

Encontro com o poeta Melo e Castro

ANA MARIA SALLES MARIANO, DÉCIO PIGNATARI, ELZA MINÉ,
FERNANDO SEGOLIN, LÍGIA CHIAPPINI, MARIA DOS PRAZERES
GOMES, SAMIR MESERANI, VALDEVINO SOARES DE OLIVEIRA

DEPOIMENTO: MELO E CASTRO E O BRASIL

Eu acho que neste tempo em que nós estamos vivendo, se não formos capazes de todos os dias irmos fazendo uns golpes de mágica, somos soterrados por pressões de toda ordem que nada têm que ver com aquele certo gosto que nos faz viver. Ora, foi justamente esse gosto de viver, essa necessidade de reencontrar a amizade, a fraternidade, de a gente olhar no espelho e não ver a nossa cara mas ver a cara de nosso amigo – que é o que estou agora a fazer –, foi sempre esse impulso que me trouxe ao Brasil.

O Brasil foi sempre para mim o outro idêntico, ou o diferente igual. Do lado de lá, desde muito criança, ouvi falar sempre no Brasil como um sítio mítico, longínquo mas próximo pela linguagem. Chegavam-me do Brasil toda espécie de jornais e de literatura infantil, que não havia em Portugal nos anos 40 (é preciso ver que eu nasci em 1932, já lá vai muito tempo, quase uma outra civilização...). Chegavam-me umas histórias aos quadrinhos, umas anedotas engraçadas e a literatura de Monteiro Lobato. Portanto, desde muito cedo, o Brasil entrou no meu imaginário. Não havia, dentro de meu ambiente familiar, qualquer relação imediata com o Brasil.

Essa relação foi crescendo e eu fui-me interessando por conhecer um país tão grande onde se falava a minha língua. Sempre tive uma rela-

ção muito forte com a língua. Lembro-me de ser repreendido pela minha mãe e pelo meu padrinho, quando tinha sete ou oito anos de idade, por, em vez de fazer meus trabalhos escolares, escrever versos escondido nos jardins, atrás de um arbusto. A escrita era uma coisa transgressiva. Além disso, dizia-se que não queriam poetas na minha família: os poetas são seres que não produzem nada, são inúteis, e eu era o único rebento masculino de uma família de industriais, que via em mim a salvação, a continuidade dos empreendimentos. Portanto, eu não poderia ser poeta, não poderia desde pequeno escrever, mas eu escrevi e habituei-me a entender a escrita como transgressão. Uma simples quadrinha feita a uma prima de quem eu gostava muito era imediatamente confiscada e era motivo de castigo. Mas eu continuava a escrever. De fato criei-me sempre nessa dualidade: de um lado, a escrita transgressiva, de outro, a necessidade de corresponder às expectativas e esperanças da família que sobre mim pesavam.

Meu pai tinha uma biblioteca bastante grande e numa mesa os livros se empilhavam. Nessa mesa apareceu um dia um livro, publicado em Portugal, mas que eu percebi que se tratava de um livro de autor brasileiro. Era a *Viagem* de Cecília Meireles. Nessa altura, teria eu meus treze ou catorze anos, a descoberta da poesia de Cecília Meireles foi decisiva, porque imediatamente identifiquei sua poesia como um texto diferente de tudo o que eu conhecia, mas que

era específico, característico, era *dela*. Eu seria capaz de descobrir um texto de Cecília mesmo se não estivesse assinado. Havia ali um traço distintivo, o reflexo de uma personalidade humana que estava transformada em texto – a materialização, mais que reflexo, do ser em texto vivo, capaz de me comunicar algo de diferente. Posso dizer que foi esse o momento em que decidi realmente ser escritor – custasse o que custasse, contra a família, contra tudo que viesse.

Continuava, é claro, a estudar diligentemente. Mas por baixo da Geografia havia sempre um livro de poesia; ou por baixo da Matemática estava o Fernando Pessoa, o Mario de Sá-Carneiro ou o Manuel Bandeira – minha segunda descoberta da poesia brasileira. Fui criando, assim, essa inseparabilidade entre os estudos das matérias escolares pragmáticas e o estudo e a fruição poética, o que veio a determinar minha vida futura.

Acabei por me formar em Engenharia, correspondendo às expectativas da família. Por acaso, até gosto de ser engenheiro, gosto das minhas “engenhoquices”. Exerci essa profissão e foi com ela que me agüentei e me agüento ainda financeiramente, quando todo o império familiar ruiu. Costumo dizer que tenho um “irmão”, o engenheiro, que tem a mania terrível de me copiar em tudo, mas tem uma virtude: paga-me as contas, paga as contas do poeta. É ele que paga os livros que compro, é ele que paga algumas das viagens que eu faço. Enfim, paga todos os luxos de que os poetas gostam de se revestir, como seres excepcionais, seres alados que pairam sobre as vicissitudes da vida.

Desse modo, a minha relação com a literatura e principalmente com a poesia brasileira foi-se aprofundando. O contato com as vanguardas aqui de São Paulo foi apenas natural, como consequência de meu estudo, que passou muito mais pelos poetas do que pelos prosadores brasileiros. A leitura da crítica e da teorização brasileiras também foi importante. O contato com as vanguardas daqui estabeleceu-se através do diplomata Alberto da Costa e Silva, no final de 1959. Eu colaborei um pouco na difusão da poesia concreta na Europa, através do suplemento literário do Times, atra-

vés de amigos na Inglaterra – onde eu tinha vivido quatro anos e estado em contato com o meio literário mais avançado de lá, muito mais do que com os franceses, italianos ou espanhóis.

Nesse tempo vivíamos de costas viradas para a Espanha porque os ditadores tinham convencido, em pacto secreto, manter a divisão das nações ibéricas; era importante que Portugal e Espanha se não entendessem. Hoje, o povo ibérico, com todas as suas diferenças, constitui uma comunidade polilingüística e policultural, baseada no respeito e na apreciação mútua – e sobretudo baseada no contato direto entre as pessoas.

Ora bem, nesse tempo não era assim. Vivíamos muito isolados nos anos 60. Tínhamos uma guerra colonial estúpida em África, que sangrava e levava grande parte da nossa juventude. Eu ajudei muitos poetas e escritores jovens a fugirem a essa guerra e a se exilarem clandestinamente na Europa, para não terem de ir matar nativos em Angola – “matar pretos”, como se dizia.

A ligação com a vanguarda brasileira foi muito saudável para nós porque nos criou uma abertura. Evidentemente, essa apologia do pan-iberismo que fiz, eu gostaria de ver estendida ao Brasil e à África. Infelizmente, nossos governos, apesar de não serem fascistas, estão muito interessados em reforçar as diferenças entre Portugal e Brasil. Estou convencido de que, se não houvesse esse imenso Atlântico entre nós, as fronteiras se atenuariam naturalmente, não era preciso governos, nós nos entenderíamos como irmãos, talvez até com mais facilidade que com os espanhóis. Na constituição de uma comunidade com o Brasil, o momento das vanguardas foi, verdadeiramente, ligação entre indivíduos com interesses comuns e com formação semelhante. Tudo isso é realmente muito mais importante que qualquer acordo ortográfico ou comercial ou de Ministérios de Educação: as ligações fazem-se espontaneamente entre amigos e irmãos.

Por isso, nunca mais deixei de vir ao Brasil. Venho sempre que posso, sempre que minha complicada vida mo permite. Curiosamente, a minha filha, a cantora Eugênia de Castro, herdou esse mesmo espírito. Um dia, quando ela

tinha 17 anos, chegou ao pé de mim e disse: “Pai, vou para o Brasil”, e eu disse: “Vai”. Parecia que o Brasil era ao lado, e é ao lado, é só pegar o avião. Ela tem desenvolvido toda uma vida cá e lá, sem saber onde é o cá e onde é o lá. Creio que são ligações desse tipo que constituem a verdadeira cultura, e são momentos como esse em que a gente pode abrir o coração e latinamente dizer: “Eu amo-vos”.

É o meu depoimento...

DEBATE: POESIA E VISUALIDADE.

MELO E CASTRO: Muito me alegrou o convite do Prof. Davi Arrigucci Jr. para desenvolver esse curso na Universidade de São Paulo². Como não sou professor universitário de carreira, senti esse convite como um desafio: “Vê lá! Andaste aqui há não sei quantos anos a pregar a vanguarda, vê lá o que és capaz de fazer, vê lá o que é que tiras da cartola! Se tiras coelho, se tiras lebre ou se tiras nada!”. Foi assim que preparei cuidadosamente um programa ambicioso – porque achô que quando fazemos coisas sem ambição acabamos por não fazer nada.

Esse programa procurou fazer um levantamento das formas de criação poética que, na nossa civilização, conduziram à visualidade do final deste século. É um caminho de certo modo inverso ao proposto pelo Plano Piloto da Poesia Concreta – que foi extremamente útil e fecundo nas suas repercussões. A poesia concreta foi buscar os referentes culturais imediatamente anteriores e a sua justificação na teorização do Fenollosa e na noção poundiana de ideograma – o que foi seminal para as vanguardas de 1950, 1960. Existe, no entanto, outra tradição, subterrânea, que é a tradição helênica da cultura ocidental mediterrânica. No Plano Piloto quase não é aflorado o aspecto da raiz helênica, mas já há uma referência posterior em textos de Augusto de Campos.

SAMIR MESERANI: Você não funda a tua poesia nas mesmas bases dos irmãos Campos e do Décio Pignatari. Suas bases, como você diz, são a Grécia e as experiências através da história europeia. Você nega uma relação com a teoria de Pound?

MELO E CASTRO: Não rejeito Pound de maneira nenhuma. A sua influência como impulso inseminador na poesia portuguesa é bem diferente do que na poesia brasileira. Ele não foi assimilado por lá como foi pela vanguarda daqui. Curiosamente, na Espanha também foi bastante assimilado. Eu, por minha parte, fui procurar as raízes europeias, helênicas, latinas até, para a visualidade – e encontrei-as. Não estou a fazer críticas ao Fenollosa, ao Pound ou ao Plano Piloto, estou apenas a dizer que toda essa teorização encontrou um terreno fértil e que nós estávamos, talvez, subliminarmente preparados para isso. Heráclito diz: “Se não procuras o inesperado, nunca o encontrarás. No terreno não preparado, nada florescerá”.

Havia um caldo cultural preparado para toda essa movimentação de vanguarda e para a poesia visual. Simplesmente estava reprimido, sistematicamente esquecido, estava de fato “sequestrado”, como diz o Haroldo de Campos acerca do Barroco. De forma que fui à procura desse filão subterrâneo na cultura e na literatura, e que vem desde Símiás de Rodes³; aliás é ainda anterior, vem desde Creta, desde os egípcios e da função da escrita no mundo egípcio. Basta lembrar que para os egípcios a visualidade da escrita era tão importante que era mais grave rasurar o nome dum morto numa lápide do que matar uma pessoa; porque, matando-a, ela continuava no além, mas, se lhe rasurássemos o nome, ela desapareceria.

Portanto, o problema da visualidade nos está tão embutido que podemos ir até os homens das cavernas e suas inscrições nas pedras. É curioso notar que Freud fez muitos esforços para ligar a criação da escrita alfabética à passagem do politeísmo ao monoteísmo. O monoteísmo começou no Egito e passou para os hebreus – não nos esqueçamos de que Moisés foi conselheiro do faraó que propôs uma religião monoteísta. Mas Freud não conseguiu demonstrar esse interessante ponto de vista, nem o admitiu por completo, porque, seja como for, historicamente a coisa é bem mais complicada. Contudo, a hipótese é muito bonita.

Isso é apenas para dizer que a raiz é comum, e tanto faz vir pelo Oriente para chegar a São Paulo, como vir do Mediterrâneo para chegar a

São Paulo: o importante é chegar a São Paulo. A coisa é tão engraçada que até um maluco dum senhor – que vivia entre Nova Iorque e Estocolmo e era um artista exótico que fazia performances *avant-la-lettre* – produz em 1953 um texto sem muita importância teórica, com o título *Manifesto da Poesia Concreta* – um ano depois das primeiras experiências da poesia concreta brasileira, na Revista *Noigandres*. Esse maluco era sueco mas nascido em São Paulo... Houve uma “conjuntura astral” engraçada: o que é que fez convergir essa história toda de poesia concreta aqui para São Paulo?!

Por outro lado, em Portugal nós estivemos muito mais ligados à nossa herança barroca, num nível profundíssimo, “sub-inconscientemente”, como costumam dizer. Nós na Península Ibérica somos naturalmente barrocos e exportamos tudo isso para a América Latina como um bloco cultural já preparado e que aqui floresceu e diferenciou-se, ganhando autonomia. Curioso é lembrar a idéia de “sequestro” do Barroco, no que se refere à repressão da visualidade em poesia, pois até mesmo os compiladores das grandes antologias da poesia barroca portuguesa omitem a poesia visual. Há pouquíssima poesia visual na *Fênix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*. Até que se começou a pesquisar e encontraram-se coisas realmente maravilhosas – e aí temos de citar a pesquisadora e poeta Ana Hatherly, hoje grande investigadora com reconhecimento mundial pelas suas descobertas, entre elas a de uma coletânea de poemas muito importante chamada *Fênix de Portugal Prodigiosa*, toda constituída de poemas visuais. Ali aparecem poemas de autores até então desconhecidos, como o grande Luís Nunes Tinoco, que era também arquiteto.

Parece que há uma repressão sistemática à visualidade em poesia. No século XX todos sabemos das polêmicas que envolveram as poesias experimentais. Há uma teoria de que, em momentos de crise da produção simbólica, a poesia visual ressurgue. Aliás, o alemão Botho Strauss diz que parece impossível que nas nossas sociedades a renovação do lixo da linguagem seja entregue ainda a uma espécie de pessoas ineptas: os poetas. Os ineptos são os marginais, os rejeitados que não contribuem pon-

tualmente para aumentar a riqueza dos ricos – esses são os poetas. E reciclar o lixo da linguagem ainda é uma tarefa entregue a esses pobres diabos, ora vejam!

POESIA E BIOGRAFIA.

LÍGIA CHIAPPINI: Vou fazer uma pergunta provocadora. Acabei de reler seu belo ensaio no qual você nega a necessidade da biografia⁴. Porém, você começou esta nossa conversa com um depoimento autobiográfico, num centro de psicodrama. Como você enxerga essa aparente contradição?

MELO E CASTRO: Realmente nesse meu ensaio eu nego a importância da biografia e de alguns clichês como: “Para que lado dorme o poeta? Põe a barba para dentro ou para fora do lençol?” Evidentemente que os biografemas ou unidades semânticas relacionadas à biografia encontrados nos discursos podem ser extremamente interessantes. A recusa da biografia fez parte do momento da vanguarda, na medida em que se sobrevalorizava o trabalho da linguagem contra a supervalorização dos fatos da vida do artista como justificativas das suas obras, do tipo: “Fulano tinha sempre a mania de seguir pelo lado direito: era fascista”. A ligação de causa e efeito entre aquilo que acontece a uma pessoa e aquilo que ela escreve é o que a gente queria negar – e ainda quer.

Agora, eu comecei por um testemunho biográfico para justificar o *estar aqui*, e o *estar aqui* não é um texto, é um fato biográfico. Agora, eu acho que sou livre em optar por não escrever textos em que os biografemas sejam predominantes. É o problema dos quatro graus da poesia lírica definidos por Fernando Pessoa – e aplicáveis a toda a literatura, penso eu:

1.º grau: O poeta fala sentimentalmente. É a poesia dos namorados, em que a biografia é extremamente importante, em que não há separação entre o eu e aquilo que se escreve. É a que todos somos capazes de fazer e fazemos.

2.º grau: O autor, com certo distanciamento, escreve sobre seus sentimentos. Ele vê-se como se fosse outro.

3.º grau: O autor é capaz de ter um distanciamento igual em relação a si e em rela-

ção às outras pessoas, produzindo poesia que não tem nada que ver com seus sentimentos pessoais, escrevendo sobre tudo. Grande parte da poesia de vanguarda insere-se nesse tipo. Aqui a biografia não tem importância alguma.

4.º grau: O poeta se despersonaliza brutal e completamente, criando outros poetas ou personagens. É o poeta dramático, o caso da heteronímia de Pessoa, que pode ser entendida como um caso de metalinguagem segundo Haroldo de Campos, ou como um caso de carnavalização, como quer Fernando Segolin. Aqui a biografia volta a ser importante.

Pessoa fez biografias para seus heterônimos, mas elas são simulações, são máscaras. A biografia passa a ser um elemento constitutivo do texto. O que eu estive a fazer hoje aqui é como uma máscara. Eu não estive aqui aos sete anos de idade, mas aos sessenta e um, e construí o meu heterônimo de sete anos.

SAMIR MESERANI: Você se transformou numa matéria narrativa? Eu não sou obrigado a acreditar no que você disse...?

MELO E CASTRO: Não. O que eu disse aqui talvez seja mentira, quem sabe?

LÍGIA CHIAPPINI: Eu também coloquei uma máscara ao fazer a pergunta. Afinal, o tema foi proposto, você não optou por começar com o depoimento. (risos)

A RUPTURA DOS ANOS 60.

FERNANDO SEGOLIN: Lendo a sua obra eu noto que você realmente passou por fases que podem ser enquadradas nesses quatro graus descritos por Pessoa. Você tem momentos, como é óbvio, de poesia fortemente subjetiva, fortemente marcada pela presença de um eu; mas num determinado momento você dá um salto, quando nasce propriamente o poeta Melo e Castro. Você falou em Cecília Meireles como um dos autores que o influenciaram, mas Cecília realmente não é uma poeta que explicaria esse salto. Eu gostaria de saber quais os poetas que mais marcaram, vamos dizer assim, esse momento de virada da sua poesia.

MELO E CASTRO: É uma pergunta muito pertinente, mas de resposta extremamente difícil. Não há dúvida de que há um período

em que minha poesia é uma poesia do eu, uma poesia dos sentimentos, da expressão imediata dos sentimentos sentidos. Mas curiosamente os meus primeiros poemas nascem logo marcados com uma tentativa de diferenciação, de distanciamento em relação ao eu. Eu lembro-me de um poema meu, dos dezessete anos que é assim:

MÁQUINA

“Luzes de mais

ofuscam os meus olhos.

Luzes de menos

fazem-me doente.

Dêem-me um dispositivo automático
para regular o sol

ao nascer, no zênite e no poente”.⁵

Já há uma tentativa de um dispositivo automático para regular a percepção; quer dizer, não é uma coisa vinda de dentro, é uma visão já exterior, eu vejo-me já como um personagem. Esse é um poema muito incipientezinho, mas é um poema dos dezessete anos, digamos assim. Quando eu falei em Cecília Meireles eu falei como uma descoberta da palavra poética, o que não quer dizer que Cecília Meireles me tenha influenciado. Eu descobri aí a poesia. Descobri que a poesia era um dizer diferente do dizer comum, e isso é muito importante, nem que seja o dizer do eu ou o dizer dos sentimentos, mas um dizer diferente; porque até aí eu escrevia versos, mas não tinha essa consciência. Eu descobri outros poetas ao mesmo tempo que Cecília Meireles, como, por exemplo, Eugênio de Castro, poeta simbolista português, ou o Antônio Nobre, também na mesma altura, ou o Antero de Quental, também lá nos meus quatorze anos, até a descoberta de Fernando Pessoa...

DÉCIO PIGNATARI: Cesário Verde...

MELO E CASTRO: Cesário Verde, justamente, mas é um bocadinho tardio. Cesário Verde já vem para mim na zona dos dezessete anos e, na minha lembrança, eu estou ainda, digamos, na pré-história. Portanto, com todos eles foi uma descoberta da diferença que era a poesia. Depois houve o Manuel Bandeira, e depois evidentemente o Fernando Pessoa, que

foi um deslumbramento. Aí então é que veio o nosso amigo Cesário Verde, e o Carlos Drummond de Andrade, porque eu não fazia grande diferença entre poetas portugueses e poetas brasileiros, era tudo misturado. Felizmente na biblioteca de meu pai estava tudo misturado; portanto, sou um privilegiado, e é assim que eu gosto de ser.

De forma que, para responder à pergunta do Fernando Segolin, eu devo dizer que o salto só se dá no final dos anos 50. Uma descoberta importante foi a do poeta Vicente Huidobro. A minha passagem pela Inglaterra tinha-me posto em contato com o Elliot, o Pound, o Dylan Thomas, mas também com os poetas imagistas, e eu tinha lido muito a poesia inglesa, tinha contactado com muitos poetas ingleses e, portanto, no final dos anos 50 eu estava preparado para o salto que eu podia não ter dado.

Aconteceu-me, curiosamente, de entrar em contato com um pequeno livro do poeta Antônio Ramos Rosa, um conjunto de poemas chamado *Voz Inicial*, em que me apareceu, pela primeira vez na poesia portuguesa, uma poesia em que o tratamento da linguagem era autônomo. Não era uma poesia ideológica, não era uma poesia sentimental, não era uma poesia discursiva, era uma poesia-poesia, de grande influência mallarmaica (também já conhecia Mallarmé nesta altura – embora mal, devo dizer). Assim, foi o Antônio Ramos Rosa que me deu o empurrão, o impulso de que eu estava a precisar para passar para o segundo e eventualmente para o começo do terceiro grau da poesia – da iniciação poética, se quisermos assim. Nessa altura eu vivia numa cidade no norte de Portugal e lembro-me de que, quando recebi o livro do Antônio Ramos Rosa, peguei o automóvel, andei quase 400km e fui a Faro conhecer o poeta. Entabulei com ele uma conversa que durou vários dias e várias noites, alimentadas a jarras de café que a mãe do Antônio nos vivia trazendo.

Foi realmente a partir daí que a minha poesia se transformou. Nesse verão eu vivi três meses em Faro, em contato com a luz atlântica sul, que é muito diferente da luz do Atlântico Norte ou da luz mediterrânica – é uma luz laranja com um sabor especial. Em contato com

essa luz e em contato com vários poetas que a essa altura convergiram todos para Faro, como, por exemplo, o Gastão Cruz, a Fiama Paes Brandão, a Tereza Horta, o pintor Manuel Batista, o próprio Egito Gonçalves – um homem vindo do neo-realismo, mas que partilhou conosco dessa evolução. Nós, de fato, engendramos aí aquilo a que se veio chamar a “ruptura de 60”, ou seja, a passagem de uma literatura ou de uma poesia referencial, social, política, ideológica, sentimental e discursiva para uma poesia-poesia, para uma poesia em que o tratamento do texto era o principal – uma metapoesia, se quisermos assim. A partir daí há toda a aventura experimental. É nessa altura que eu tomo contato principalmente com Haroldo de Campos, depois aqui com o “Senhor” Décio, numa viagem que eu fiz em 66, quando a gente se conheceu – pois, quando você esteve em Portugal, em 1956, não contactou comigo, pela simples razão de que eu não estava lá, porque senão eu o teria descoberto, não é?

DÉCIO PIGNATARI: Naquela época só havia os fascistas.

MELO E CASTRO: Isso. Foi um horror. O Décio entrou com uma estrela negativa em Portugal. Você conheceu o Fernando Guedes na “Brasileira do Chiado”⁶. Ele curiosamente era um bom poeta, e estava com o Elliot em cima da mesa, não foi? Conte-nos essa história, Décio.

DÉCIO PIGNATARI: Foi quase isso. Estava lá eu, perdido em Portugal, depois de dois anos na Europa. Eu entrei na “Brasileira” e lá estavam todos os poetas no café. Eu fui proibido de ficar porque estava sem paletó. Mas aí alguém se pronunciou e falou: “Ah, não, isso também já é demais.” Vejam que tempos esses! Eu então me aproximei de um grupo e vi, numa cadeira, não o Elliot, mas o Ulisses, do Joyce, e perguntei: quem é de vocês que está interessado no Ulisses, de Joyce? Foi assim que se estabeleceu esse conhecimento.

MELO E CASTRO: Era o pior período. O Guedes era diretor de uma revista chamada *Tempo Presente*, que era só neo-fascista, neonazi, e mais nada... O precursor do neo-nazismo. De forma que esse homem era um homem

tenebroso, a revista era controlada pela censura; aliás, todas eram, mas aquela revista era uma emanção da própria censura.

DÉCIO PIGNATARI: Eu fui salvo pelo Jorge de Sena.

MELO E CASTRO: Então foi bem salvo.

O CORPO NU E O CORPO VESTIDO.

DÉCIO PIGNATARI: Mas eu não quero ficar contando as histórias, quero fazer perguntas para você. Me permita fazer justamente duas observações. Você levantou tantas questões realmente interessantes, mas duas delas me tocam assim mais de perto.

Para o público brasileiro que não sabe muito bem como as coisas se passaram, você começou a falar e eu ia fazer uma pergunta a esse respeito. A primeira questão é de natureza técnico-histórica, a segunda é de natureza política.

Você falou de algo muito interessante sobre a visualidade na poesia, sobre o fato de que, na verdade, ela sempre houve de alguma forma, e você se referiu às *technopaegnias* dos gregos. Eu cheguei a traduzir um longo artigo sobre isso e comparei o ovo de Símias de Rodes ao ovo do Augusto de Campos; mas hoje, quando penso nessa questão, eu, sem tentar referências históricas que já estão muito conhecidas ou podem ser pesquisadas, eu lanço mão de uma metáfora que é a do corpo nu e do corpo vestido. Tem-se a poesia justamente como um corpo vestido; mas na verdade ela é um ícone, é uma figura que está vestida de discurso. De vez em quando aparece alguém, ao longo da história, e mostra o corpo nu, ou seja, a poesia visual – dos gregos, da Bíblia – e isso choca o Ocidente particularmente. Ou seja, a poesia finge um discurso lógico sob o qual está um discurso icônico, figurado, cuja gramática é outra que não a gramática cujo discurso ela aparentemente faz. Você usa a lógica da gramática, mas você usa a analógica da agramática sob ela: o comprimento das palavras, a sonoridade, quantas vogais têm, quantas consoantes têm, que ritmo é este etc. Então, quando a poesia visual surge ao longo dos séculos, para não dizer dos milênios, ela simplesmente expostula o corpo nu

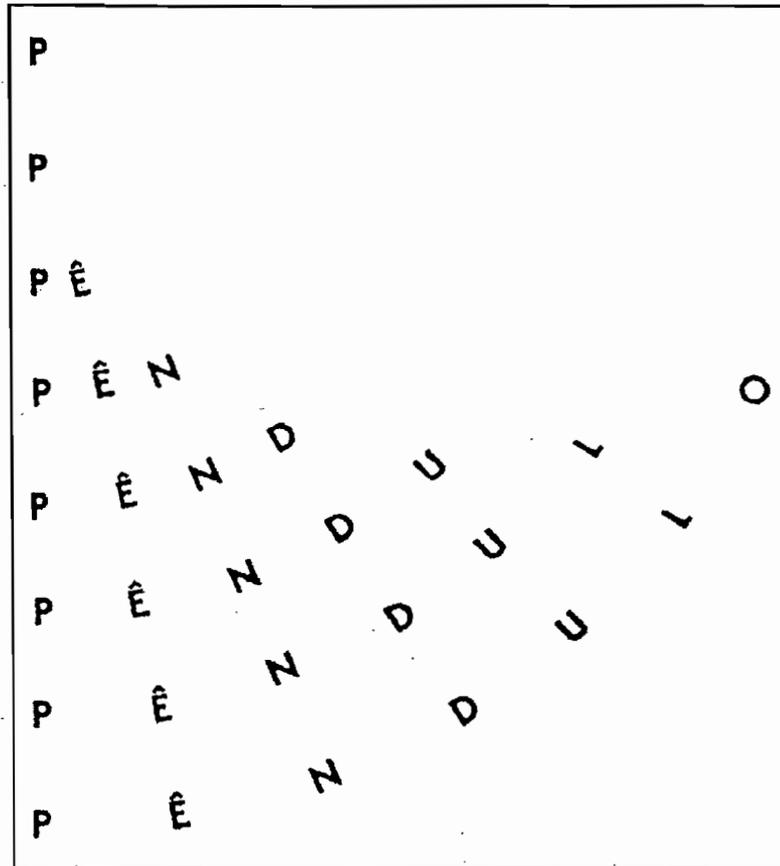
de um corpo vestido – pois que a poesia sempre foi icônica, mesmo em versos. A poesia visual assume a iconicidade da poesia, só isso.

O Pound desconfiava de que a poesia não pertencesse à literatura, eu desconfio de que a poesia visual não pertença à poesia. A poesia visual abre caminho para outro universo de signos, você dialoga com toda uma abertura, com um outro mundo: música, quadrinhos hoje, pintura em outros tempos, escultura, arquitetura ou o que você quiser. Então a poesia é um signo limite, de abertura do verbal para o não-verbal, e quem quiser fazer essa abertura tem de entender que a poesia é esse ponto de contato e de fissura em que se dá a crise entre o verbal e o não-verbal, pois que é o verbal figurado ou a figura verbalizada. Assim, não é a poesia concreta que é concreta, pois a poesia sempre teve seu lado figurado. De vez em quando simplesmente a poesia vem e mostra o corpo nu escondido sob a roupa – finge que é hipotaxe, mas é parataxe, finge que é verbal, mas é não-verbal. Está toda entre o *ying* e *yang* de uma posição – foi essa imagem que a sua fala me suscitou.

Agora, quanto ao segundo ponto, eu gostaria de seu testemunho sobre o momento em que você usava a poesia visual para emitir mensagens secretas contra a ditadura. Eles não entendiam aquilo e, portanto, não sabiam como julgar, nem tinham meios para censurar. Então, num dado momento, a poesia visual passou a ser uma arma contra a ditadura. Foi verdade?

MELO E CASTRO: Foi exatamente isso. A poesia visual desempenhou para todos nós o papel da desconstrução dos vários discursos oficiais que se sobrepunham em Portugal, não só o discurso ideológico, como o religioso, o familiar, e todos os discursos opressivos que pesavam sobre nós. A poesia realmente era usada para passar mensagens cifradas.

Por exemplo, eu vinha de Inglaterra e escrevi um poema que passou por estar em inglês e por ser poesia visual. Era uma cruz ao contrário que dizia: "Let the men be free, let the free be men". Isso passou, mas se eu escrevesse em português um soneto a dizer assim: "Viva a liberdade, que a liberdade seja a construção do



homem e que o homem heróico prevaleça sobre as forças do mal”, isso era cortado, mas “let the men be free, let the free be men” passou. E muitas outras coisas como, por exemplo, o “Pêndulo”. Um inocente pêndulo oscilando só para um lado, implicava a oscilação necessária para o outro, portanto uma alternância; e falar em alternância era proibido em Portugal, porque significava alternância do poder, e aquele pêndulo era o pêndulo do poder, justamente um poema político.

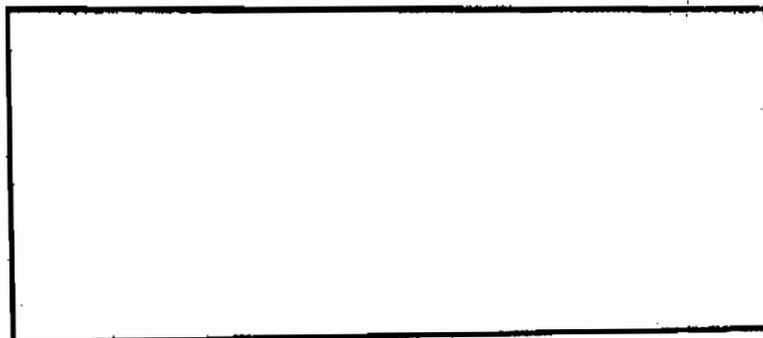
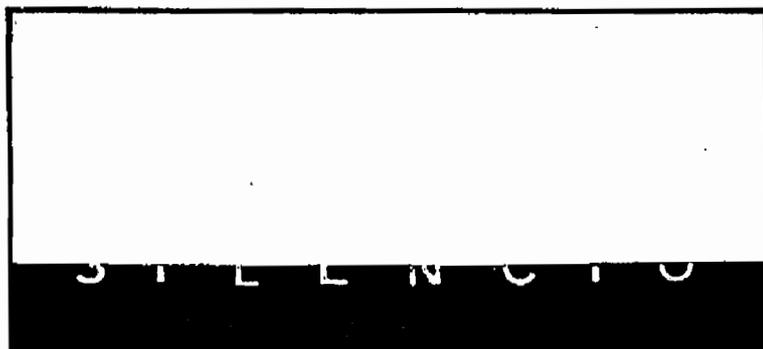
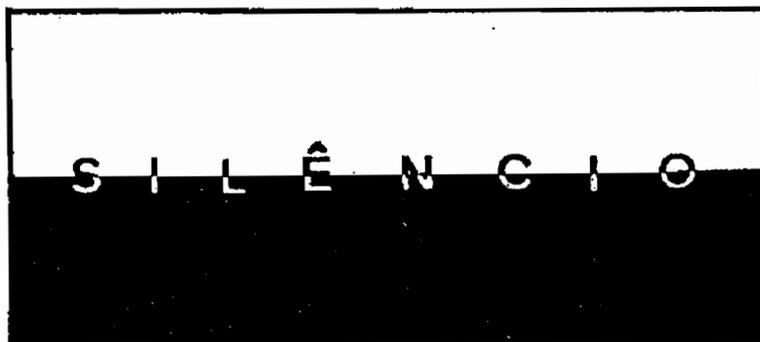
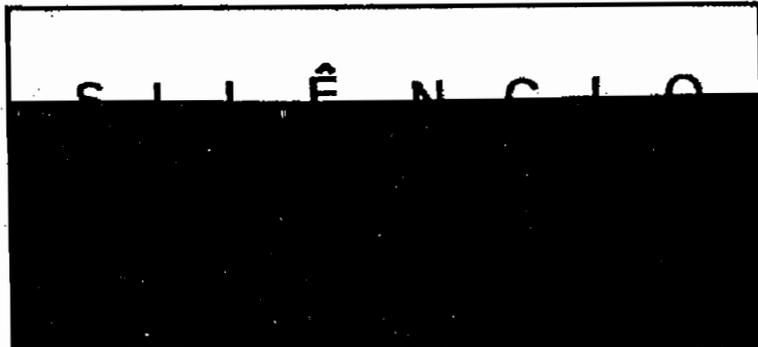
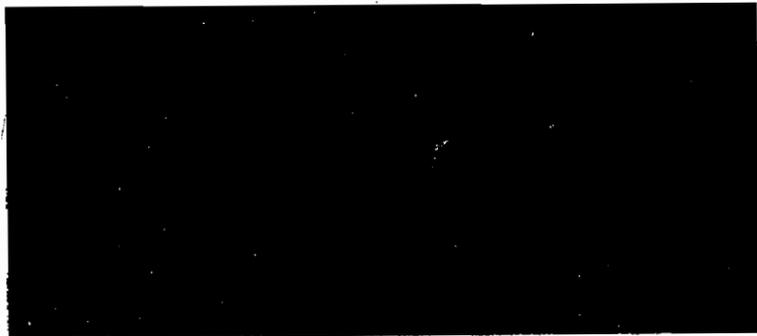
Anos mais tarde, em 1968-69, já a censura estava alerta para isso e um poema meu, só com a palavra *silêncio*, foi sistematicamente proibido de ser publicado pela censura. Eu enviava para um jornal, era proibido, enviava pra outro jornal, era proibido, passava dois ou três meses, enviava pra um jornal de província, era proibido. Para aquele poemazinho que só tinha a palavra *silêncio* que desaparecia nuns quadrinhos — era um poema em quadrinhos, ou em fotogramas, se quiserem — a censura já estava alerta. Por quê? Porque nós, quando aparecemos, fomos fortemente combatidos pela estética do realismo socialista e do zdanovismo⁷, isto é, do mais ortodoxo neo-realismo, que era real-

mente a estética oficial do Partido Comunista. Nessa altura, a censura salazarista ficou alertada contra nós e então deixamos de ter, digamos, tanta facilidade de publicação e de difusão.

Até que, num determinado momento, os comunistas perceberam que o trabalho sobre a linguagem, o trabalho de pesquisa, o trabalho de renovação do tal lixo da linguagem, era um trabalho subversivo em relação ao poder fascista instituído. Nessa altura eles deixaram de nos combater, mas aí os anos já eram outros, já era o final da década de 60, quando houve a chamada “Primavera Marcelista”⁸ que estabeleceu uma grande confusão na censura e na repressão, e nós conseguíamos fazer *happenings* e exposições e passávamos a nossa mensagem. Portanto, isto para responder à sua pergunta: não há dúvida de que a poesia experimental desempenhou esse papel de combate à ditadura.

POESIA: O *SOFT* DO *SOFT*.

LÍGIA CHIAPPINI: Eu queria fazer uma observação, que é ao mesmo tempo uma pergunta. Eu só entendo a expressão “Poesia Visual” como uma expressão pra marcar uma espé-



1
-
1
-
-
-
0
-
a
r-
r-
é-

cie de desenvolvimento de algo que já está latente, que existe em toda poesia desde que ela é escrita; quer dizer, a poesia sempre usou os brancos, os espaços, o tipo de letra como parte do seu material significante. Então eu vejo muito mais uma tensão entre tempo e espaço, verbal e não-verbal, som e letra, que é constitutiva da poesia escrita e que a poesia visual exacerba, às vezes até como arma muito eficaz contra a chamada poesia “discursiva”, “verborrágica”, poesia “de bacharel”, poesia “panfletária”, poesias que na verdade levam impropriamente o nome de poesia. E tanto eu acho que é assim, que a chamada poesia visual, pelo menos na poesia concreta brasileira – que eu conheço e que marcou a minha geração na década de 60 –, é um instrumento muito poderoso para a percepção da materialidade da palavra como forma visual e como som.

DÉCIO PIGNATARI: Na verdade, nós achávamos – principalmente em relação à poesia italiana, poesia visiva – que a denominação “poesia visual” era restritiva, enquanto que “poesia concreta” era mais abrangente. Eu posso ter um verso de Dante, de Shakespeare, ou de Camões, e dizer que se trata de poesia concreta. Aliás, a poesia visiva italiana é um fenômeno único, pois encontrou um espaço no próprio mercado, junto aos museus, na relação entre as artes visuais plásticas e a poesia. Você encontra poetas italianos que vivem de sua produção, o que não é possível para um poeta em todo o mundo. A poesia é a única arte que sendo fundante não é profissionalizável; ninguém pode ganhar a vida escrevendo poemas. Todo mundo diz que adora poesia – eu tiro um sarro com meus alunos –, todo mundo quer ter uma vida poética; no entanto, ninguém lê poesia. Quando o Drummond chegou ao auge de venda não vendia mais do que três mil exemplares por ano. Todo mundo sabe que livro de poesia é veneno, ninguém compra, ninguém lê, mas todo mundo quer ter uma vida poética. Então é muito interessante esta gratuidade daquilo que é fundante. Existe um público que é no tempo, *não é* no espaço. Eu me pergunto: Quem lê Camões nesta terra? Então temos, sempre teremos cem, duzentas ou trezentas pessoas que vão ler Camões. Somando nos sé-

culos e milênios, eles darão milhões, muito mais do que os milhões que vendem hoje os Paulos Coelho da vida, por exemplo, que alimentam o misticismo barato de milhares de pessoas, não é verdade? Então é curioso que aquilo que não tem preço, que não é profissionalizável, seja fundante. É possível entender a cultura inglesa sem Shakespeare? É possível entender a cultura luso-brasileira sem Camões, sem Machado de Assis? Não dá pra entender. Então é fascinante aquilo que o Jean-Paul Sartre chamava a “generosidade da arte”. O mundo dos signos é espantoso, ele se multiplica na cabeça das pessoas; ou seja, poesia para mim é o *software* dos *softwares*, é aquela pastilhazinha que é o *soft* do *soft*, não é *hardware*, é *software* puro, é coca 99% pura. E é fascinante que estejamos justamente aqui a discutir teoria literária e poesia entre 25 pessoas: é o *soft* do *soft*! São milhões nos séculos, porém não milhões no espaço!

MELO E CASTRO: Não há dúvida, o Décio disse muito bem, de que pode haver uma poesia concreta que, embora seja determinada visualmente, é determinada verbi-voco-visualmente, e o nosso curso na USP tem sido muito a propósito dessa visualidade que existe em todos os textos. E eu propus-lhes, já não sei em que aula foi, este poema que eu agora me permito descaradamente ler aqui – porque acho que o poeta também tem de ter um pouco, digamos, um pouco de histrião, um pouco de bobo. E vou ler um poema que tem a forma gráfica de um soneto, mas que eu considero um poema concreto:

“Um pouco como um oco
um dente como um ente
colosso como um osso
um como como um coco

Um pouco como um louco
um osso como um osso
um ente como um rente
coloco como o oco

Um passo como o aço
um poço como um osso
um visto como um isto

Um duro como um urro
um razão como um não
um não, um não, um não.”⁹

Esse poema é um objeto sonoro, concreto, que se pode visualizar ao ouvir; é um poema sinestésico, portanto. Foi também um poema de resistência e dos tais que passaram porque os “tipos” não eram capazes de ler. “O que é isto: ‘um duro como um urro, um razão como um não’? Este cara está maluco, ninguém entende o que ele quer dizer!” Esse poema foi publicado, pois eles não descobriram que era de fato um grande poema da recusa: não, não, não.

SAMIR MESERANI: Uma das discussões presentes no Brasil é a oposição que se começa a fazer entre poesia “engajada” e poesia “não-engajada”, sugerindo-se – e eu não vou citar nomes – que a poesia concreta é uma poesia “não-engajada”, uma poesia “de alienação”...

MELO E CASTRO: Em Portugal foi a mesma coisa. Ainda há hoje os velhos zdanovistas – como os há aqui e em toda parte do mundo – que acham que a mensagem é uma coisa, que a forma é outra, que a ideologia tem de ser vasada em determinados termos, senão o povo não entende – o que é a pior ofensa que se pode fazer ao povo. Sempre entendi o realismo socialista como uma ofensa à inteligência do povo. De forma que eles continuem presos a essa história de forma e de conteúdo, da mensagem e disto e daquilo, mas estes... Bem, a gente não pode fazer nada, eu não posso fazer nada por eles.

SAMIR MESERANI: Em Portugal não chegaram a fazer movimentos como o da Poesia Práxis aqui?

MELO E CASTRO: Não, não houve. Em Portugal foi se constituindo uma geração de poetas finisseculares, digamos assim, decadentistas, que foram buscar os paradigmas do sentimento, os paradigmas do umbigo, da autocomplacência, enfim, os paradigmas finisseculares: “Ai! que medo, vem aí o apocalipse, que medo que eu tenho de morrer (como se fossem as primeiras pessoas do mundo a morrer) que medo!, vem aí a bomba, que medo!, vêm aí as drogas, vem aí o Aids, que

medo!, vem o fim do século”. Eles então rejeitam violentamente todo este tipo de problemática que nós estamos aqui a ter. Se a gente fosse acreditar nesse discurso, a única solução que nós tínhamos era tomar estricnina, veneno de rato, e suicidar-nos rapidamente, coisa que eu não faço. De fato, a gente não pode levar a sério essa retórica finissecular, autocomplacente: “Marquei um encontro no final do século, mas na dobrada do século estará alguém do outro lado a me receber?” Evidentemente que na virada do século estará muita gente, talvez até gente demais, porque o problema é a explosão demográfica e não a diminuição da população. Eu estou a desconstruir o discurso, ironicamente, mas é claro que essa poesia existe em toda a parte. É uma praga do século.

OS ANOS 80: RETORNO À POESIA TEMÁTICA.

MARIA DOS PRAZERES: Parece que logo após o período áureo da “poesia experimental”, já por volta dos anos 80 mais ou menos, começa a surgir em Portugal um grupo de poetas novos que levaram a uma diluição muito grande todas aquelas conquistas que vocês definiram – como a de uma poesia ligada a uma prática política, mas que se fazia através de um trabalho com a materialidade do signo. Essa diluição acabou levando a uma compreensão meio equivocada das próprias propostas iniciais da poesia experimental. Você coloca agora que se está voltando à poesia temática. Quer dizer, depois da diluição da poesia concreta, da poesia experimental, tem-se uma retomada do conteúdo, da poesia semântica e sentimental. Como é que foi esse percurso?

MELO E CASTRO: Bem, esse percurso você acaba de caracterizar muito bem. De fato, no final dos anos 70, grande parte da carga desmitificadora da poesia experimental portuguesa já tinha desaparecido, o fascismo tinha desaparecido. Mas nós não nos limitávamos evidentemente à desconstrução do discurso fascista, a coisa ia muito mais longe: propunha-se realmente uma outra maneira, como o Décio disse muito bem, de tirar o vestido e mostrar o corpo nu da poesia. Essa proposta permanece e

não há dúvida de que hoje nós temos outras tarefas desmitificadoras, como seja, por exemplo, em relação ao neo-liberalismo e aos novos poderes constituídos; isto é, continua a haver razões para a existência de uma poesia experimental desconstrutora dos signos do poder.

Os poetas novos ligados à *performance* colocaram-se deliberadamente fora do campo da poesia. Foram principalmente homens vindos da pintura, da escultura, do teatro, ou vindos de parte nenhuma, que chegaram e apoderaram-se das nossas conquistas e as diluíram fora do contexto literário, propondo uma cultura alternativa, uma "paracultura", digamos assim. Essas pessoas continuam a atuar e até conseguem fazer exposições internacionais subvencionadas por organismos oficiais, como o Ministério da Cultura. Eu e a Ana Hatherly não conseguimos. Ao fim e ao cabo, eles estão com o poder.

DÉCIO PIGNATARI: Isso que você sugere me leva a uma consideração curiosa. A idéia não é minha, mas há muitos anos, na década de 60, o José Lino Grunewald, observava algo muito interessante que eu agora resumo a partir de suas observações.

Bem, a literatura levou 7000 anos para chegar a um certo ponto do seu desenvolvimento na poesia. Ao cinema bastaram 70. Em 70 anos o cinema começou do mais primitivo à mais desvairada vanguarda; em 70 anos começou-se a falar do fim do cinema, como se fala do fim da literatura, do fim da poesia. Mas como dizia o José Lino, o cinema só chegou à mais alta vanguarda a partir da literatura; isto é, quando o Cidadão Kane, quando A noite passada em Marienbad chegaram, eles foram fazer o que o Ulisses de Joyce tinha feito, o que a literatura tinha feito: o rompimento da linearidade narrativa etc. Curiosamente, o cinema chegou 70 anos depois onde a literatura já tinha chegado; ou seja, a literatura é que foi e é tecnologia de ponta. O que é curioso é que os *midia* avançados necessariamente não significam arte avançada e, seguindo a resposta de Melo e Castro, a gente percebe esse fenômeno de diluição da literatura pelos novos *midia* de ponta.

MELO E CASTRO: Em Portugal, mesmo

nos anos 60, houve uma reação à poesia experimental por parte dos chamados "poetas de 61", que eram todos mais jovens que nós. Para eles a poesia experimental não era poesia, e reivindicavam para si a posse da poesia, o que para mim é já uma pretensão, uma exorbitância, um abuso.

DÉCIO PIGNATARI: Não é uma poesia, é uma "posseia".

MELO E CASTRO: Justamente é isso. Mas isso nunca me incomodou muito porque era possível a convivência. O que me incomoda um bocado é a diluição, a vulgarização, o esvaziamento dos propósitos iniciais e principalmente o fato de colocarem-se a serviço do poder, mesmo que seja um poder democrático. Depois de ter passado pelo Partido Comunista, eu acabei por soltar meu ego e hoje sou um anarquista luso-ibérico-sul-americano!...

O PRIMEIRO E O QUARTO MUNDO.

DÉCIO PIGNATARI: Antes de chegar à pergunta que é a mais quente, eu ainda quero alimentar o fogo dos nossos inimigos dizendo que o Ezra Pound, com quem a gente se correspondia nos anos 50 e 60, ficou absolutamente horrorizado com a poesia concreta, a qual ele negou, dizendo: "Toma que o filho é teu, eu não tenho nada a ver com isso". Poesia pra ele era impregnada de significado, de conteúdo. Essa foi a piada pra alimentar o fogo dos nossos inimigos. Agora, para alimentar o fogo dos amigos, eu me pergunto: que tal a sensação de vocês hoje em Portugal tirando um sarro do Brasil, que se julgava muito importante porque, pensando caminhar para o Primeiro Mundo, acabou indo para o Quarto — enquanto vocês hoje caminham tranquilamente para o Primeiro Mundo europeu. O que é que você acha disso?

MELO E CASTRO: Primeiro, nós não caminhamos tranquilamente para o Primeiro Mundo. Segundo, caminhamos com muitos sobressaltos, com muita inquietação, embora o novo-riquismo e o *kitsch* português achem o contrário. Sim, porque o Primeiro Ministro que nós temos, o senhor Cavaco e Silva, é um Primeiro Ministro *kitsch*, e ele e a sua *entourage*

vivem num país de sucesso, mas 99% do país vive o insucesso. Portanto, a imagem de exportação que chega aqui, e que as palavras do Décio reflitam talvez ironicamente, não é mais do que uma miragem.

A própria Comunidade Européia caminha rapidamente para uma terceiro-mundização. Isso parece uma afirmação polêmica, mas reparar: o sistema monetário europeu esteve à beira da ruptura e esteve à beira mesmo de produzir a desvalorização das respectivas moedas – tanto que a idéia da moeda única, projetada para 1997, foi adiada pelo próprio Chanceler alemão para o século XXI, porque senão a Europa desagregava-se. O desemprego aumenta vertiginosamente em todos os países europeus, desemprego provocado pela preponderância das grandes empresas multieuropeias e também das multinacionais dos vários países europeus que, criando ofertas verdadeiramente aliciantes para os consumidores, acabam com o pequeno comerciante, com o pequeno agricultor e com o pequeno industrial, nomeadamente nos países menos fortes como Portugal, Espanha, sul de Itália, Grécia e Irlanda. A própria Dinamarca tem muitas dúvidas acerca do famoso tratado de Maastrich; acabou por ratificá-lo, mas com um malabarismo aritmético, com eleições perfeitamente manobradas – porque hoje, na Europa e fora dela, também se sabe manobrar todo o mecanismo das eleições.

Estamos à beira de um totalitarismo neoliberalista comandado por Bruxelas. Estão a impor à Europa uma unificação violentíssima, que só tem paralelo na unificação estabelecida por Stalin na União Soviética, com a abolição das línguas nacionais, com a abolição das fronteiras, com a instalação da moeda única etc. Evidentemente que Bruxelas não manda matar camponeses, mas tira-lhes os meios de subsistência.

DÉCIO PIGNATARI: Mas está matando poetas? O que esse caminhar para o Primeiro Mundo provoca na cultura portuguesa?

MELO E CASTRO: De fato, o “país europeu” é um país que não existe e que vai estourar mais ano menos ano; talvez seja uma pena, mas é assim, é um sonho que se esvai. Em Portugal há os poetas e artistas oficiais, numa nova

versão dos bobos-da-corte, e há de fato aqueles artistas que se recusam e que têm cada vez menos meios de subsistência – em todo caso, isso não nos assusta porque a gente nunca teve apoios de ninguém. A poesia experimental foi feita sem apoios oficiais; o teatro “alternativo”, como nós dizemos, já quase não tem apoios e subsiste miraculosamente; portanto, há realmente uma cultura que está no subsolo, que está embebida no tecido social português e que subsiste em qualquer sistema político e econômico.

Não há dúvida de que os prêmios, os subsídios, as bolsas vão para as pessoas que andam na corte, mas eu acho que sempre foi assim mais ou menos. O direcionamento para o Primeiro Mundo pode produzir um aumento de intercâmbio de traduções, por exemplo, de obras de literatura portuguesa em francês, em inglês ou em dinamarquês – mas de fato isso não é muito importante para o andamento da cultura portuguesa, que sempre foi uma cultura autônoma. Eu não estou a defender o isolacionismo, porque senão não estaria aqui. Aliás, reforçar as raízes de nossa própria cultura e a nossa própria especificidade latina acho que é, enfim, aquilo que eu gostaria de fazer, e aqui estou fazendo.

Agora, sobre o efeito de voltar para a Europa, há sempre, evidentemente, um provincianismo, uma atração dos países limítrofes em relação ao centro, mas isso sempre houve, e também devo dizer que já houve mais do que agora. A consciência crítica com relação à Europa começa a difundir-se principalmente nos meios intelectuais.

A POESIA EXPERIMENTAL E A UNIVERSIDADE.

MARIA DOS PRAZERES: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a divulgação e aceitação da poesia experimental tanto nos meios intelectuais como dentro da própria Universidade. Eu acho que a poesia experimental portuguesa chegou primeiro na Universidade brasileira do que na Universidade portuguesa, à qual, me parece, ela nunca teve muito acesso.

MELO E CASTRO: Quanto a isso não há dúvida, é um fato em si. A instituição univer-

sitária portuguesa é “metacarectice”, a carectice da carectice, aquilo é um bloco de cimento quadrado, cúbico, bloco de concreto impenetrável. Evidentemente os jovens estão tentando uma abertura. Por exemplo, o Manuel Frias Martins publicou um artigo sobre um livro meu editado aqui na Edusp¹⁰, no qual ele conta que, como jovem universitário, as suas ansiedades só foram correspondidas com ensaístas que estavam de fora da Universidade. Mas esse é um caso excepcional.

Agora, a Universidade também não está tão cega em relação aos poetas de vanguarda, estudando os menos incômodos, como o Herberto Helder, que é um poeta que lisonjeia o leitor. Ele está sempre a dizer: “Ó leitor, tu és tão inteligente, isto que eu estou a dizer é complexo, mas tu entendes.” Trata-se de um grande poeta, um poeta extraordinário. Possivelmente quando se fizer a história da poesia portuguesa, eu terei meia sílaba e o Herberto Helder terá duas páginas; mas, quero dizer, ele é um poeta lisonjeador do leitor e portanto é estudado na Universidade — é *chic*.

MARIA DOS PRAZERES: Mas é estudado como poeta experimental?

MELO E CASTRO: Não, como *poeta*. A palavra “experimental” não penetrou no tecido universitário, a palavra “concreto” muito menos. Ainda se usa a palavra “concreto” no sentido zdanovista, quer dizer, é concreto aquilo que existe, que está lá. Há até um livro de um teorizador neo-realista que se chama Programa para o concreto, e os problemas de que ele fala são os problemas da classe operária; portanto, ainda é essa a noção de concreto que está no repertório universitário. Pontualmente há pessoas de fora da Universidade que dialogam, que usam toda uma terminologia e dizem que entendem e respeitam, mas quando entram dentro da Universidade são incapazes de incluir isso nos currículos.

Eu tenho um exemplo característico dessa dificuldade. Um dia recebi um telefonema que me surpreendeu, convidando-me para visitar as instalações da Universidade Aberta de Lisboa e fazer uma pesquisa sobre o uso criativo de material informático e de vídeo. Eu fui lá, gostei muito do que vi, propus um projeto, donde

veio a sair a vídeo-poesia. Eu trabalhei na Universidade Aberta, gratuitamente, três manhãs por semana durante quatro anos. Desenvolvi os conceitos da vídeo-poesia, treinei técnicos e tudo o mais. O pagamento que tive foi ter ficado com a vídeo-poesia produzida — já aí começa um princípio de exploração. A seguir, o meu programa de vídeo-poesia começou a suscitar críticas e começaram a dizer que aquilo não lhes interessava em nada. Até que fui literalmente expulso da Universidade, onde estava a trabalhar gratuitamente, e hoje sou considerado um inimigo a ponto de, se uma pessoa vai lá querendo comprar a cassete da minha vídeo-poesia, a resposta oficial é: “Esse senhor nunca trabalhou cá”. Bem, acho que eu não tenho mais nada a dizer, não há diálogo possível.

O PÓS-MODERNISMO.

LÍGIA CHIAPPINI: Mudando um pouco o rumo da conversa e retomando a questão da idéia de vanguarda como experiência e renovação permanente na prática de poesia, eu gostaria de saber como é que você se sente hoje, numa época em que certa tradição da pós-modernidade diz que aquilo já está superado pela prática da repetição e do espelhamento, como se não fosse mais tempo de inovação.

VALDEVINO SOARES: Ampliando um pouco a questão, eu pergunto se a sua postura e conceituação de Neo-Barroco seria uma forma de entender o presente, de acordo com a idéia pós-moderna de que, quando não se pode mais olhar para a frente, o olhar se volta para o passado.

MELO E CASTRO: Eu vou começar pelo problema do Neo-Barroco para depois responder à questão da Professora Lígia.

Sempre a poesia experimental portuguesa procurou, como radical que era, inserir-se nas raízes, ao mesmo tempo em que buscava a projeção no futuro — entendida como projeção crítica. Não é o futuro assumido como valor absoluto, como queriam os futuristas, nem sequer é o valor romântico. O trabalho das vanguardas, e nomeadamente da poesia experimental, esteve muito inserido no momento político presente, visando sempre à destruição desse momento

e à projeção no futuro, quando a abertura, a comunicação plena e a liberdade pudessem se exercer. A busca das raízes não foi mais do que a busca duma teorização que explicasse e entroncasse nossos trabalhos numa cultura centenária ou milenar, um pouco como a definição de Elliot de uma tradição que se renova. A relação com Camões e o Maneirismo e depois com o Barroco é uma relação inseminadora, não é uma relação de procurar o passado por não haver mais nada à frente. Nós não postulamos o fim de nada, não declaramos o fim da história nem o da civilização; portanto, nosso problema não tem nada que ver com a colocação pós-moderna. Eu sou franca e totalmente crítico dessa postulação que evoluiu como uma praga colonialista na mentalidade das pessoas.

De fato, qual é a origem do Pós-Modernismo? O governo do Canadá encomenda a um filósofo francês, o Lyotard, um estudo sobre a influência dos meios de comunicação cibernéticos nos jovens das sociedades desenvolvidas norte-americana e canadense, e o Lyotard sai com a idéia do Pós-Modernismo. Evidentemente que essa teorização agradou imediatamente aos poderes norte-americanos e ao neoliberalismo, porque tratava-se de uma não-ideologia. Mas, de repente, o Lyotard deu-se conta do que estava acontecendo e veio rapidamente dizer às pessoas: "Cuidado, o prefixo *Pós* não quer dizer 'depois de', é apenas um prefixo operativo que permite tratar de determinadas coisas numa perspectiva crítica". Mas as pessoas já tinham entendido a coisa de outra maneira.

Depois vêm os arquitetos italianos, na celeberrima Bienal de Veneza, propondo o fim do império da Bauhaus, substituindo o *design* funcional pelo antifuncional. De fato, eles querem que a gente coma um prato de sopa numa mesa que está inclinada a trinta graus, ou que a gente se sente numa cadeira que tem três pés de alturas diferentes, porque são objetos lindos do ponto de vista estético – mas que de fato não funcionam.

Assim, é muito fácil a um homem como Fukuyama, que leu mal o Lyotard e o Hegel, propor, pago pelo Congresso, o fim da história dizendo que o capitalismo realizou a sociedade

sem classes: "Vejam como os nossos burgueses são felizes!" – pois a classe operária aburguesou-se toda e a que não está em vias de, está em vias de escorregar para a vala comum do sub-lúmpen – que é o que se realiza nas nossas favelas, ou "bairros da lata", como nós dizemos em Lisboa, e que existem em todas as grandes cidades do mundo. Eu creio que Fukuyama duvida fortemente de que os habitantes das favelas tenham alma. É um problema teológico.

Depois é engraçadíssimo porque, ao nível da comunicação imediata, da diluição de toda esta teorização mais ou menos fantasmática, as pessoas adquiriram uma noção de pós-moderno como uma noção cronológica: pós é "o que vem depois". Acabou o Modernismo, depois vem o Pós-Modernismo, depois vem o Pós-Pós-Modernismo, depois vem o Anti-Pós-Modernismo – ai, que fácil é dar aula assim! De fato, o Pós-Modernismo é um conceito que está sendo desacreditado sucessivamente.

Surge, então, o conceito de Neo-Barroco, que é um conceito abrangente, porque é um conceito da própria complexidade. Aí é que está o problema. A complexidade e o excesso de todo o avanço tecnológico que se viu nos últimos cem anos, criaram uma sociedade extremamente complexa. Já não é o problema da velocidade dos futuristas, mas o da variação da velocidade de transformação segundo valores exponenciais.

Aí temos uma coisa muito interessante que é a Lei de Malthus parafraseada por Fernando Pessoa. Malthus dizia que a população crescia numa progressão geométrica enquanto que os meios de subsistência cresciam apenas a valores aritméticos; portanto, iríamos caminhar para um regime de fome. Hoje isso tem de ser corrigido. Mas a lei da sensibilidade de Fernando Pessoa aplica-se rigorosamente. Ele dizia: a sensibilidade aumentará numa relação aritmética, enquanto que os estímulos dessa sensibilidade aumentam numa progressão geométrica; portanto, a nossa sensibilidade está sendo bombardeada com um excesso de estímulos. Hoje, nenhum especialista, por exemplo, de Teoria Literária consegue ler tudo que se publica no mundo sobre Teoria Literária; quer dizer, a distância entre os estímulos e nossa capacidade de absorção é cada vez maior.

Assim, não há dúvida que os estímulos de nossa civilização vão sendo cada vez mais complexos, mais diversificados, mais intensos – mais cruéis também, de forma que a esfera em que vivemos é de uma crueldade total. As notícias são divulgadas, tanto as boas como as más, e preferencialmente as más porque são mais notícia; portanto, estamos de fato cada vez mais assediados com a coisa excêntrica, paranormal – tudo que é parvo e chocante é notícia, o que vai corroendo a nossa sensibilidade. Acontece que isso não significa o fim da história, mas o fim de um paradigma, o fim de um poder simbólico que já deu o que tinha a dar.

Temos, então, que procurar uma transformação para um outro paradigma que eu acredito ser perfeitamente possível. Não se trata do fim de nada, trata-se de uma transformação e a transformação foi sempre a essência dos mitos.

Quem ler o Claude Levi-Strauss percebe que a transformação é a base de toda a mitologia índia, que a transformação é senso de vida.

Embora eu seja crítico do momento presente, não sou pessimista, tenho antes um ativismo positivo e muita confiança de que realmente – apesar da poluição, apesar de todos os catastrofismos, apesar do Aids, do cavaleiro do apocalipse, da inflação, do Mercado Comum Europeu, apesar do terceiro, do quarto, do quinto, do décimo mundo – daqui a cem anos haverá mesas redondas, tele-conferências, que serão ótimas e até muito mais vivas do que a que estamos a realizar hoje.

Aliás, não gosto de falar na palavra “crise”, é raro eu usar essa palavra, porque a palavra “crise” ou é uma apropriação de uma linguagem tecnocrática própria dos economistas e que não tem nada que ver comigo, ou é de fato nosso estado natural de transformação e crítica. **M**

⁽¹⁾ O evento realizou-se em São Paulo, em outubro de 1993, com o apoio do G.E.T.E.P. (Grupo de Estudos Técnicos em Psicodrama), que cedeu uma de suas salas.

⁽²⁾ “Poesia e visualidade no final do século XX”, curso ministrado no segundo semestre de 1993, aos alunos de pós-graduação, pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

⁽³⁾ Símbios de Rodes, poeta alexandrino que floresceu por volta de 300 a.C., ao qual se atribui a invenção da *technopaegnia* (técnica de fazer poemas em cuja configuração visual se vislumbresse o objeto tematizado). Um de seus poemas mais conhecidos, “O ovo”, encontra-se traduzido em português por José Paulo Paes (Folha de S. Paulo, Caderno “Mais!”, 27.02.1994, p. 6).

⁽⁴⁾ “E... o que fazer da Biografia?” Em *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Organização: Nádia Battella Gotlib. São Paulo, EDUSP, 1993. (pp. 245-255)

⁽⁵⁾ Publicado pela primeira vez em *Antologia*. Lisboa, Moraes Editores, 1983.

⁽⁶⁾ Café em Lisboa, local de encontro de escritores e intelectuais.

⁽⁷⁾ “Zdanovismo”, de Andriei Zdanov, principal teorizador stalinista do realismo socialista mais radicalmente conservador.

⁽⁸⁾ “Primavera Marcelista”, de Marcelo Caetano, sucessor de Salazar e deposto pela revolução de abril de 1974.

⁽⁹⁾ Publicado pela primeira vez em *Poesia Experimental* n.º 2. Lisboa, 1966.

⁽¹⁰⁾ *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. op. cit.