Prof. Benedito Nunes aqui tem tratado da situação do poeta e da República, que ele inicie o debate.

BENEDITO NUNES:

A frase do Prof. Bosi assinala um começo e um final. Começo utópico, porque a expulsão do poeta da República identifica a sua condição e tem como cena a República de Platão. Neste diálogo do século V a.C., ao mesmo tempo em que se formulam as condições de uma política assente no conceito de justiça - o que significava para Platão uma organização social rigidamente hierarquizada - esta organização é proposta como todo um sistema

pedagógico, ou melhor, com toda uma formação ou paidéia. Esta formulação identifica um tipo de discurso, nesse caso absoluto, ou seja, o discurso filosófico, que toma a palavra para estabelecer a verdade. Nesta mesma cena, ao se demarcarem os limites da paidéia, o poeta como mimitis, como imitador - cuja noção Platão reformula neste momento, retomando e modificando o conceito de mimesis - o poeta é, conforme lembram aqueles que conhecem o Livro III da República, despedido da cidade, depois de receber uma manifestação festiva. Me parece que aí há toda uma posição em relação à poesia, que passa para o estado de latência, culturalmente considerado, e que reencontrará mais tarde essa efetividade ou essa consumação de que o Prof. Bosi fala. Então, a escolha do Modesto foi muito boa, porque me parece que nós podemos, entre este momento da utopia - em que o poeta deixa de ter um lugar, isto é, um momento em que ele passa a ser deslocado, e que ele se torna utópico, em certo sentido, ou atópico - e o século XIX, ou meados do século XIX - quando, devido às condições de desenvolvimento do próprio capitalismo na sua etapa superior, se dá então a sua marginalização, quer dizer, a expulsão se consuma, aquilo que constituiria simplesmente um conflito, um antagonismo internalizado na nossa cultura, e que rebentará ainda em meados do século XIX na análise que Nietzsche faz do próprio platonismo -, neste momento, então, no século XIX, a partir desta fase em que começa a mudar o próprio relacionamento entre a vida privada e a vida pública, invertendo

(...) se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema; nós o reverenciaríamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade. Para nosso uso, teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusemos a educar nossos soldados.

Platão, A República, Livro III, p.138

aquela forma de relação que se encontrava no século V a.C. na polis grega, penso que toda a trajetória e também todo o destino do poeta, com que nos confrontamos hoje, está delineado. O primeiro julgamento da República ideal, utópica, será paradigmaticamente repetido, depois de meados do século XIX, por um juiz francês que condena Baudelaire enquanto autor dos poemas que foram retirados de Les Fleurs du Mal e que condenaria também Flaubert pela sua atividade de escritor. Então o tribunal, como expressão de um determinado estado das leis, e portanto expressão de uma determinada situação da sociedade civil, condena não tanto Baudelaire enquanto poeta ou sua poesia (o mesmo se passou com Flaubert e o mesmo se passaria com Joyce). É a utopia da República que passará a ser, me parece, um emblema da própria questão que nós hoje confrontamos, isto é, a situação da poesia, desta palavra que entra no circuito da comunicação social por determinadas frestas, que é rejeitada, rejeitando-se, assim, o seu autor. É todo um processo, tanto mais quanto se sabe muito bem que a República e particularmente esse julgamento dos poetas, constitui, como diz Fichte, um dos momentos da consciência de si filosófica. Então, em primeiro lugar, um conflito entre filosofia e poesia, que na própria República se designa como sendo a velha questão ou a velha pendência entre filosofia e poesia. Em segundo lugar, também a revelação de um antagonismo que penetraria a própria formação cultural. Em terceiro, a conversão desse antagonismo em condições outras, quer

dizer, em condições de certas perdas de canais de relacionamento social, já no século XIX, quando a linguagem sofre uma certa decadência (estou entendendo aqui decadência não no sentido organicista, etc) e fica sitiada entre tipos de representações diversas, quer dizer, o antagonismo se instaura na linguagem, e é preciso recuperar, como diria Mallarmé, as palavras de tribo. Na acepção mais ampla da palavra, eu me permitiria dizer, partindo desse primeiro conflito - filosofia e poesia -, que se trata de um sentido que nós perdemos justamente a partir do século XIX, de um conflito também político, na medida em que político representa o conjunto dos negócios humanos. Então, é nesse quadro, penso eu, que nós podemos realmente discutir, na sua maior amplitude, um aspecto não só filosófico: a disciplina da filosofia se fará através da estética, de um regime estético, tentando estabelecer normas de gosto; a disciplina da filosofia se fará também através do conceito de verdade - a poesia sempre é uma linguagem inferior, ela não ultrapassa determinados limites, no máximo, se poderã dizer que se trata de uma fantasia compensatória, etc. Este conflito filosófico entre duas formas de discurso é, por conseguinte, um conflito cultural e, neste sentido, também um conflito político, na acepção, penso eu, autêntica da palavra.

JOÃO ALEXANDRE:

Vou começar dizendo que acho que a coisa foi posta um pouco em termos absolutos, de concordar ou discordar. Não me parece que essa questão, fundamental nas

nossas indagações, possa ser assim considerada . Vou simplesmente emendar, a partir das reflexões do Benedito e da frase do Alfredo, porque as reflexões do Benedito recuperam, para nosso discurso aqui, um problema central da formação da poesia moderna. Evidentemente, não vou recuar a Platão, ou à República de Platão, mas vou emendar a partir de meados do século XIX. De fato, nesse momento - e o exemplo que ele deu é cortante - o poeta Baudelaire se sente marginalizado, já não faz mais parte, tão ajustadamente, da cidade. A sua cidade passou a ser traduzida em outros termos. Vou sustentar um argumento dentro disto. O meu argumento é uma espécie de obsessão minha. Curiosamente, e a propósito disto lembro um texto meu recém publicado nesta revista (Polêmica, nº 1, São Paulo, Ed. Cortez e Moraes, 1979) "Baudelaire ou a linguagem inaugural: a história literária como tradução poética", onde digo numa análise do poema "Le Cygne" (trata de uma Paris que já não existia) que Baudelaire recua àquela Paris anterior às reformas de Huyssmann. E, coincidência interessante - a gente acaba sempre girando em torno das mesmas coisas -, no final do texto está dito o seguinte: "A modernidade essencial de Baudelaire está em fazer dessa separação [isto é, separação entre memória e consciência] o espaço ilusório para a conquista de uma cidadania (a do poeta) que ele sabia, para sempre, perdida. Não sendo mais da Cidade, resta-lhe ser poeta da Cidade (...) Já que a Cidade não o inclui, mas o marginaliza, compete-lhe incluir a Cidade no poema, alegori

zando-a. E por aqui a sombra melancólica do pensamento de Walter Benjamin pode passar". (p. 117) A minha idéia é exatamente esta: a partir deste texto de Baudelaire, verificar o modo como o próprio poema traduz a história, tanto circunstancial como a história da poesia. O poema está dedicado a Victor Hugo. E o leitor pode estranhar o fato de um poeta marginal dedicar um texto a Hugo. Mas acontece que Hugo naquele momento estava no exílio político. Então, a minha idéia é a seguinte: como sabem, foi Victor Hugo que percebeu o frisson nouveau na poesia de Baudelaire, embora pensasse e atuasse dentro de um outro código. "Quando Baudelaire dedica-lhe um poema, Hugo estava à margem, politicamente exilado, mas ainda falava a linguagem daqueles que o exilaram. Baudelaire não: incorporando o frisson que Hugo podia perceber, isto é, o conteúdo do código estabelecido pela tradição, efetiva um desvio mais profundo. A tradução da História em termos de poema importava (...) nessa oscilação fundamental de códigos". (Não preciso dizer que Auerbach percebeu isto num outro sentido, em seu famoso ensaio sobre "A dignidade estética de As Flores do Mal".) Não há resolução nem mesmo (ou principalmente!) para o Baudelaire cristão porque, entre o pessoal e o histórico, a linguagem cava o fosso do nada. E dos deuses a linguagem nada pode dizer: cala ou implora a sua intercessão. Entre prostitutas e santos, Baudelaire escolheu a "porta estreita": a aquela que não leva a lugar nenhum, (nem ao êxtase do sexo nem aos céus) mas a si mesma: o poema. Antes e

LE CYGNE

A Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous; Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'Immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain na mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux trînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:
"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime.
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Après d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus! ... à bien d'autres encor!

Charles Baudelaire - Les
Fleurs du Mal.

melhor do que qualquer outro, Baudelaire, o flanneur, o esgrimista, o dândi, sabia que "homem nenhum é uma ilha", a não ser o poeta: o seu ancoradouro chama-se linguagem". (p. 117/118). Esta idéia que está aí, que eu li, significa a tradução da história, e não só a circunstancial mas também a literária: a história dos seus antecessores, da série literária em que a obra se insere, a série poética, para traduzir em matéria do poema, em objeto do poema, em cerne do poema, como um modo de escapar exatamente desse fosso criado pelo desenvolvimento do capitalismo que marginaliza o poeta. Toda a poesia moderna, para mim - por isso eu digo que a linguagem Baudelairiana é uma linguagem inaugural - toda a poesia moderna está fundada nesta tentativa de refazer uma totalidade, refazer uma relação entre o pessoal e o histórico. Esta unidade, evidentemente, não ocorre, e os exemplos são muitos. Eu vou me permitir lembrar o exemplo desse extraordinário poeta do nosso século que foi Eliot. A Terra Baldia, ou A Terra Gasta, estéril, poema de 1922, faz-se exatamente em fragmentos, mas lendo-o e sentindo os seus vários fragmentos, os vários níveis em que o texto se desenvolve, aos poucos, vamos sendo embalados por essa idéia da fragmentação - presente num sem número de autores que vêm dos fins do século XIX até os nossos dias - chegamos ao fim do poema e nos defrontamos com o seguinte verso, absolutamente extraordinário: "These fragments I have shored against my ruins" (Esses fragmentos eu os escorei contra minhas ruínas). Então, entra aí uma

presença da consciência da defasagem, digamos assim, da abrupta separação entre o poeta, o social e o histórico, que se transforma em matéria interna do poema. É por isto que eu digo que a história literária é traduzida em termos de poema; não são a história literária, porque ao falarmos dela estamos falando da História. Nesse caso, História traduzida em termos de poema, no sentido de tentar vencer essa separação, de recuperar essa unidade. Por aí a gente pode sair à vontade e pensar numa série de poetas e de filósofos que pensaram essa questão em outros termos, ou seja, de percepção cíclica da história, como Vico ou Herder mesmo em busca da unidade, da totalidade. Acho que grandes experiências da poesia moderna são feitas sob esse signo e seu interesse maior está no modo como internalizam esse problema. No Brasil nós temos vários exemplos. Talvez um bom exemplo esteja num poema publicado num livro circunstancial de João Cabral, Museu de Tudo, em que o poeta fala n"o artista inconfessável". É um poema que registra, de forma extraordinária, essa angústia, essa percepção, essa consciência do poeta da inútil utilidade do seu fazer no sentido de recuperar, pelo trabalho com a linguagem, essa presença da cidade. Os exemplos se multiplicam: as experiências de fragmentação, de destruição e desconstrução da linguagem, estão aí para qualquer um ver, não vê quem não quer e, é através dessa desconstrução, muitas vezes, que entra a idéia que o Benedito acentuou muito bem, essa noção ampla, rica e bela da política - do pertencer a uma cidade, de fazer

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon - O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam, Damyata.
Shantih Shantih Shantih

T.S.Eliot - The Waste Land

"O artista inconfessável"

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer.
Mas não, fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil -
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.

João Cabral de Melo Neto - Museu de Tudo

parte da sociedade. Então os exemplos estão aí, na poesia brasileira temos muitos. Inclusive me parece que nos momentos mais bonitos, mais intensos e até radiosos de tentativas de vanguarda no Brasil são feitas releituras nesse sentido, como a que acaba de fazer esse extraordinário poeta, tradutor, historiador da literatura brasileira que é Haroldo de Campos. Não se trata de releitura da tradução que ele fez de Dante, mas a releitura no poema, quer dizer, uma tentativa de recuperar, de recompor o que foi perdido. Onde está, onde está a minha voz? Para quem estou falando? Enfim, há tantas vozes inquietas à procura exatamente desse espaço onde seja possível estabelecer uma relação qualquer em termos de comunicação. Só que surge aí um problema: a poesia não é só isto, ela oscila entre ser arte e comunicação. Ela está aí, está presente, mas, ao mesmo tempo, se insistirmos no seu caráter comunicativo, ela se ausenta, se perde, deixa de aparecer. Então, certas tentativas são feitas nos limites da reconstrução da totalidade. E, para terminar, gostaria de citar outro poeta, Octávio Paz, um poema que está em Vuelta ("El fuego de cada dia"). Aí, a partir de imagens naturais, cultura, através de termos tomados à linguagem, insidiosamente interfere e acaba compondo, no fim, uma mesma coisa, quer dizer, entre folhagens e imagem não há diferença. A procura, a harmonia do poeta moderno parece estar exatamente em mostrar em determinado momento - às vezes, o momento maior de sua vida de poeta - que não há diferença entre linguagem e sociedade, linguagem e República,

linguagem e política, poema e vida.

ALFREDO BOSI:

O contexto de onde o Modesto extraiu a frase que deu início a esta discussão, marca a idéia da poesia como uma forma frequentemente de inadequação e de resistência ao que hoje se chamaria ideologia dominante, a qual o Prof. Benedito Nunes, de alguma maneira, reportou à situação original da polis grega. Ele nos fez o favor de dar realmente o contexto primeiro em que esta ruptura do poeta com a polis apareceu. Depois, com os exemplos vários que João Alexandre nos deu, essa ruptura ficou de alguma maneira ilustrada e de outra maneira costurada. O que me preocupava, e é muito importante saber o que a gente realmente sentia quando escrevia esta frase e as outras que a rodeiam, é exatamente a divisão muito profunda que existe agora e já existia nos tempos de Platão entre a expressão poética e a ideologia dominante. No caso, Platão pensava não somente na expressão poética como tal, mas na expressão das paixões, de tudo aquilo que pode perturbar a ordem da polis que, na mente de Platão, deve ser bem racional. Realmente, a República tem que ser dirigida pelos pensadores, por aqueles que superaram já as suas paixões e vivem na virtude, na aretê e na sofia. A sabedoria e a virtude é que devem comandar o leme do Estado, e os poetas, por sua própria natureza e pela produção que Platão conhecia, excitam sentimentos dos mais vários e, portanto, perturbariam essa adequação

EL FUEGO DE CADA DÍA

A Juan Garcia Ponce

COMO el aire
 hace y deshace
sobre las páginas de la geología,
sobre las mesas planetarias,
sus invisibles edificios:
 el hombre.
Su lenguaje es un frano apenas,
pero quemante,
 en la palma del espacio.

Sílabas son incandescencias.
También son plantas:
 sus raíces
fracturan el silencio,
 sus ramas
construyen casas de sonidos.
 Sílabas:
se enlazan y se desenlazan,
 juegan
as las semejanzas y las desemejanzas.
Sílabas:
 maduran en las frentes,
florecen en las bocas.
 Sus raíces
beben noche, comen luz.
 Lenguajes:
árboles incandescentes
de follajes de Iluvias.

Vegetaciones de relámpagos,
geometrias de ecos:
sobre la hoja de papel
el poema se hace
 como el día
sobre la palma del espacio.

Octávio Paz - Vuelta

plena do cidadão à ordem. E a coisa vem vindo depois, os exemplos poderiam se multiplicar, para mostrar essas inadequações. Então, entre os muitos problemas teóricos que estas considerações poderiam sugerir, está o da relação poesia/ideologia, no caso, ideologia dominante. Para isto é que efetivamente o meu raciocínio está conduzindo. Essa relação, então, é vista como de negatividade. Na verdade, a poesia é um momento de negatividade em relação à ideologia dominante. Não em relação a polis, à vida da cidade, muito pelo contrário. O exemplo de João Alexandre, sobre Baudelaire, mostra que o poeta sente, naqueles fragmentos de Paris, a cidade, a cidade moderna tal como ela pôde se constituir numa fase avançada do capitalismo. Nesse sentido, o poeta fala pela cidade. Então, o poeta, a poesia tem, ao mesmo tempo, uma relação muito amorosa com a cidade, com o mundo da ação e pode ter até uma relação épica, mas particularmente com o que se chamaria assim o cerne da vida política, entendida como direção dos espíritos, como a administração da cultura. Quer dizer, a poesia teria uma relação viva com a sociedade, com as forças reais da sociedade, mas, por sua natureza como expressão do homem ou expressão do grupo, se choca e nega frequentemente aquilo que se chamaria então a ideologia dominante que é sempre, por sua natureza, reduzora. Ela é realmente como a cabeça platônica, que deseja que os instintos estejam a seu serviço, como o cocheiro e os cavalos. Então, esses cavalos desbridados que são a paixão, devem ser freados pelo cocheiro pelo

mentor da República. Essas imagens eqüinas às vezes vêm ao nosso espírito de maneira perturbadora, mas enfim, de qualquer modo, expressam essa idéia de concentração de força, que a mente deveria exercer em relação ao corpo, às paixões. Agora, o que me parece importante, alguma coisa que se pode acrescentar ainda, é que há e houve sobretudo, muitos poetas que quiseram cantar a ideologia dominante, quer dizer, essa relação de repugnância que a gente coloca aqui num plano talvez idealista. No plano da história, das várias conjunturas históricas, ela se realizou de maneira paradoxal, isto é, houve poetas - e grandes poetas - que quiseram cantar efetivamente a glória do seu povo, da sua nação, os seus heróis fundadores, e não são remotamente, como é o caso dos poetas épicos que queriam contar a fundação mítica de sua cidade, mas, proximoamente, como Os Lusíadas, de Camões. E há outros poetas. Nós vamos citar aquele que está dentro de nosso repertório, isto é, Camões, querendo poetizar a glória de Vasco da Gama e a glória da dinastia de Avis que amparou e subsidiou as navegações. Então, diante desses poetas (seu avatar será Virgílio primeiro épico artificial que rendo cantar a glória de Augusto) o que me interessa nesses poetas - que são grandes, realmente têm uma força de expressão que chega até nós - é estudar o contraditório desse projeto, e como essa contradição se realiza em termos de expressão poética bem concreta. No caso de Camões, se a gente analisar de um ponto de vista de reflexo da sociedade, do ponto de vista, vamos dizer

ortodoxo de que a obra de arte traz para o texto os grandes projetos, as grandes lutas de sua própria sociedade, uma sociologia digamos determinista, no sentido amplo, a gente, querendo, encontra, efetivamente, "as armas e va rões assinalados" e encontra ainda a história das conquistas portuguesas. Chegando mais perto, sempre me impressionou muito um episódio d' Os Lusíadas, final do canto IV que é do velho do Restelo, precedido do que a gente poderia chamar o clímax da glória portuguesa. D. Manuel tem sonhos com as grandezas futuras de Portugal, os rios da Índia se apresentam a ele em forma de gigantes - então, há todo um clímax alegórico. É muito curioso que o alegórico, hoje recuperado para nós, quando referido à poesia clássica, sempre tem alguma coisa de didático. Depois a gente poderia falar um pouco sobre isso, a reversão que houve do alegórico. Mas o alegórico, no caso do sonho de D. Manuel, é a grandeza de Portugal. Quando ele desperta, os sábios da corte imediatamente traduzem o sonho nos termos que ele quer ouvir: que os portugueses devem ir até a Índia e dominá-la. Então, neste canto, que, por sua vez, prolonga o canto III, referente a história dos fatos de Portugal, nós temos o poeta da ideologia, que hoje chamaríamos de colonialista, mas que podemos chamar da epopéia dos navegadores. E Camões efetivamente dá voz e tom a esses poetas, a essa ideologia, até chegar o momento que deveria ser o clímax, ou seja, a partida dos portugueses. É quando todos vão à praia levar Vasco da Gama e os outros navegadores. Este momento em

que todas as trombetas deviam tocar para a glória de Portugal reverte-se num anti clímax encabulante porque, daquele coro todo hosanante, aparece a voz do velho do Restelo, o tal "sô de experiências feito", que faz, realmente, uma imprecação contra aquela viagem. Aí, então, tu do muda de tom, e este velho começa a provar que não há glória, não há fama, mas a vã glória de mandar, a cobiça, enfim, ele desvenda aquilo que diríamos hoje, prosaicamente, os motivos econômicos da expedição: a cobiça. E sua fala vai-se desdobrando, parece que representa todos os oprimidos: as mulheres, os velhos, os que vão ficar abandonados. Há um choro atrás de sua voz que se poderia chamar claramente de contra-ideológico. Então, esse velho, aprofundando os motivos de sua imprecação, acaba indo ao cerne da própria civilização, maldizendo o primeiro que, pela primeira vez, pôs o lenho na água, o criador do primeiro barco à vela, e maldizendo Prometeu. Pode-se dizer que aí a reversão é total: ele maldiz o progresso, a criação do fogo e tudo aquilo que leva às descobertas, tudo aquilo que leva ao que poderíamos chamar de civilização, num momento em que a epopéia está já constituída para o canto ideológico. É total o desapontamento dos nautas que estão partindo, que não conseguem nem levantar os olhos para o povo que está assistindo à partida, achando que é melhor até não se despedir, que, em certas horas, a despedida piora a situação. Há uns versos de Camões de que não me lembro agora, em que ele diz que seria melhor efetivamente não haver a despedida,

"Mas um velho, de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em n̄os os olhos, meneando
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que n̄os no mar ouvimos claramente,
Cum saber s̄o de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto peito:

- Ô glória de mandar, ô vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ô fraudulento gosto, que se atiça
Cũa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades nelas experimentas!

Dura inquietação da alma e da vida,
Fonte de desamparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios:
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo di(g)na de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo n̄escio engana.

A que novos desastres determinas
De levar estes Reinos e esta gente?
Que perigos, que mortes lhe destinas,
Deba(i)xo dalgum nome preminente?
Que promessas de reinos e de minas
De ouro, que lhe farás tão facilmente?
Que famas lhe prometerás? Que histórias?
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

Luís Vaz de Camões - Canto IV.
Os Lusíadas

-
- 28 Io venni in luogo d'ogni luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta
se da contratti venti è combattuto
- 31 La bufera infernal che mai non resta
mena li spirti con la sua rapina,
voltando e percotendo li molesta.
- 34 Quando giungon davanti alla ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento,
bestemmian quivi la virtù divina.

-
- 82 Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali aperte e ferme al dolce nido
vengon per l'aere dal voler portate,
- 85 Cotali uscir de la schiera ov'e Dido
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affetuoso grido.

-
- 133 Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai, da me, non fia diviso,
- 136 La bocca mi baciò tutto tremante
galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
quel giorno, più non vi leggemmo avante."
- 139 Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea sì che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi como corpo morto cade.

porque implicaria aumentar a dor e a culpa, e, então, eles baixam os olhos e vão embora. Mas depois, no Canto V, os ventos sopram prosperamente e lá se vão eles, ficando aquela voz isolada. Outro exemplo interessante encontra-se em Dante: a oposição entre a teologia católica, a moral da teologia católica na punição dos adúlteros, e o seu sentimento, a sua empatia para com Paolo e Francesca. É uma quebra muito grande do que a gente poderia chamar de aura ideológica, mantida pelo poema com tanta dignidade, tanta ênfase. Há um coro que representa a ideologia moral da Divina Comédia e o sistema de punições do Inferno, tal como se imaginava na época de Dante. As vezes isoladas, que são essa relação direta do poeta com sua imagem, com sua paixão, reverterem a expectativa e nos dão o que há de fundamentalmente lírico na Divina Comédia, que é justamente o confronto das vozes contra o coro épico. Esses dois exemplos, de Dante e de Camões, entrariam no contexto de nossa discussão para mostrar o quanto eu acredito, o quanto talvez se deva acreditar, que há um discurso ideológico, ao qual o poeta pode até se dobrar. Não é verdade que a poesia esteja sempre isenta de ideologia, para tanto ela precisaria ser uma atividade extraterrestre. Às vezes até está profundamente impregnada pela ideologia da época, seja uma ideologia tecnicista de glorificação, seja uma ideologia tecnicista levada aos últimos extremos. A poesia, e às vezes até a boa poesia, está profundamente comprometida com certos estereótipos ideológicos, mas é claro que não é aí que o

nosso coração vai bater. Ele vai bater com aquela poesia capaz de ter uma relação pura, imediata, com as coisas ou com o ser, e se quisermos usar a linguagem hegeliana, uma relação imediata com aquilo que ainda não foi moldado e falsificado. Então, nesse momento, o próprio poeta sai da República, não é preciso que ele seja exilado, ele mesmo deixa a República.

CARLOS VOGT:

A partir do que cada um de vocês disse com referência àquilo que a gente chama de mundo moderno, não é exclusividade da poesia tentar superar o divórcio da sociedade com a natureza, isto é, do convencional com o natural. Essa questão vem sendo tratada pelos grandes estruturalistas, por exemplo, Lévi Strauss, quando tenta recuperar uma ordem cósmica, ou seja, uma ordem em que os mitos, no fundo, falem no limite uma linguagem que a ciência hoje tardiamente revela. A análise dos mitos aponta para tudo isso. Chomsky, um racionalista extremo, no final de um dos capítulos de Reflexões sobre a Linguagem, faz uma consideração muito interessante que retoma a questão da República de Platão, mas elogiando as paixões e os sentimentos como forças que levarão o homem a encontrar sua própria realização. Nesse sentido, não se trata de um traço característico da poesia, mas sim de um movimento muito mais amplo onde ele se inscreve e que é a tentativa de romper o referido divórcio que, para Lévi Strauss, foi necessário num dado momento. Então, a

pergunta que eu faço é a seguinte: qual é o traço que ca racterizaria a poesia como um fazer particular em meio a esse movimento mais amplo que é a própria modernidade?

MODESTO CARONE:

No fundo, sua pergunta seria a seguinte: qual o lugar da poesia numa sociedade de alto a baixo administrada?

BENEDITO NUNES:

Do ponto de vista da modernidade, como vo cê colocou, eu me permito repetir uma frase que usamos no último seminário - uma frase, por sinal, interrogati va, que ficou dependendo de uma futura discussão - que confere à poesia o privilégio de abrir e manter permanen temente este jogo característico da modernidade: a apro ximação das coisas que ficaram separadas, através da lin guagem. Quer dizer: o jogo com a linguagem em busca da superação, a transgressão de determinados clichês, e mes mo essa consciência que impregna os poetas mais novos, pa ra falar num Octavio Paz, essa consciência de que não há uma pureza ideológica, como bem falou o professor Bosi, pelo fato de a poesia atingir aquilo que poderíamos cha mar de nível estético - tudo isso a libera do que, de certa maneira, traduz a sua imediata vinculação com a própria sociedade. Nesse nível em que o professor Bosi colocou o assunto, não seria preciso fazer as distinções

entre um discurso ideológico específico e o discurso poético. A ideologia está no próprio fato das representações sociais, ela já recorta os próprios símbolos e, por conseguinte, ingressa no círculo da comunicação. De tal modo que, na modernidade, a poesia viria a introduzir pequenos pontos de ruptura, permitindo a retomada constante da interpretação da existência e o contacto, ou a visão daquilo que o professor Bosi chama ser, para não dizer realidade. O primeiro poeta da modernidade - Baudelaire - acentuava a sua preocupação - aquela preocupação que vai ser a crítica ou a crise interna da poesia moderna - com o "cherchez de nouveau".

PÚBLICO:

Temos uma observação de Mallarmé sobre a modernidade, onde ele diz que o presente deve permanecer presente e cada fenómeno permanecer absolutamente único. Então, em "La dernière mode", ele diz: "Lancemos os olhos sobre o presente e em lugar de prever, observemos". É o mundanismo de Mallarmé que deriva diretamente da modernidade de Baudelaire.

BENEDITO NUNES:

Bem, acho que existe, sem dúvida, uma ligação muito estreita entre os dois, embora o plano de elaboração seja diferente. No caso, queria me referir, então, para voltar a certos termos iniciais da questão, a

esse, "nouveau" que Octávio Paz aproveitaria justamente para dizer que a poesia moderna vive em permanente crise, seu compromisso com o novo é, ao mesmo tempo, o compromisso com uma série de condições, de experiências, de atitudes da sociedade em relação ao tempo, a experiência do tempo como uma crise permanente, e outras. A própria experiência revolucionária - uma das tentações da poesia moderna - implica essa busca do novo. Essa inovação que se aguça na poesia moderna, era, na fase inicial da República, o perigo e a própria mimesis das paixões. No final do Livro III, justamente, se diz que não há nada que seja mais perigoso à República do que as inovações na música, dando-se à palavra "música" o sentido grego. E é justamente nessa busca do novo que se empenha Baudelaire no início da modernidade.

JOÃO ALEXANDRE:

Eu acho que a indagação do Carlos põe a bola no centro do campo. Realmente, seria difícil deixar de pensar nesse problema sem começar a pensar em todas as tentativas de singularização, quer dizer, toda a história da crítica da poesia moderna já recheada dessas buscas de singularização. Há momentos altíssimos nessa tentativa. Um dos mais altos, para ficarmos na poesia moderna, é sem dúvida nenhuma o momento de Mallarmé. Evidentemente, vocês conhecem o livro do Edmund Wilson, O Castelo de Axel, em que ele estuda o Simbolismo de 1822 a 1920, trata de vários autores, mas não dedica nenhum

capítulo específico a Mallarmé. Recentemente, num ensaio publicado na Universidade de Stanford, "Mallarmé Century", um grande especialista em Mallarmé, Robert Greer Cohn, procura dar, como transfundo do livro de Edmund Wilson, a imagem, a presença de Mallarmé, quer dizer, tudo aquilo que foi estudado por Wilson estaria sob o signo Mallarmeano - aquela preocupação com a singularização, a preocupação em encontrar aquele miolo fundamental e mínimo com que operaria o poeta. Evidentemente a experiência que está no poema é muito ampla. Nós podemos entrar por essa experiência, pelo poema total, a partir de vários ângulos. O tipo de frase do Alfredo, citada inicialmente, permite uma entrada também no poema, mas não só no poema. E, de fato, o encontro maior, está no momento em que o leitor se defronta, corpo-a-corpo, com o texto, e aí ele verifica que o resíduo mínimo daquilo que é tão complexo, tão diversificado, o resíduo mínimo está num certo tratamento da linguagem. É este tratamento da linguagem que nós, desde algum tempo, costumamos apontar como o tratamento especificamente poético. Há um grande perigo nisto: esquecer todo tipo de experiência cultural que está por detrás dessas traduções, dessas traduções particularizadas, singularizadas, que são os diversos poemas. Eu acho que Mallarmé foi um dos primeiros a saber que era preciso escrever poemas, porque o Poema era impossível, porque o Poema ficava sempre como alguma coisa intocável, seria sempre uma utopia. Era preciso escrever poemas já que o Poema não poderia existir. Seria preciso trabalhar

com a linguagem. Então, esse tipo de atitude pode evidentemente levar a esquecer os outros elementos que estão dentro de qualquer texto. E isso, para mim, é fundamental, quer dizer, esse encontro, esse corpo-a-corpo com o texto pelo qual a gente descobre a sua singularização poética, como dizia Valéry, como criação, na linguagem, como criação artística na linguagem. Eu, por acaso, tenho um texto aqui de T.S. Eliot, que é bastante interessante nesse sentido, e é um texto que a mim me interessa, porque não se trata só de um crítico distanciado nem professor, mas de um grande poeta. Estudando os metafísicos ingleses, aos quais ele vinculava toda a poesia coloquial-irônica do simbolismo francês, como de certa forma fez Verlaine, Rimbaud, etc., e que é recuperado quando Eliot - via Corbière e sobretudo Laforgue - nesse ensaio sobre os metafísicos, diz: "Quando a mente de um poeta está perfeitamente equipada para o seu trabalho, ele está constantemente amalgamando experiência disparatada; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele apaixona-se ou lê Spinoza, e estas duas experiências nada têm a ver uma com a outra, ou com o barulho da máquina de escrever, ou com o cheiro da cozinha; na mente do poeta, estas experiências estão sempre formando novos conjuntos". Este é o texto de Eliot que me parece bastante interessante para mostrar que o tipo de trabalho de redução ao nível da linguagem, que seria o específico, esse discurso de um certo trabalho da linguagem - discurso poético - acaba realizando isso que

ele chama de novos conjuntos. Eu acho que quando a gente lê um texto - se você lê vários textos diferentes ao mesmo tempo, poemas ou não -, para descobrir onde está a poeticidade, a famosa poeticidade, o famoso específico do poema, o trabalho maior é exatamente encontrar o modo de operar: como é que se está operando ali, como é que se está trabalhando com aqueles elementos tão diversificados que fazem parte deste conjunto maior que a gente, à falta de outro nome, chama de linguagem. Então, é aí que, a meu ver, se tem que buscar. Mas, de fato, há um outro traço da poesia moderna que parece muito importante, que é preciso considerar e que também está neste texto do Eliot, que é o operar analogicamente, quer dizer, o operar por analogia, processo fundamental na criação do poema. O transformar realidades absolutamente diferentes em conjuntos mais ou menos homogêneos que acabam sendo o poema. Esse operar através de analogias pode ser uma característica da poeticidade, do específico poético. É preciso não esquecer, entretanto, que isto não está só no poema também. E aí eu volto à minha obsessão primitiva. Paul Valéry, estudando Leonardo da Vinci - em seu famoso ensaio sobre o método de Leonardo da Vinci -, dizia que procurava o método do artista. E a gente descobre, lendo esse ensaio (que é extremamente denso) que o que ele estava chamando de método de Leonardo seria esse princípio original da analogia, a ponto de, num outro ensaio sobre Degas, ele dizer: "eu, por mim, substituiria história da literatura, história da ciência, história da

cultura, história das religiões, por uma história geral da analogia". Aí é que se faz o drama ou a aventura (ele gostava de drama), o drama da inteligência, o drama do intelecto. Na verdade, em qualquer texto você tem essa dramaticidade básica, você tem essas vozes que se contra ponteiam, através de uma matéria sensível que é a pala vra, que são os elementos, bem, não são sō as palavras, mas inclusive vazios entre elas, os deslocamentos das pa lavras no texto. São esses elementos, vamos dizer, mate riais, físicos, da organização do poema, que estão sem pre respondendo a um indivíduo, a uma solitária voz em busca do outro. Aí vem a idéia de operação de otredade com quem o poeta dialoga, ou procura convencer com argu mentos através de um discurso argumentativo. Procura con vencer a ver alguma coisa que está perdida na realidade e que ele viu. De fato, Carlos, você tem toda razão no sentido de chamar a atenção para aquilo que talvez seja o específico que a gente descobre, a meu ver—e eu não me canso de repetir isso—no corpo a corpo, no direto, não é? Na leitura do texto, e não foi por outra razão senão essa que li dois textos, numa breve intervenção. Porque mais do que qualquer coisa, dois textos lidos, falam da materialidade, disso que nōs estamos, às vezes, construin do um pouco no ar.

CARLOS VOGT:

O que me sugeriu a pergunta foi a sua lei tura do texto do Paz e do texto do Cabral. No texto do

Cabral, essa inutilidade útil da poesia. Você tem a impressão de que, lendo isto mais atentamente, está ouvindo Lévi-Strauss falar contra o funcionalismo do Malinowski. E lendo o texto de Paz, você tem, de outra forma, a impressão de que está ouvindo Lévi-Strauss falando exatamente da comunhão da Natureza e do Social, da Natureza e do Cultural, não é? Quer dizer, a linguagem, a folhagem, é exatamente isso...

JOÃO ALEXANDRE:

É o caminho que têm seguido alguns poetas modernos. Um dos caminhos realmente resistentes tem sido esse de reaproveitar, de reorientar o coloquialismo, a ironia, que são elementos próprios de poetas contemporâneos. Quer dizer, esse tipo de discurso irônico, coloquial, que tenta apontar para a consciência, para a posição, a situação do poeta. O melhor exemplo que eu tenho é o do poeta Sebastião Uchoa Leite, com seu livro recém publicado Antilogia. Há aí momentos muito interessantes de utilização desse tipo de linguagem. Por exemplo, ele lê Nietzsche no pequeno texto "nova nietzscheana" assim:

não me sinto esmagado
pela sensação do nada
mas esganado pelo futuro
que a deus pertence

Ou então o poema "prefiro rosas, meu amor, à pátria". A partir dessa frase conhecida, o poema diz:

never more!
mas ainda se ouvem as gralhas
deste solo pútrido

E ainda "ora, direis, ouvir estrelas":

ele ainda espera
ver contente a mãe gentil
nas margens plácidas
desses tristes trópicos

Até chegar o momento em que Sebastião escreve uma "V internacional". Seu livro é todo feito sob o signo do vampiro. Logo que se abre aparece a figura do Bella Lugosi e o poema há pouco mencionado diz:

V internacional
antes que eles destruam vocês
atenção amigos ocultos
drácula
nosferatu
frankenstein
mr. hyde
jack the ripper
m - o vampiro de dusseldorf
monstros do mundo inteiro:
uni-vos!

E a Antilogia termina com um epitáfio em forma de cruz:

aqui jaz
para seu deleite
Sebastião
uchoa
leite

Claro que há muitos caminhos. Lembro-me de uma frase do Prof. Antônio Cândido que acho extraordinária: "Há muitos caminhos. As entradas são muitas. O problema é sair".

ANGEL NUÑEZ:

Qual é o resultado dessa tentativa de unir natureza e cultura na qual se têm empenhado os poetas modernos? Essas tentativas me inquietam. Acho que uma de las se relaciona com a questão da ideologia; negar a ideologia dominante foi uma das grandes soluções, tentada por Ruben Dario, por exemplo, e por outros grandes poetas. Mas o poeta tem, no fundo, aquele conflito interno, a crítica interna que passa pelo projeto. Um poeta brasileiro, por exemplo, pode falar da fala do índio perdida para sempre. Quando o índio no mato falava alguma palavra mágica, era a totalidade da selva, da natureza, da tribo, dele, da pessoa, das paixões, do sexo, de tudo. Aquilo está perdido, perdido ou fragmentado... Então, a intenção da metáfora de unir as coisas, da metáfora como essência da poesia, procurando uma unidade, aonde leva?

Qual o resultado? Há uma unidade nas coisas, porque o poeta tem uma consciência de sua linguagem e sabe que sua linguagem é a expressão de intenções, de procuras, e que não é a totalidade da cultura. Não basta nomear para unir. Ou sim, basta?

JOÃO ALEXANDRE:

Eu vou dizer alguma coisa. Claro que não é resposta para o tipo de inquietação que você tocou, que é a minha, da qual eu participo inteiramente e nós todos aqui participamos, senão estávamos todos quietos. E se ficássemos inteiramente quietos, não teríamos nenhum interesse na poesia, não é? Eu acredito que a resposta está aí. Que a resposta está nessa inadequação e nessa inquietação, nessa inquietação que admite como resposta provisória até o fragmento. E completaria dizendo o seguinte: há uma frase de Borges num texto chamado "Borges y yo" que diz: "Borges escribe y yo vivo, y su escritura me justifica". Curiosamente, estive lendo, há poucos instantes, um texto de Blanchot sobre Baudelaire, "O fracasso de Baudelaire", em que se diz claramente que a vida de Baudelaire foi um "échec". E o poeta tinha consciência disso. Mas a sua obra foi um "réussite". E ele não teve consciência do êxito que sua obra seria. Foi preciso passar algum tempo para percebermos isso. Esse jogo entre "échec" e "réussite" é um jogo perigosíssimo. É um jogo sobre o fio da navalha. É aí que eu acho que mais radicalmente se coloca a sua pergunta. Para a qual, evidente

mente, eu não tenho resposta a não ser acrescentar esse dado da inquietação, se isso serve como resposta.

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Bom, eu sō quero fazer alguns pequenos comentários. Um deles é sobre o problema da modernidade. Eu acho que não sō quando falamos em modernidade, mas de um modo geral, em todo o nosso trabalho teōrico, em toda nossa reflexão, em tudo que nōs fazemos, ainda existe a marca do etnocentrismo. Nōs ainda estamos muito marcados pela Europa Ocidental e pelos Estados Unidos, quer dizer, é o nosso mundo... Em relação ao prōprio conceito de modernidade, se nōs nos desvinculamos um pouco do etnocentrismo, ele adquire matizes completamente diferentes. Por exemplo: alguns dos fatos mais importantes da arte, da poesia, da literatura moderna nos vieram do choque, do contato da nossa cultura com as culturas do Oriente. Então, se nōs pensamos esses mesmos fatos do Ocidente em termos mais globais, eles adquirem matizes completamente diferentes, quer dizer, eu acho difícil nōs dizermos que o inīcio da modernidade se dā com Baudelaire, etc. Mas se isso acontece é porque a nossa modernidade, a do mundo Ocidental, é tomada isoladamente. Na realidade, muitos dos que trabalharam em termos da mais avançada modernidade utilizaram elementos vindos do Oriente, aproveitando-se do choque de culturas Ocidente/Oriente. Jakobson diria "a tensão dialética", que não é uma convivência pacifica, não é simplesmente o simbolista ir para o Oriente

BORGES Y YO

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien sou), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Jorge Luís Borges - OBRAS COMPLETAS

buscar elementos, etc. Tanto é que, muitas vezes, os próprios orientais ficam chocados com os resultados que a cultura deles produziu no Ocidente. Pergunta-se às vezes a um oriental o que ele acha de uma peça de Brecht, onde aparecem elementos orientais, ou a algum japonês, o que ele acha de um filme de Eisenstein, e ele fica assim meio perplexo... Porque há uma tensão dialética, os elementos trazidos se transformaram, se modificaram. Agora, eu acho que isso é importante, tem que ser levado em consideração. Houve um historiador soviético da cultura, chamado N. I. Konrad que se preocupou a vida toda com o problema de uma visão global que incorporasse a contribuição do Oriente. Ele não trabalhou, que eu saiba, com literatura e com artes modernas. Mas, por exemplo, ele toma Shakespeare e vê como se modifica completamente a visão que se pode ter dele, vendo-o não apenas em função dos elisabetanos, mas em função do que se fazia no mundo, incluindo o extremo Oriente, como o teatro chinês, o teatro japonês, etc, etc. Eu acho que este é um elemento importante a se considerar, quando pensamos em modernidade. E são elementos antigos, quer dizer, o Ocidental incorpora elementos orientais antigos e afirma que está fazendo arte moderna. E está fazendo, muitas vezes, com elementos que os orientais já deixaram de lado. Pound é um exemplo típico. Um outro exemplo típico é o Eisenstein que ficava revoltado com os filmes japoneses que vinham porque eram filmes muito ocidentalizados. E a essência do trabalho dele baseava-se no ideograma japonês e chinês.

Quer dizer, sua própria concepção de arte, não são de cinema, tinha muito a ver com esse outro tipo de linguagem. Agora, era um tipo de linguagem vindo do Oriente e de um Oriente antigo. Então, é uma modernidade que está impregnada de elementos antigos. O conceito de modernidade é, portanto, bastante difícil.

JOÃO ALEXANDRE:

Perdão Boris, mas acho que um dos aspectos fundamentais da modernidade, é exatamente essa procura, essa angústia no sentido de reler, no sentido de traduzir, não é? Eu acentuei isso desde o início, embora não com tanta ênfase. No caso, por exemplo, da obra de Pound, você tem isso traduzido, não são como enfeite superficial, como andamento... Até uma obra menos radical, nesse sentido da relação com o Oriente, como a de Eliot, The Waste Land, termina com as três palavras que são as do ritual hindu: "Shantih shantih shantih". É o problema da tradução, de rever inclusive a tradição através da tradução, sem querer fazer trocadilhos. É um traço bastante acentuado, bastante característico da modernidade. Concordo inteiramente com você, mas acrescentaria isso...

BENEDITO NUNES:

Eu também concordo e acrescentaria essa nuance de que, de fato, há etnocentrismo numa postulação rígida, canalizada para um conceito de modernidade, sem

nenhuma polêmica. Há um etnocentrismo, mas transformado já, pela própria modernidade, numa verdade etnológica. Passamos do etnocentrismo para uma consciência etnológica. Isso se reflete bem nesses aproveitamentos, ou nessas traduções. Para mim, a modernidade é um conceito amplo que segue a história da literatura, é um conceito cultural histórico. Nós estamos, afinal de contas, neste barco, ainda hoje, não é?

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Bom, estou completamente de acordo. Outro comentário que eu queria fazer é sobre o problema do coloquial que foi mencionado, de passagem, como sendo característico da poesia de hoje. Eu estou me lembrando de um texto do Jakobson, do primeiro trabalho que ele escreveu, que se chama "Novíssima Poesia Russa", e que é o primeiro de uma série, escrito ainda em 1919 e publicado em Praga, em 1921, onde ele afirma que a literatura e a poesia periodicamente têm que voltar à linguagem popular. E mostra ainda que os historiadores da literatura não têm dado a devida atenção a esse fato, que uma análise lingüística mais minuciosa revelaria, de que periodicamente há uma volta do coloquial. E, realmente, estudando-se mais atentamente, acho que se verifica isso. A própria reação romântica ao classicismo contém em si uma boa dose disso... Quer dizer, se isso ocorre nesse momento, também já ocorreu ao longo da história da literatura.

PÚBLICO:

Eu queria fazer uma pergunta sobre o que Pound chamou de logopéia. A presença da demonstração, da argumentação, do raciocínio, na poesia moderna, seria um resquício do classicismo? Ou isso está em perda, se pode pensar que houve uma espécie de ressurreição da logopéia, como se fosse uma saída para o mero registro do caos fragmentário? Citando como grandes raciocinadores Pessoa e Borges, em que se supera o ideograma pela conexão lógica dos substantivos, que não elimina a conjunção.

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Bom, eu acho que logopéia não implica obrigatoriamente em demonstração. Você pode ter uma construção paratática, em poesia, riquíssima em logopéia e sem nenhuma demonstração. As idéias jorrando. Há exemplos.

PÚBLICO:

Mas, aí, o problema fica para o leitor. Sempre sobra para cima do leitor...

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Mas o leitor tem que cooperar. Afinal, ele faz parte do poema, que é que há?

PÚBLICO:

Bom, o leitor pode estar explicitamente no

texto? No caso de Pessoa, por exemplo, ele mostra como uns sentimentos provêm de outros, como retornam... Pelo menos, ele fecha um percurso no texto. Pode não ser o único, mas ele sempre traça o roteiro pelos estados e objetos que semeia pelo texto. Os sonetos de Camões em que há verdadeiras exposições de filosofia. É o caso de Borges na ficção. Há necessidade do percurso, ou seja, não sã^o fragmentos jogados. Seria uma articulação não meramente arquitetônica de simultaneidade conexas, mas uma conexão explicitamente intencional.

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Mas tudo o que você diz é apenas uma das possibilidades da logopéia. Em poesia, há muito mais possibilidades do que as que você apresenta. Eu acho que na poesia a logopéia funciona mesmo, não sã^o como demonstração...

CARLOS VOGT:

Eu gostaria de colocar mais uma questão relacionada com a singularidade. Quando o Alfredo mencionou o exílio do poeta da República, tratou da relação entre o discurso poético e a ideologia dominante. Talvez fosse interessante pensar a singularidade da poesia não como um traço imanente do ser poético, mas como um traço que se produz e se reproduz historicamente nas manifestações concretas da poesia. Nesse caso, talvez valesse

pena colocar a questão do ponto de vista da poesia que se faz hoje no Brasil. Qual o lugar dessa poesia no Brasil e no Terceiro Mundo de modo geral?

ALFREDO BOSI:

Eu também estou preocupado com isso, mas ainda não tenho uma formulação adequada. Por isso, talvez não deva falar. Mas, enfim, estamos aqui para falar, mesmo sem uma formulação adequada. Preocupado com a sua pergunta anterior a respeito do lugar da poesia em todo o conjunto de tendências da nossa cultura e ciência, você citou especificamente a ciência, talvez mais a antropológica e a lingüística. Você falava do desejo da ciência de reunir natureza e cultura, coisa que a poesia faz também, não é? Agora, como é que a poesia faz ou está fazendo isso? Há realmente uma marca diferencial, válida, que sustente nossa argumentação o tempo todo? Eu não sei. Quer dizer, se a gente pensar com categorias mais tradicionais, talvez da estética hegeliana, croceana, estéticas que me influenciaram profundamente - de modo que eu tenho a tendência a pensar nessas categorias quando se fala em poesia em geral -, então me parece clara a diferença. A ciência, mesmo tentando aproximar natureza e cultura, como ela faz na análise dos mitos, onde realmente a expressão tem muitas faces - uma é voltada para o inconsciente, para o corpo, e outra voltada talvez para as leis da sociedade, mesmo quando ela faz isso, e tem feito de maneira muito estimulante, ela usa, de fato, um

discurso categorizador. Ela precisa desse discurso, sem o qual não seria ciência, mesmo relativizando muito o conceito de ciência, que não é mais o do século passado. Mas, apesar disso, a leitura de Lévi-Strauss nos dá sempre uma tábua de categorias que é preenchida, de maneira muito engenhosa, com mitos ou fragmentos de mitos. Ao passo que o poeta que tenha o mesmo desejo de aproximar natureza e cultura, fará isso a seu modo. Que é basicamente o modo da imagem, não é? O discurso das imagens animadas por certas paixões. Isso seria uma resposta ainda dentro da estética bem hegeliana e croceana, segundo a qual a expressão artística, isto é, a expressão estética, é uma expressão que está no plano da visão, da intuição e do sentimento. Ao passo que o discurso científico se faz através de categorias, mesmo quando visa a um mesmo fim. Deixando agora de lado essas categorias, o que vejo é que há hoje, na ciência, de um modo geral, um fortíssimo desejo que eu chamo de poético mesmo. Poético, no sentido de anular as fronteiras entre o sujeito e o objeto. Este é o momento que eu acho que as Ciências Humanas estão vivendo, de uma maneira meio contraditória, meio acanhada, porque elas não têm elementos para isso. Tudo as leva a observar as coisas, observação, no sentido profundo. Tudo as leva a serem servas do objeto. É à parte dessa servidão que se elaboram as categorias, criando-se, portanto, um discurso objetivo, universal, categorizado. Essa tendência é normal dentro da metodologia científica, mesmo em Antropologia, não é verdade? A Antropologia,

neste caso, seria uma ciência matriz. Você poderá falar da Linguística, que conheço pouco. Como é que a linguística procura eliminar esta fronteira e caminhar dentro da intersubjetividade? Mesmo assim, o discurso dela ainda é categorial. O objetivo é unir sujeito e objeto; mas a linguagem é categorial. E voltando, então, à fala de João Alexandre, é na linguagem que está a chave da questão. É nesta linguagem que a gente poderia caracterizar por imagens, linguagem por imagens, mesmo a logopéia, talvez procurando retomar a discussão que foi interrompida. Quer dizer, a logopéia seria insuportável se fosse um discurso argumentativo como tal. Ela simplesmente não seria poesia. Mesmo para nós é pesada a linguagem de Dante, do "Paraíso", que foi considerada, durante séculos, insuportavelmente maçante. Em relação ao "Inferno" que era tão colorido, tão violento, tão patético, a linguagem do "Paraíso" era considerada assim, sem cor, não existe nada lá, só existe luz e som puro, de um meio-dia perpétuo. Quer dizer, não há cor, não há sombra, aquela luz, e os cantos angélicos, não é? Então, os românticos não gostavam do "Paraíso". Toda crítica romântica considerava o "Paraíso" um discurso dogmático, exemplar, mas, sem paixão. E o próprio Croce faz distinções muito dogmáticas entre poesia e não poesia, dentro do "Paraíso". E, realmente, poucas vozes seriam poéticas, porque é aquele discurso teológico, constante. Enfim, é toda uma linguagem teológica posta em versos. No entanto, este talvez seja um critério um tanto rígido. Porque aquilo tem

música, tem muita música, que a tradução de Haroldo de Campos conserva. Tem muita música, e dentro desta música os raciocínios sempre encontram uma forma de imagem. Eles não são, assim, o raciocínio do abstrato pelo abstrato. É uma música abstrata. Mas essa música abstrata se ilumina com uma série de imagens. Bom, então, a primeira pergunta sua é que está me inquietando, sabe? Como distinguir a linguagem, digamos, científica, da linguagem poética, no momento em que parece que todos estão se encontrando, não é? Não sei a que nível estão se encontrando. Acho que ainda existe um peso fortíssimo do positivismo e neo-positivismo nas ciências. Esse encontro é mais um desejo que uma realidade. E é desejo de uma parte da ciência. Mas às vezes acontece que a ciência - eu acho que quem conhece literatura soviética, como o Prof. Bõris poderia lembrar de como a ciência está também presente no mundo da poesia, e como, às vezes, é a ciência que dá uma força metafórica à poesia. Por exemplo, a idéia que eu li num livro de cosmologia de que nós estamos num universo em expansão, as galáxias em expansão, e a criação é constante...A coisa não está criada de uma vez por todas. O mundo não está feito, e, portanto, pronto para perecer com a entropia. Mas ele está sendo criado agora. Eu acho essa uma imagem profundamente poética, que me lembra a Bíblia. Isaías fala que o Espírito está construindo continuamente um mundo novo, não é? Ou, então, na Epístola de São Paulo, os romanos dizendo que a criação geme sobre as dores do parto, ela ainda quer nascer. A

criação do mundo ainda quer nascer. Essa imagem, por exemplo, das galáxias em expansão, ela é absolutamente poética, no sentido de que a criação cosmológica está presente. E a criação poética é o momento dessa criação cosmológica, não é?

BENEDITO NUNES:

Professor Bosi, eu gostaria de acrescentar ao longo de sua opinião, que ainda há as imagens apocalípticas da ciência, como os buracos negros, por exemplo.

ALFREDO BOSI:

Então, o cientista reencontra imagens do mito poético e vice e versa, mas, certamente, se a gente for ler um tratado de Cosmologia ou de Física vamos nos arrear com categorias, conceitos, fórmulas matemáticas. Vamos encontrar uma linguagem que não é aquela que, graças a Deus, ainda existe, que é a linguagem por imagens e por representações. Isso quanto à primeira pergunta, agora, sua segunda pergunta, se você pudesse refazê-la, seria bom, porque ela me parece tão específica em relação à América Latina.

CARLOS VOGT:

Como eu disse, um pouco para puxar o assunto mais para o terreno do concreto, talvez fosse interessante continuar falando de modernidade, de poesia, mas

também de poemas, de poetas e de uma poesia que, de fato, está se fazendo agora. Qual é o sentido, qual é o significado embora a questão possa ser um pouco trivial, um pouco banal, qual é, exatamente, a relação desta poesia com o estado de coisas mais amplo em que vivemos? Ou seja, com todos os problemas de natureza social, política, desenvolvimentista que nós vivemos. Isto é, a poesia consegue ter, nesse sentido, um projeto que se justifique no Terceiro Mundo?

ALFREDO BOSI:

A pergunta que você faz tem um sujeito abstrato. A poesia tem um lugar, ou tem um projeto no Terceiro Mundo? Então, não dá para responder em nome deste sujeito. Agora, daria para responder, se a gente fosse poeta. Eu infelizmente não sou. Quer dizer, os poetas, por exemplo os que vieram ontem aqui (eu não tive oportunidade de ouvi-los), devem representar alguma coisa nessa linha. O que eles dizem deve ter uma conexão, seja de espelhamento, seja de negação. São os dois modos de conexão que me parecem mais importantes: eles são espelhos, meio partidos provavelmente, e, ou então, negações, às vezes, radicais, deste estado de coisas. O que a gente lê de poesia moderna, hoje, no Brasil, confirma essa possibilidade. Existe uma poesia muito rente aos acontecimentos que é a que se está fazendo agora, a partir principalmente de 70. É uma poesia de um coloquialismo realmente imediato, que se deseja antiliterária, traço que

considero dos mais fortes nela. Não sei se ontem a con
versa de vocês confirmou isso. Ela se deseja anti-literã
ria, cava até um fosso entre literatura e poesia, e reto
ma, de maneira drástica, provavelmente chocante, a idêia
de que poesia é a imediatidade do sentimento, a imediatiti
dade da situação existencial. Isso, Vogt, tem relação
com a situação brasileira atual. Tem relação com tudo
aquilo que foi talvez a cultura nos anos 60, e, também,
com o problema da censura. Quer dizer, há o momento em
que se esquece, realmente, da poesia como construção e
ela se transforma, exclusivamente, em expressão. Expres-
sar é dizer, dizer é viver, e não há mais mediações cons
trutivas. A gente fica até com um pouco de dificuldade
de julgar esta poesia. Por todos nossos critérios, ela
está aquêm da linguagem poética. Por todos aqueles critê
rios, segundo os quais a poesia é uma representação, uma
elaboração do fundo inconsciente ou imediato, esta poe
sia está apenas como uma, chame-mo-la assim, efusão. Efu
são imediata do inconsciente ou dos problemas que agitam
a vida psicológica do indivíduo, menos do que do poeta
talvez. Então, teríamos, dentro de uma concepção mais
tradicional, até um pouco de escrúpulo em considerar is
so como poesia, embora ao historiador caiba explicar tu
do. Ele não pode julgar, ele tem que dizer estas coisas
são assim por isso, por isso, por isso, porque realmente
existiu uma tal falsificação da expressão humana, não so
no Brasil (estamos tomando o Brasil aqui como este recanto
to). No mundo todo há uma necessidade de a pessoa se

negar a elaboração. Então, podíamos perguntar, alçando a gora o voo a um juízo crítico: será que é assim, mesmo? Será, realmente, que o inconsciente que é, vamos dizer, a fonte sagrada de tudo isso não vive na constante elaboração? Está aí Freud para nos dizer que também ele só existe enquanto máscara para nós, não é? O inconsciente, para nós, é sempre elaborado, no sonho ou na poesia, está aí o capítulo sexto da Interpretação dos Sonhos, que não cessa de nos dizer que a linguagem dos sonhos é, ora condensação, ora deslocamento. Existe, portanto, aquilo que Freud chama o trabalho do sonho. Então, o inconsciente, antes da nossa preguiça, já trabalhou. Nós temos preguiça de trabalhar, ele não teve porque está sempre trabalhando, mudando e apresentando novas máscaras e novas figuras do que seria esta coisa: esses desejos latentes, esses impulsos, enfim, esse fundo obscuro que Freud tanto explora. Nesse sentido, a gente poderia dizer aos poetas: Bom, mas vocês não querem efetivamente trabalhar sua expressão porque querem ser fiéis ao inconsciente; querem ser fiéis a um mundo onírico; mas, há trabalho aí. Não trabalho no sentido retórico, de que vocês vão escolher certas palavras e não outras, mas um trabalho no sentido da universalidade da experiência, não é? Aquela experiência extremamente individual é trabalhada para chegar ao plano universal, mas tudo isso seria uma conversa crítica. O que importa, historicamente, é dizer: - Vejam, agora está acontecendo isso; está havendo uma literatura confessional, uma literatura assim, desabrida, uma lite-

ratura boquirrota, uma literatura que efetivamente diz, sem nenhum trabalho de elaboração. O que ela não pode é, totalitariamente, se considerar a única via possível. Evidentemente, há os que ainda acham que devem universalizar sua expressão por meio de um outro trabalho; e há o outro extremo realmente tecnicista que acha que literatura é só trabalho. Isso traça uma diferença semelhante à que Croce faz entre as almas belas e as almas dotas. As almas belas não querem trabalhar e as almas dotas só querem trabalhar. Então, nem uma nem outra serviriam para a poesia. Mas isto apenas para responder a um aspecto da sua pergunta, porque agora a gente precisaria fazer o mapa e verificar como é que uma poesia como a de Drummond, por exemplo, respondeu ao seu mundo: às vezes se fechando num quase hermetismo, momento em que ela quase se confina com a poesia tecnicista, depois se abrindo para a memória, como é a poesia de Drummond nos últimos dez anos. Porque este poeta já escolado e acabado, perfeito na sua expressão, nos dá agora uma poesia falsamente ingênua, mas, enfim, uma poesia, vamos dizer, da memória. Uma poesia que relaxa um pouquinho as cordas e procura dizer a sua biografia. Então, de alguma maneira ele é um poeta que, a seu modo, está respondendo a uma situação que outros respondem como podem, não da maneira de Drummond.

BÖRIS SCHNAIDERMAN:

Eu só quero dar um pequeno aparte. Eu acho

que nessa classificação, referida pelo Bosi, de almas doudas e almas belas, nenhum poeta seria alma douda. Nenhum daqueles que elaboram e reelaboram, já que a elaboração não é apenas douda, se não ela não é de poeta. Pelo que nós ouvimos ontem, na mesa redonda dos poetas, eu falaria em alma bela.

VERA CHALMERS:

Acho que vou cortar esse papo, mas a pergunta que quero fazer ao Prof. Benedito é a seguinte: o romantismo como conceito histórico-cultural recobre o conceito de modernidade?

BENEDITO NUNES:

Aí não se trata simplesmente do moderno porque se nós recuarmos um pouco mais, nós vamos ver que no Renascimento houve uma disputa entre o antigo e o novo, não é? Tenho a impressão de que, no que tange a esse nexo entre o Romantismo e o Moderno, há, com todas as ligações que nós podemos fazer do moderno com certo Romantismo, uma ruptura através daquilo que caracteriza mesmo o moderno, no sentido a que o João Alexandre se reportou. Quer dizer, a dessublimação poética. Me parece que essa particularidade aí é muito definidora. Mas nós podemos formular essa questão diante de certos poemas ouvidos ontem, de uma outra forma. Isso sequer é novidade, porque o fizeram em outros contextos. Pelas pró

prias posições, pela própria valorização do sentimento , da paixão, da expressão imediata como falou o Prof. Bosi, a poesia, muito do que foi apresentado aqui como poesia, pode ser visto como uma espécie de neo-romantismo. E é muito difícil saber, realmente, até onde vai a fuga, a evasão, e até onde isso é do poema, não é? Essa recusa pela adoção da expressão imediata, a recusa das coisas de em torno se transforma numa negação; naquela negação é que o poema pode atingir um padrão de universalidade , para adotar a expressão do professor Bosi. Eu queria me referir justamente à questão do sujeito. Que esse sujeito talvez não esteja implicado na poesia, pelo menos no aspecto do poema. E o dado novo para mim é o aparecimento de uma inquietação poética, quer dizer, uma inquietação que deriva para a poesia. Poderá nem estar em jogo o poema, e, nós não podemos, naturalmente, adotar aquela posição do crítico onisciente, julgador, que abre seu tribunal para dizer isto presta, isto não presta. Quer dizer, seria preciso fazer um grande trabalho preliminar de avaliação das condições em que isso surge, das respostas, dados, etc. Quanta coisa aqui, nos transportaram, pelo que nós ouvimos ontem, a certo céu. Padrões bem surrealistas, próximos à primeira fase bretoniana, etc, etc. Hoje, por sinal, há um artigo, não sei se leram na Folha de São Paulo, do Tristão de Athayde. Enquanto lia, me lembrei justamente do que nós iríamos discutir aqui . E vem agora, a propósito, justamente, já que você falou no Drummond, não é? Quer dizer, Drummond recuando às

vezes como solitário, com experiência de "negro jardim on de violas soam" e depois o poeta da nova fase, o Drummond do poema sobre Belo Horizonte, e outros. Tristão comenta dois livros que saíram recentemente, dos quais não me re cordo o nome. Um, que estaria ligado ao imediato, é a ex periência de um poeta que teria passado pelos cárceres do regime. Sobre esse, o crítico diz que faz uma poesia soli dária. E depois, um outro livro, que recebeu do Paraná, é de um poeta que complementaria o anterior, e que ele cha ma, justamente, de poeta solitário. A finalidade do arti go é mostrar que essas duas experiências se complementam. Na medida que os poemas que nós ouvimos ontem alcancem es sa transfusão - que nós não podemos prever - eles serão ao mesmo tempo silidários e solitários. Essas circunstân cias todas, o historiador não pode ignorar, realmente, elas estão aí para serem avaliadas, pesadas. Como ignorar essa inquietação que parece ter um papel imediato, essa inquietação poética?

IUMNA MARIA SIMON:

Ontem até houve um fato bem interessante, em que o depoimento oral de um dos poetas, um depoimento de explosão, de inquietação, foi mais bonito e intenso do que, me perdoe o poeta, os seus poemas. O que me leva a pensar, que, talvez, a realização poética escrita esteja ainda muito mais ensaiando expressar essa inquietação poé tica, de que o Prof. Benedito falou, do que realmente rea lizando o poético. Isso se tornou bastante claro ontem.

JOÃO ALEXANDRE:

Eu vou aproveitar para falar alguma coisa que acho que interessa a todo mundo vivamente. A mim me interessa, até angustiosamente. Retomando o discurso do Alfredo e do Benedito, no que diz respeito à mesa redonda, eu acho que há uma diferença a estabelecer, que eu estabeleço e que me parece básica, entre esse tipo de inquietação que pode estar em jovens poetas - que venha ou não a se transformar em poemas - e aquilo que a gente poderia chamar de objetos construídos enquanto poemas. Há uma diferença básica entre essa inquietação e um poeta cuja obra já realizada, uma obra que a gente pode ler para trás e que apresenta uma poesia que poderia se assemelhar a esse tipo de inquietação que está aí. Eu acho que não vale confundir, e eu me recuso a confundir o último Drummond, um Drummond de certa forma amolecido e enfraquecido pela sua própria atividade, mas que merece o nosso respeito. Ele pode deixar a peteca cair agora, não é? Eu acho que o Drummond atual é muito mais desossado, muito menos poeta do que o Drummond de A Rosa do Povo, não é? Ou mesmo daqueles poemas autobiográficos, rememorativos, onde ele conseguia uma tensão, sobretudo no livro A Rosa do Povo, que é um livro básico, na medida em que registra também acontecimentos sociais, de ordem política. Mas onde há uma tensão entre o querer expressar-se e a construção do poema, essa tensão fundamental é que, a meu ver, justifica o poema. Na medida em que não existe essa tensão, aí a coisa me parece realmente triste.

Aliás, no discurso do Alfredo, as últimas palavras eram assim de desolação, de alguém que estava se destruindo, terminando; até usou a expressão "terminal", "terminando"... Se o historiador deve registrar isso, e eu concordo, o historiador sofre disso, há um crítico no historiador que é obrigado sempre a apontar...

BENEDITO NUNES:

Acho que a gente tem que relacionar esse momento com outro momento, o momento em que Drummond, em A Rosa do Povo, recusa a sua responsabilidade na marcha do mundo capitalista, como um momento determinado de sua produção, também das próprias circunstâncias históricas. Eu acho que talvez uma palavra salvadora aí, que estamos hesitando em usar em relação a declínio, etc., seria até mesmo uma palavra dramática, com todo valor dramático na composição de um drama: é o anti-clímax. Tem o seu valor como anti-clímax.

ALFREDO BOSI:

Um momento, só um aparte... Eu procurei aproximar Drummond, ressaltadas as distinções de valor que parecem mais ou menos evidentes, dessa tendência de uma linguagem mais direta, e mais apoiada na expressão emotiva e na expressão da memória; aproximá-lo dessa tendência que a gente está de alguma maneira sondando, e que aparece de uma maneira um tanto violenta, ou radical, ou, enfim, quase não elaborada. A minha intenção era

quase pensar num sinal dos tempos, sabe João Alexandre . Drummond também. Depois de septuagenário, depois de ter sido um dos poetas mais fiéis a uma certa poética, que é aquela que você até certo ponto considera privilegiada , a poética da palavra um pouco centrada em si própria - , quer dizer, uma poética que realmente se volta para a expressão como tal. Não seria uma poética transitiva. Essa é uma leitura que se faz do Drummond. Dentro dessa leitura, então, efetivamente, os registros agora mudaram, não é? Efetivamente, o Drummond dos últimos três ou quatro últimos livros é um poeta que não se peja de fazer poesia autobiográfica. Ele seria, nesse sentido, um poeta sensível à tal antena da raça, sensível a uma mudança que ocorreu. Mas, eu peço que o João Alexandre suspenda a idéia de declínio ou de decadência, na medida em que ela não está nas minhas palavras. Ela está na sua expressão, na sua visão da poética. Eu gostaria de fazer, antes, se pudesse, a história da poética de Drummond, para verificar se isso, esse modo, não está implícito em algo juvenil dele, que depois, de alguma maneira, se enrijeceu. Durante a Guerra Fria, em seus poemas de 50, Drummond é o poeta da recusa. Agora, ele é um poeta da entrega. Mas entregar não é decair...

JOÃO ALEXANDRE:

Eu aceito, é claro, perfeitamente. Agora, eu quero te lembrar o seguinte: você acabou de falar em sinal dos tempos, quer dizer, sinal dos tempos nos reme-

te logo a uma visão apocalíptica.

ALFREDO BOSI:

Sinal dos tempos é agora... Sinal dos tempos de agora, em que essas fronteiras entre vida e arte estão sendo postas novamente em xeque. A vida é poesia... Não sei se isso é bom, nem me cabe dizer se é bom. Mas acontece, não é?

JOÃO ALEXANDRE:

Mas você veja, se eu penso nesse último Drummond - para ficarmos um pouco nisso que eu acho interessante, um tema curioso, que, evidentemente, nenhum de nós dois julga resolvido - nesse Drummond, de certa forma, às vezes circunstancial, um poeta que vem se traduzindo como poeta em termos de crônica...

BENEDITO NUNES:

Abro um parêntese dizer que nesta poesia há momentos extraordinários...

JOÃO ALEXANDRE:

É claro, é evidente. Agora, mesmo esse Drummond, assim circunstancial, pensado ao lado de outro como Cabral... Em seu livro Museu de Tudo que é, como dica o próprio título, um livro de circunstância, um vro em que não há um projeto tão rigoroso, arquitetônico

mesmo, como ocorre em Educação pela Pedra e outros, nesse livro, mesmo fazendo um tipo de poesia mais imediata, de acontecimento, ele consegue um resgate da poesia. Por exemplo, o poema "Ademir da Guia", que é extraordinário como construção. É um poema da maior imediatez, um poema referido a um jogador de futebol, e, mesmo aí, ele consegue, a meu ver pelo menos, uma construção que ecoa, que não diminui o João Cabral anterior, não é? Para repetir a expressão a que me referi, Cabral não deixa a peteca cair, não é?

IUMNA MARIA SIMON:

Não sei se eu entendi bem o que o Prof Bosi quis dizer com entrega, e com o último momento de memória de Drummond, o Drummond mais auto-biográfico. Mas eu acho que Drummond sempre foi auto-biográfico, mesmo em A Rosa do Povo; os seus poemas de entrega aos acontecimentos estão fortemente tensionados pela memória. Os poemas de memória se superpõem e são até em maior número do que os poemas de entrega aos acontecimentos, no referido livro. Se depois há uma recusa, um parêntese, em seguida começa a reabertura; como se sabe, Drummond começa essa reabertura em "Lição de Coisas" momento em que ainda se mantém a tensão entre a entrega aos acontecimentos e o apelo à memória, havendo, depois disso, o momento marcado pela poesia da circunstância, cujo primeiro exemplo é Versiprosa. Depois vem Menino Antigo, que abre a fase da entrega à memória, à auto-biografia, mas não mais

Ademir da Guia

Ademir impõe com seu jogo
o ritmo do chumbo (e o peso)
da lesma, da câmara lenta,
do homem dentro do pesadelo.

Ritmo líquido se infiltrando
no adversário, grosso, de dentro,
impondo-lhe o que ele deseja,
mandando nele, apodrecendo-o.

Ritmo morno, de andar na areia,
de água doente de alagados,
entorpecendo e então atando
o mais irriquietao adversário.

João Cabral de Melo Neto -
Museu de Tudo

NO PAÍS DOS ANDRADES

No país dos Andrades, onde o chão
é forrado pelo cobertor vermelho de meu pai,
indago um objeto desaparecido há trinta anos,
que não sei se furtaram, mas só acho formigas.

No país dos Andrades, lá onde não há cartazes
e as ordens são peremptórias, sem embargo tácitas,
já não distingo porteiras, divisas, certas rudes pastagens
plantadas no ano zero e transmitidas no sangue.

No país dos Andrades, somem agora os sinais
que fixavam a fazenda, a guerra e o mercado,
bem como outros distritos; solidão das vertentes.
Eis que me vejo tonto, agudo e suspeito.

Será outro país? O governo o pilhou? O tempo o corrompeu?
No país dos Andrades, secreto latifúndio,
a tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém
[me secunda.

Adeus, vermelho
(viajarei) cobertor de meu pai.

Carlos Drummond de Andrade -
A Rosa do Povo

COMUNHÃO

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.

Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.

Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.

Notei um lugar vazio na roda.

Lentamente fui ocupá-lo.

Surgiram todos os rostos, iluminados.

Carlos Drummond de Andrade -
BOITEMPO

AS ARCAS E OS BAÚS

Não canto

as armas e os barões assinalados.

Canto

as arcas e os baús de Minas Gerais
já sem ouro e diamantes,
sem escrituras de terras e escravos,
sem belbutinas, veludos,
chamalotes,
rendas.

Canto

as arcas e os baús despojados
de turvos segredos familiares,
mas guardando ainda e sempre
um não seu quê de eterno,
a respiração discreta, o silêncio,
a vida recolhida
dos mineiros de Setecentos,
que Iara Tupinambá, o lindo nome,
veio mostrar na Galeria Chica da Silva
recriando com flores? criando
o tempo-e-alma em forma de objeto.

Carlos Drummond de Andrade -
DISCURSOS DE PRIMAVERA
E ALGUMAS SOMBRAS.

tensionada pela entrega aos acontecimentos. Daí uma expressão mais espontânea, mais suave, digamos, menos provocante em termos de construção poética. A Rosa do Povo, através de um levantamento que eu fiz, apresenta um maior número de poemas de memória ("Onde há pouco falávamos", "Retrato de Família", etc.) do que poemas de angajamento nos acontecimentos de seu tempo. Então, eu penso que ele é sempre autobiográfico. Aliás, foi Antônio Cândido que, naquele ensaio de 65, disse que Drummond (referindo-se também ao livro A Rosa do Povo) escreve-se a si mesmo , que sua poesia está sempre marcada pelo "remorso autobio gráfico".

ALFREDO BOSI:

Drummond era um poeta que parecia se entregar aos acontecimentos, mas ele recusava uma relação empática entre ele próprio e seu passado. Daí aquela angús tia. Era uma memória tensa, memória de um momento central. E agora, então, chegada finalmente a pacificação da velhice, ele vai se entregar a uma memória que eu chamo de complacente, afetuosa. Agora, quanto ao autobiogra fismo, nós podemos colocar isso de uma maneira muito geral. Também Manuel Bandeira foi um poeta sempre autobio gráfico, assim como Jorge de Lima. Se pensarmos nos poetas que usaram como matéria prima a infância, veremos que isso é muito genérico. Todo poeta é autobiográfico nesse sentido, não é? Agora, há um momento em que o autobio gráfico transparece, sem pudor. É o que ocorre com essa

fase final de Drummond. São mediações do autobiográfico. Algumas parecem mais poéticas, outras menos poéticas. Por exemplo, para o João Alexandre, existe uma distinção de valor fundada numa tensão expressiva, formal, num certo momento, e numa distensão em outro momento. Aí já entramos na crítica de valor.

JOÃO ALEXANDRE:

Quanto à autobiografia, eu só queria lembrar uma frase de Valéry que é extraordinária, em que ele diz o seguinte: "Toda teoria é, de qualquer modo, um fragmento autobiográfico".

CARLOS VOGT:

Para voltar à questão do sinal dos tempos, ainda que aceitemos esse afeto, ou este correr tranquilo das águas da poesia de Drummond em direção a si mesmo, às suas fontes, à sua memória, etc., ainda assim, me parece que esse imediatismo tem pouco a ver com o imediatismo que se manifestou ontem nos poetas que estiveram aqui. Porque, ao contrário do traço delgado, fino e suave de contornos que reconstituem a memória, há aí a agressão e o grito, a facada profunda. Merda não é, evidentemente, a evocação de um palavrão da infância. Merda é um grito de angústia do presente. Então, eu acho que aí há realmente uma diferença fundamental neste imediatismo, não é? Os tempos obviamente se falam de formas diferentes.

ALFREDO BOSI:

Drummond já disse coisas agressivas de ou
tros modos, em outras épocas...

CARLOS VOGT:

Claro, mas estou me referindo a este últi
mo momento, não é?

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Eu também acho que é muito difícil n^os di
zermos o que é o "sinal dos tempos". É muito difícil, na
base da poesia que se faz, dizer: isso é sinal dos tem
pos, aquilo é sinal dos tempos... Eu acho difícil. Vou
citar um exemplo. Ainda há pouco, o professor Benedito
Nunes lembrou um artigo que saiu hoje na Folha de São
Paulo e que eu não li. Um artigo de Tristão de Athayde
que contrapunha um poeta solidário a um poeta solitário,
para dizer que eles são complementares. Muito bem. Eu
não li o artigo, mas suponho que o poeta a que Tristão
de Athayde podia estar se referindo como solidário, é
Alex Polari de Alverga, que publicou recentemente um li
vro chamado Inventário de Cicatrizes. Este poeta esteve
preso durante muitos anos, foi condenado duas vezes ã
prisão perpétua, e s^o recentemente foi solto.

PÚBLICO:

Ele ainda não foi solto.

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Então não foi solto ainda? Eu tive notí-
cias de que foi solto, mas não foi. Muito bem... As coi-
sas são muito mais complexas e muito mais contraditórias
do que podem parecer à primeira vista. Quem em nossa im-
prensa realmente chamou a atenção para a obra de Alex
Polari de Alverga foi o Régis Bonvicino que esteve ontem
aqui, e que, se se expressasse plenamente, seria atacado
pelos demais como formalista, retrógrado, anti-social ,
etc., etc. Se ele pudesse se expressar... Mas não havia
nem clima para ele se expressar plenamente. Régis
Bonvicino chamou a atenção para o valor dessa poesia de
Inventário de Cicatrizes. Então, trata-se de um poeta
que ainda está preso, que passou preso anos e anos. Cen-
tenas de pessoas escreveram versos na prisão. No entanto,
a poesia dele eu realmente li. Não sei o que que ele vai
fazer no futuro, mas no momento, eu duvido que sua poe-
sia me tenha tocado pelo fato dele ter estado preso,
porque li muitos outros poemas de rapazes que estiveram
presos, e era assim aquela expressão sem inquietação poé-
tica e sem aquele trabalho com a palavra que eu vejo no
livro de Alex Polari. Então, eu acho que, quando o
Tristão de Athayde fala em solidário e solitário, aponta
para um determinado aspecto, mas agora é preciso frisar
que esse livro é importante, não pelo fato de que o poe-
ta esteja preso. O livro é importante como poesia. Agora,
o acontecimento histórico está ali também, como está em
A Rosa do Povo. O acontecimento está, mas o poema não se

AMAR EM APARELHOS

Era uma coisa louca
trepar naquele quarto
com a cama suspensa
por quatro latas
com o fino lençol
todo ele impresso
pelo valor de seu corpo
e a tinta do mimeógrafo.

Era uma loucura
se despedir da coberta
ainda escuro
fazer o café
e a descoberta
de te amar
apesar dos pernilongos
e a consciência
de que a mentira
tem pernas curtas.

Não era fácil
fazer o amor
entre tantas metralhadoras
panfletos, bombas
apreensões fatais
e os cinzeiros abarrotados
eternamente com o teu Continental,
preferência nacional.

Era tão irracional
gemitos de prazer
nas vésperas de nossos crimes
contra a segurança nacional
era duro rimar orgasmo
com guerrilha
e esperar um tiro
na próxima esquina.

Era difícil
jurar amor eterno
estando com a cabeça
ã prêmio
pois a vida podia terminar
antes do amor.

Alex Polari de Alverga
Inventário de Cicatrizes

INVENTÁRIO DE CICATRIZES

Estamos todos perplexos
a espera de um congresso
dos mutilados de corpo e alma.

Existe espalhado por ai
de Bonsucesso à Amsterdan
do Jardim Botânico a Paris
de Estocolmo à Frei Caneca
uma multidão de seres
que portam pálidas cicatrizes
esmanecidas pelo tempo
bem vivas na memória envoltas
em cinzas, fios cruces
oratórios,
elas compõem uma catedral
de vitimas e vitrais
uma Internacional de Feridas.

Quem passou por esse país subterrâneo e não oficial
sabe a amperagem em que opera seus carrascos
as estações que tocam em seus rádios
para encobrir os gritos de suas vítimas
o destino das milhares de viagens sem volta.

Cidadãos do mundo
habitantes da dor
em escala planetária.

todos que dormiram no assoalho frio
das câmaras de tortura
todos os que assoaram
os orvalhos de sangue de uma nova era
todos os que ouviram os gritos, vestiram o capuz
todos os que gozaram coitos interrompidos pela morte
todos os que tiveram os testículos triturados
todas as que engravidaram dos próprios algozes
estão marcados,
se demitiram do direito da própria felicidade futura.

Alex Polari de Alverga
Inventário de Cicatrizes

NOITES NO PP (Presídio H. Gomes)

Estou aqui, pessoal, na C-8
nossa cela de passagem
nesse famigerado
Presídio Hélió Gomes
ex-PP,
Presídio Policial,
rodeado de faqueiros
bichas, fanchotes
guardas e faxinas.
No alto de minha beliche de pedra
leio o semanário Opinião,
autores latino-americanos
e vez ou outra espio a TV.
Porto apenas uma cueca Zorba
fumo incontáveis cigarros
Hollywood
bebo infundáveis canecas
de café Pelé
e em vez de grilhetas,
calço as legítimas sandálias
Havaianas.
Discuto a formação do Partido
os males da monogamia
relembro tiroteios e trepadas
e breve, após o confere,
ainda com as feridas da última visita
na capela,
sonharei com os anjos
pendurados em paus-de-arara
celestes.

Alex Polari de Alverga -
Inventário de Cicatrizes

tornou grande por causa do acontecimento histórico. Bom, aliás, é um truismo o que eu estou dizendo...

IUMNA MARIA SIMON:

Não sei se já é tempo de terminar a mesa redonda, mas eu gostaria de, retomando as palavras do professor Bosi, dizer que não são os poetas, mas nós é que estamos espantados e perplexos com essa nova manifestação poética, para a qual não temos critérios ainda ... Nós não temos o percorrer de um obra para trás, para saber como julgar essa nova produção. Acho também difícil discutir esses critérios agora, mas é interessante pensar a questão. Eu me pergunto se nós estamos preparados para receber este tipo de manifestação que já não é mais poesia no sentido a que nós estamos acostumados a julgar, a ler, a avaliar e criticar. É nesse sentido que o Prof. Bosi mencionou o "sinal dos tempos" em Drummond, não é?

ALFREDO BOSI:

Realmente a questão é difícil. Há uma tentativa nas várias artes de sair de seus limites, não é? E isso já vem de longe. Toda a experiência da vanguarda concreta, na década de 60, revela uma inquietação para sair dos limites do discurso e chegar à visualidade. E há outras experiências a serem lembradas. Aliás, a literatura russa é fecunda nisso; é frequente nela o desejo de sair do discurso para um não sentido. Por exemplo, o som pelo som. Esta fronteira, que se apresentou muito

formalmente na década passada, hoje está se dando existencialmente: o desejo de sair da poesia, sair de uma forma para a vida. Isso coloca um problema para nós, não são de Teoria Literária, mas também de natureza antropológica. Se realmente é possível a vida comunicar-se sem uma forma, não é? Forma no sentido mais geral. Toda vida se comunica através de formas. Agora, se a poesia é uma criação de novas formas, até fora do texto, parece que é isso que está se querendo colocar, estão vejam-se as experiências de se levar a poesia para as ruas. Ou colocar a poesia nas paredes.

MODESTO CARONE:

Ou como Erasmo dizia, que a dialética está pelas ruas...

ALFREDO BOSI:

Está pelas ruas...Está mesmo. Então, isso nos deixa sem categorias, realmente. Agora isso ocorre na medida em que é uma expressão limite. Importante e que a gente tenha um certo equilíbrio histórico para saber que a expressão limite, tanto pode ser o começo de um grande fracasso, como pode ser a fronteira para uma outra linguagem. Mas aí realmente, como a filosofia era ancila da Teologia da Idade Média, a crítica tem que ser ancila da poesia. Ela tem que esperar ver o que a poesia vai fazer, para depois da festa fazer a crítica.

BENEDITO NUNES:

Especialmente num momento em que certa filosofia tem que ser ancila da poesia.

BÓRIS SCHNAIDERMAN:

Mas eu acho que existe aí um desafio. Falou-se tanto em modernidade... A grande crítica que o Jakobson fazia aos críticos de sua época é que eles ficavam cavocando no passado, estudando os teóricos e os poetas do passado. E ele, como desafio, pegou, em 1919, a produção poética da época. Então, existe esse desafio para o crítico. É difícil, mas é um desafio que deve ser enfrentado.

CARLOS VOGT:

Não concordo muito com uma coisa que o Alfredo disse, e que, de certa forma, a Iumna retomou. Acho que o dizer não é um imediato da existência. O imediato da existência é o falar. Aí, na verdade, há uma distinção que talvez se pudesse fazer entre o falar, o dizer e o mostrar. E que a poesia, ou a literatura, ou a linguagem, em geral, como expressão cultural dos povos, põe ênfase, de acordo com os movimentos culturais, nesses diferentes pontos. Quer dizer, há um momento em que o dizer significa ser discursivo. É falar do mundo, falar das coisas. Momento em que, na verdade, a linguagem mais se mostra do que diz. E o que ela mostra? Ela

se mostra a si mesma, ela tenta se desnudar. Há outros momentos em que a linguagem pretende não ser mais do que o falar, do que ser o próprio grito. Ela é quase interjectiva. Por isso, acho que a poesia desses moços é um falar. Portanto, não há nela idéia de elaboração, de construção, seja pelo dizer, seja pelo mostrar. Acho que realmente o contido do existencial, nesse sentido, é o falar, não o dizer. O dizer é realmente próprio do discursivo.

ALFREDO BOSI:

Mas, por exemplo, a outra poesia que não a desses jovens, você caracterizaria como dizer?

CARLOS VOGT:

Não, não.

ALFREDO BOSI:

Mas essa é um falar, segundo sua caracterização, que me parece bastante clara, da contigüidade do vivido com a fala. Então, a gente entenderia essa poesia como fala, enfim, entenderia o momento em que ela se articula. Agora, em que ela diferiria da outra poesia que nós estamos acostumados a pensar como um momento mais elaborado? A outra seria um dizer?

CARLOS VOGT:

A outra seria um mostrar... Um mostrar o quê? Um mostrar-se a si mesma, um mostrar-se.

ALFREDO BOSI:

Seria o outro extremo, não é?

CARLOS VOGT:

Exatamente. O outro extremo contínuo.

BENEDITO NUNES:

Mas não apenas um mostrar-se a si mesma.

CARLOS VOGT:

Não sō...