

SIBILA

Cuba hoje

12



ano 7 | n. 12 | 2007

SIBILA

Revista de Poesia e Cultura

APOIO CULTURAL



Bradesco

SIBILA
edições

SIBILA ISSN 1806-289X

Revista semestral de poesia e cultura | Ano 7, número 12, junho de 2007

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

DIRETORES Régis Bonvicino (São Paulo), Alcir Pécora (Campinas)
e Charles Bernstein (Nova York)

DIRETORA ADMINISTRATIVA Darly Vasques Menconi (São Paulo)

EDITORA ASSOCIADA Odile Cisneros (Edmonton)

CONSELHO EDITORIAL João Almino (Miami), Idalia Morejón Arnaiz (São Paulo), Aurora Bernardini (São Paulo), Mario Cámara (Buenos Aires), Thomas Cohen (Washington), Maria Elisa Costa (Rio de Janeiro), Felipe Cussen (Santiago), Arkadii Dragomoshchenko (São Petersburgo), Yao Feng (Macau), Eucanaã Ferraz (Rio de Janeiro), Ronaldo Fraga (Belo Horizonte), Jennifer Sarah Frota (Natal), Leevi Lehto (Helsinque), José Ángel Leyva (Cidade do México), Rodolfo Mata (Cidade do México), Douglas Messerli (Los Angeles), Eduardo Milán (Cidade do México), Marjorie Perloff (Los Angeles), Jorge Reis-Sá (Vila Nova do Familiarão), Claude Royet-Journoud (Paris) e Regina Silveira (São Paulo).

EDITOR DE ARTE Ricardo Assis (São Paulo)

NORMALIZADORA E REVISORA Maria do Carmo Zanini

Todos os direitos desta edição no Brasil reservados a

Sibila Edições

<http://sibila.com.br>

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei no 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Sumário

Editorial, 5

A exploração da intempérie • Entrevista de Alfonso García a
Marcelo Flores, 7

POESIA

Dois poemas • Linh Dinh, 25

Alturas de Machu Pichu, v • Pablo Neruda, 39

Charcos de Blumenau • Sylvio Back, 42

TODA ESSA GENTE À SOMBRA DE QUÊ: CUBA HOJE

Poemas de óbitos • Pedro Armas, 48

Poemas • Rolando Sanchez Mejías, 66

Poemas curtos • Efraín Rodríguez Santana, 76

De Crítica da razão puta • Omar Pérez, 85

De Lingua franca • Omar Pérez, 90

Um pintor negro em Cuba • Entrevista de Reinaldo López a Marcelo
Flores, 93

Retrato de família com Raúl • Idalia Morejón Arnaiz, 103

*Na questão de Cuba, o Brasil perde importância e voz por não ter
dito o que devia dizer* • Entrevista de Demétrio Magnoli a Carlos
Costa e Luísa Pécora, 109

Pós-escrito sobre as sociedades de controle • Gilles Deleuze, 120

RESENHAS E NOTAS

León Ferrari versus Gregor Samsa • Régis Bonvicino, 129

Verso introjetivo • Charles Bernstein, 137

*Irrelevância social e cânones autogerados: do século xx rumo à poesia
neo-italiana* • Francesco Stella, 142

Editorial

Goodbye, paper! Electronic reviews are the way to go

Sibila comunica a sus lectores que, a partir de junio de 2007, optó por ser exclusivamente una revista electrónica. Por un lado, y sobre todo, para asumir la todavía considerada por muchos “escritura sucia”, “innoble”, de la internet, e incorporarla como un elemento decisivo a su proyecto cultural; y por otro, debido a los altos costos de la producción de números impresos en un país como Brasil, donde los patrocinios para las revistas literarias son casi inexistentes.

Sibila wishes to inform its readers that, effective June 2007, the review will be published only in electronic form. This decision was made firstly to embrace, as many would yet consider it, the “dirty, ignoble writing” of the internet, which we wish to incorporate into our cultural program as a crucial element. The other reason is the high costs of producing and printing paper issues in a country such as Brazil, where subsidies for this kind of publication are nonexistent.

Sibila comunica a seus leitores que, a partir de junho de 2007, optou por se tornar exclusivamente uma revista eletrônica. Por um lado, e sobretudo, para assumir a ainda considerada por muitos “escritura suja”, não “nobre” da internet, que Sibila quer incorporar a seu projeto cultural como um elemento decisivo e, por outro, em razão dos altos custos de produção dos números impressos num país como o Brasil, onde os patrocínios quase inexistem para as revistas literárias.

Brasil deve atingir base de 37 milhões de internautas até o final de 2007¹

SÃO PAULO – NÚMERO DO ESTUDO “INDICADORES DE MERCADO” REPRESENTA UM AUMENTO DE QUATRO MILHÕES DE INTERNAUTAS EM RELAÇÃO AO PRIMEIRO TRIMESTRE DE 2007.

O Brasil deve encerrar o ano de 2007 com uma base de 37 milhões de internautas acessando a *web*, tanto a partir de residências quanto escolas, cibercafés e escritórios, segundo previsão do IAB (Interactive Advertising Bureau/Brasil). O número vai representar um aumento de quatro milhões de internautas em relação ao primeiro trimestre de 2007, quando 33 milhões de brasileiros estavam conectados à grande rede, de acordo com dados do Ibope/GNett. Os dados fazem parte da primeira edição do estudo Indicadores de Mercado, que reúne informações compiladas pelo IAB/Brasil em parceria com o IDC/Brasil, o Ibope/Netratings e o Projeto Intermeios.

O estudo revela ainda que o número de internautas no país aumentou em cerca de um milhão entre o primeiro trimestre de 2006 e o primeiro trimestre deste ano. Segundo Lilian Viana, diretora do comitê de marketing do IAB/Brasil, o cenário econômico favorável é uma das razões para as projeções otimistas em relação ao crescimento de internautas neste ano. “Temos ainda eventos importantes, como o Pan, e os programas de inclusão digital do governo”, lembra a executiva.

A pesquisa estima ainda que o mercado brasileiro de publicidade *on-line* deve movimentar 470 milhões de reais até o final do ano, o que representará um aumento de trinta por cento sobre os gastos com propaganda na *web* em 2006. Para a base de usuários-residências, que foi de 15,8 milhões de internautas em abril de 2007, segundo dados do Ibope/Netratings, a estimativa do IAB Brasil é de dezoito milhões de usuários ativos até o final do ano.

1. Notícia publicada em 18 de junho de 2007, por Daniela Moreira, no website IDG Now!, <<http://idg-now.uol.com.br/internet/2007/06/18/idgnoticia.2007-06-18.5697265041>>

A exploração da intempérie

Entrevista de Alfonso García a Marcelo Flores¹

Nothing is more real than nothing.

Samuel Beckett

O artista plástico Alfonso García nasceu em 1961, em Santa Cruz de la Palma, nas Ilhas Canárias. Formou-se em 1983, no curso de enfermagem, pela Universidad de la Laguna e, paralelamente, já desde a infância, estudou artes plásticas como autodidata. Após o bacharelado, fez um curso de gravura na Escuela Municipal de Arte Gráfico de Santa Cruz de Tenerife e passou a fazer viagens por todo o mundo a fim de aprofundar suas experiências no campo das artes, visitando diversos museus e monumentos – sempre interessado em arquitetura e esculturas monumentais, para não mencionar a pintura, a colagem e escultura tradicional. Conheceu países como Itália, Israel, Índia, Nepal e Egito, entre outros, nutrindo um interesse especial pela cultura egípcia, cuja estética e mitologia ele incorporou a alguns de seus trabalhos e concepções artísticas.

García tem diversas obras monumentais expostas em várias cidades, tendo sido a primeira delas, *Swayambhu* – título inspirado no monte de mesmo nome sobre o qual se ergue o templo de Swayambhunath, em Kathmandu, Nepal –, exposta no município

1. Marcelo Flores é escritor e aluno da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Publicou poemas na revista *Casulo* e já colaborou com o suplemento cultural do jornal *A Tarde* (Bahia).

de Puerto de la Cruz a partir de 1988. Em 1991, tornou-se membro da Asociación Española de Pintores y Escultores, sediada em Madri; nesse mesmo ano, ilustrou com colagens o livro *De piel y palabras*, do poeta espanhol Orlando Cova (Tenerife, Baile del Sol, 1996). No ano seguinte, estabeleceu contato com escultores cubanos de Havana e realizou, no município de La Laguna, sua segunda obra monumental, *Eidolón*, que ele dedica ao crítico de arte espanhol Celestino Hernández. Em 1999, obteve o prêmio Oscar Domínguez de pintura e escultura. Em 2001, finalizou o curso de licenciatura em antropologia social e cultural.

Sua obra é dotada de uma linguagem extremamente contemporânea, utiliza artifícios como a colagem – não só como forma propriamente dita, mas como uma técnica conceitual – e retoma linguagens utilizadas pelas vanguardas do século xx, como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e, principalmente, o suprematismo de Kazimir Malevitch – artista da vanguarda soviética dos anos 1920 que levou o abstracionismo geométrico a suas formas mais simples –, recriando-as e dando-lhes nova vida. García realiza uma busca pela percepção do não-objeto (seu negativo), da transcendência da consciência como conhecimento geral do abstrato e do supra-sensível na forma e no espaço, fazendo, com essa busca, uma imitação das formas ilusórias; em outras palavras, uma recriação da ilusão mediante a própria ilusão, (re)confrontando a natureza com o humano. Desse encontro nasce sua técnica.

O crítico espanhol Néstor Verona, ao falar sobre esse caráter de “negativização” do objeto na obra de García, cita o filósofo alemão Martin Heidegger, para quem “la origen de la técnica está en la forma de confrontarnos a la naturaleza”.² No ensaio “Reflexiones en torno a la génesis de la forma: ‘Óculos’”, Sara Sairad aponta:

2. “De lo transcendental a lo immanente”, em *Catálogo de la exposición “Materia orgánica: cayucos”* (La Laguna, Cuatrotablas, nov. 2006). Disponível em: <<http://alfonsogarcia.org/index.html?bibliografia-35.html~centro>>.



SIBILA, A. GARCÍA, 1987.

La escultura de Alfonso García, se engloba dentro de una simetría frontal estricta de la escultura primitiva, tal como en el arte egipcio y griego temprano, y la va abandonando poco a poco, concibiendo el cuerpo humano en dos dimensiones objetuales que en ocasiones añaden una ulterior diferenciación de la tercera dimensión. Sumar de este modo elementos inconexos es violar el concepto pretendido. Tal como para los asirios, lo importante es el carácter completo de cada vista en sí.³

3. Em *Catálogo de la exposición "Lécitos: recuerdos del pasado"* (La Laguna, Ateneo, jun. 2000). Disponible em: <<http://alfonsogarcia.org/index.html?bibliografia-9.html~centro>>

Essa violação dos conceitos de forma e espaço, que esteve sempre presente no trabalho de Alfonso García, inicia-se com suas primeiras obras nos anos 1980, nas quais ele trabalha, tanto em pintura quanto em escultura, temas como o frágil equilíbrio das relações humanas de seu tempo – tal qual na escultura *Equilíbrio*, em que formas geométricas se sustentam, uma em cima da outra, num equilíbrio relativamente estável – e as impressões geradas pela forma abstrata, que nos conduzem à imagem inconsciente e à transfiguração dos significados entre diferentes objetos tratados em dimensões análogas. É o que acontece, por exemplo, em sua série de pinturas *Ensoñaciones*, que submete formas geométricas a um caráter onírico dado pelas cores e pinceladas.

A partir dos anos 1990, o artista passa a trabalhar o espaço urbano com suas esculturas monumentais, até que, em 1996, inicia seu projeto de estudos sobre o nada: uma série de esculturas e colagens nas quais o Nada (conceito trabalhado com genialidade por Heidegger) toma a forma de uma esfera oca definida por quatro aros. Chega a expor uma dessas esculturas na rua, o que soa como uma espécie de provocação aos sentidos: como o Nada – a não-existência, o negativo do Ser – pode estar no meio da rua? No fim dos anos 1990, seu trabalho passa a abordar o tema da visão humana, representado pelo óculo – instrumento que possibilita a visão – como uma metáfora para o trabalho de arte, que pode ter a mesma utilidade.

Hoje Alfonso García realiza estudos sobre a morte em diversas esferas humanas e mantém o *website* <www.tanatologia.org>. Segundo o próprio García, esse portal tem o objetivo de proporcionar um fluxo de informações e conhecimentos sobre a morte, as perdas e o duelo entre vida e morte que contribua para nos fornecer uma visão realista de nossas possibilidades e limitações, permitindo-nos aprender, identificando as facetas de nosso caráter e as situações que estão fora de nosso controle, de modo que fomentemos as qualidades que nos facultam e as conjunturas que nos fazem sentir satisfeitos. Proposta que parece remeter diretamente à asserção de Walter Benjamin sobre

a morte: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias [e, a meu ver, a arte em geral] – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.⁴ Portanto, a morte se coloca como uma discussão fundamental na arte, já que a cultura só pode ser feita por meio de sua transmissão. Pode-se concluir, a partir dessa reflexão proposta pelo artista, que discutir sobre a morte é também uma forma de se reportar à transmissão de cultura.

A última exposição individual do escultor, *Materia orgánica: cayucos*, esteve em cartaz entre os dias 2 de novembro e 4 de dezembro de 2006, na Galeria Cuatrotablas, em La Laguna, Ilhas Canárias. Informações sobre suas obras e exposições podem ser encontradas no *website* <www.alfonsojgarcia.org>.

* * *

Marcelo Flores: T. S. Eliot afirma que a tradição poética

envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...], implica a percepção, não apenas da caduque do passado, mas de sua presença [...]. Esse sentido histórico [...] é o que torna um escritor tradicional [...]. Nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.⁵

Como seu trabalho se relaciona com a tradição poética universal e espanhola? Você se considera um artista tradicional?

Alfonso García: Minha tradição poética se relaciona com Neruda, Alexandre, Cernuda, Vallejo, Martí, Whitman, Paz, Darío, Rulfo, Pessoa, Cortázar, Borges, Cavafis e García Lorca, entre outros. A partir da territorialidade marcada fundamentalmente pelo âmbito da língua espanhola, mas na margem de um espaço-tempo delimitado.

4. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 3. ed., 1987).

5. “Tradição e talento individual”, em *Ensaio*s (trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Art, 1989).

Considero-me um artista moderno ou contemporâneo, do século xx e começos do XXI, que aprecia a reflexão e foge da transgressão que muitas vezes confundiu os limites e os limites dos limites, contribuindo para um empobrecimento da consciência moral e artística e para um desprezo de ambas, fazendo desaparecer até os limites que são necessários para nossa proteção.

É claro que trabalho a partir da consciência retomada e resolvida da dicotomia entre talhado e modelado, e a partir da preferência pelo trabalho escultórico feito com ferramentas e seus usos em distintos materiais (do cinzel e do martelo, da escorфина e do escopro, ou talhadeira, até o corte de plasma e a soldagem TIG [Tungsten Inert Gas]).

Trabalho a partir da premissa de que as partes podem valer o mesmo que o todo; da idéia de que o processo criativo e o estudo da massa, do peso, do centro de gravidade da obra e da estrutura que serve de base formam um equilíbrio visualizado pelo próprio artista, questões nas quais Hildebrand, Rodin, Brancusi ou Moore já estavam interessados; e da tentativa de responder aos problemas que as vanguardas, recusando sua identidade estatutária para assumir a mudança, tiveram de assumir, partindo da ênfase no objeto.

MF: Nota-se em sua produção uma clara influência das vanguardas artísticas do início do século xx e dos anos 1960. Quais são suas principais influências nesse sentido? Para você, quais são os principais artistas dessas estéticas, qual é relevância deles e por quê?

AG: Kazimir Malevitch, nas vanguardas do começo do século xx, foi quem, pela primeira vez, mergulhou no mundo da não-representação mais absoluta, fundando a proposta do suprematismo. Em 1913, expôs um quadro que, segundo ele, “não representava outra coisa senão um quadrado negro sobre um fundo branco”. Para Aguilera Cerni, trata-se da percepção do não-objetivo, já que, segundo esse crítico, “recusando a imitação da natureza e a utilização de formas ilusórias, pretendia-se chegar a uma liberação do NADA, na procura

de um mundo não objetivo além do tempo e do espaço que os sentidos percebem”.⁶

No começo da década de 1920, Van Doesburg, na revista *De Stijl*, atribuiu a criação do neoplasticismo ao pintor Piet Mondrian, que desenvolveu essas teorias a partir do ano de 1917. Esse novo movimento, “tomando como modelo a realidade visível, começou a despi-la lentamente até ficar apenas com a linha vertical e a horizontal”, segundo a definição de Eduardo Westerdahl.⁷ Esse crítico assinala que Mondrian despia “progressivamente os objetos até ficar com a ESSÊNCIA das coisas [...], procurando na construção a verdade última do acontecimento plástico”.⁸ Depois do trágico parêntese da Segunda Guerra Mundial, as novas vanguardas, muitas delas devedoras, quando não continuadoras daquelas outras, históricas, do começo do século xx, continuaram sua procura no espaço vazio, livre, assim como na concreção ou na síntese das linguagens plásticas.

Em 1946, o artista argentino Lucio Fontana deu a conhecer o *Manifesto branco*, com o qual nasceu o espacialismo. Entre várias propostas, nele dizia: “nós entendemos a SÍNTESE como a soma de elementos físicos: a cor, o som, o movimento, o tempo, o espaço, que se fundem numa unidade psico-física”.⁹

Já em meados dos anos 1960, surge uma série de tendências reducionistas que trabalham com estruturas primárias mínimas em grande escala, denominadas *minimal art*. A essa tendência pertencem artistas como Carl André, Artschwager, de Maria, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol Le Witt e Robert Morris, que recorreram, entre os materiais utilizados com maior frequência, ao aço inoxidável, à prancha de ferro, à superfície laminada, ao alumínio e ao ferro

6. *El arte impugnado* (Madri, Cuadernos para el Diálogo, 1969). Tradução livre.

7. *La aventura de mirar* (Valladolid/Las Palmas de Gran Canaria, Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano/Gobierno de Canarias, 2005). Tradução livre.

8. *Ibidem*.

9. Em Lucio Fontana, *Concetti spaziali* (Turim, Einaudi, 1970). Tradução livre.

galvanizado. A denominação *minimal* – MÍNIMA – foi cunhada pelo filósofo Richard Wolheim, “para definir uma classe de objeto artístico no qual as distintas formas se reduzem a estados mínimos de ordem e complexidade, tanto na perspectiva morfológica quanto na perceptiva e significativa”,¹⁰ segundo a definição de Daniel Giralt-Miracle.

Segundo esse crítico, a economia da forma da arte mínima criou sistemas modulares simples e seriais que utilizaram, na maior parte dos casos, um módulo cúbico ou prismático e suas possíveis variações. Algumas qualidades comuns a essas obras são uma total abstração, uma ordem interna, simplicidade, claridade na execução. Além disso, derivam do construtivismo *gestalt* os princípios de ordenação, o emprego de materiais, elementos e técnicas industriais para construir suas peças [...], formas que penetram o espaço.

MF: O conceito de pós-modernidade, que vem sendo discutido de maneira polêmica no campo das artes contemporâneas, considera a vanguarda um fenômeno particular do primeiro quarto do século xx, afirmando a morte das vanguardas.

Como se dá esse fenômeno das vanguardas em seu trabalho e, de modo geral, nas artes plásticas da Europa? Qual é seu posicionamento em relação a essa questão?

AG: Sabemos que o conceito de vanguarda e modernidade recebe seu golpe de misericórdia com a equiparação da escultura a um objeto qualquer, sem outra diferenciação artística que não a intenção do autor, como fez o corrosivo Duchamp ao propor seus *readymades*, ou o gesto dadaísta que o levou a apresentar um urinol como escultura, criando assim uma relação contraditória entre a desmitificação do trabalho operativo da criação e sua legitimação. Uma espiral de inovações e uma proliferação de tendências e subtendências têm, com

10. Richard Wolheim, “Hans Hofmann: los últimos años”, *Kalías Revista de Arte*, 5 (1991). Tradução livre.



VOLÁTIL 2, A. GARCÍA, 2007.

certeza, configurado um marco de análise do que era considerado e se concebia historicamente como escultura, deixando claro a contínua variabilidade dos signos, cujo começo coincidia com a morte ou a crise final das vanguardas, que afetava não apenas a escultura, mas a arte em geral.

Nessa situação desestabilizadora para a escultura, que quebrava os limites de um âmbito específico, surge um ideário novo para a criação plástica. Formulado por Robert Morris (1966) e definido pelo termo *expanded fields*, nele aparecia a idéia-chave ao redor da qual giravam tentativas de apreensão e definição do novo status do escultórico, que tinha chegado a uma terra de ninguém pela perda de seus significados e de seu lugar como monumento, traspassando o limiar de sua especificidade estatuária e se situando no não-lugar.

Nos últimos vinte anos têm surgido incessantes discursos de minimalistas e pós-minimalistas que aspiram à sistematização da hipótese do que seria e continua a ser a escultura das últimas décadas.

MF: As artes plásticas, e as artes em geral, passam hoje por uma crise em que não se consegue definir com exatidão o conceito de arte. O que talvez esteja ligado ao fato de as vanguardas do século xx terem feito da arte, por princípio, uma negação de si mesma. A arte, em sua concepção, está associada apenas à intenção artística ou ela deve necessariamente se corresponder com algum padrão convencionalizado? Como você vê essa questão?

AG: Com certeza, após a crise houve tendências uniformizantes: a crítica da noção de universalidade, categoria estética postulada pelo iluminismo e que motivava até alguns espaços utópicos do minimalismo, se manifestado a partir da reivindicação do particular e do subjetivo, numa nostalgia das origens e no olhar dirigido para outras culturas à procura de uma reivindicação das tradições nacionais. Acredito que a recuperação da memória ou sua recriação não pode ser nem equânime nem imparcial, e isso transpira nos poros da obra.

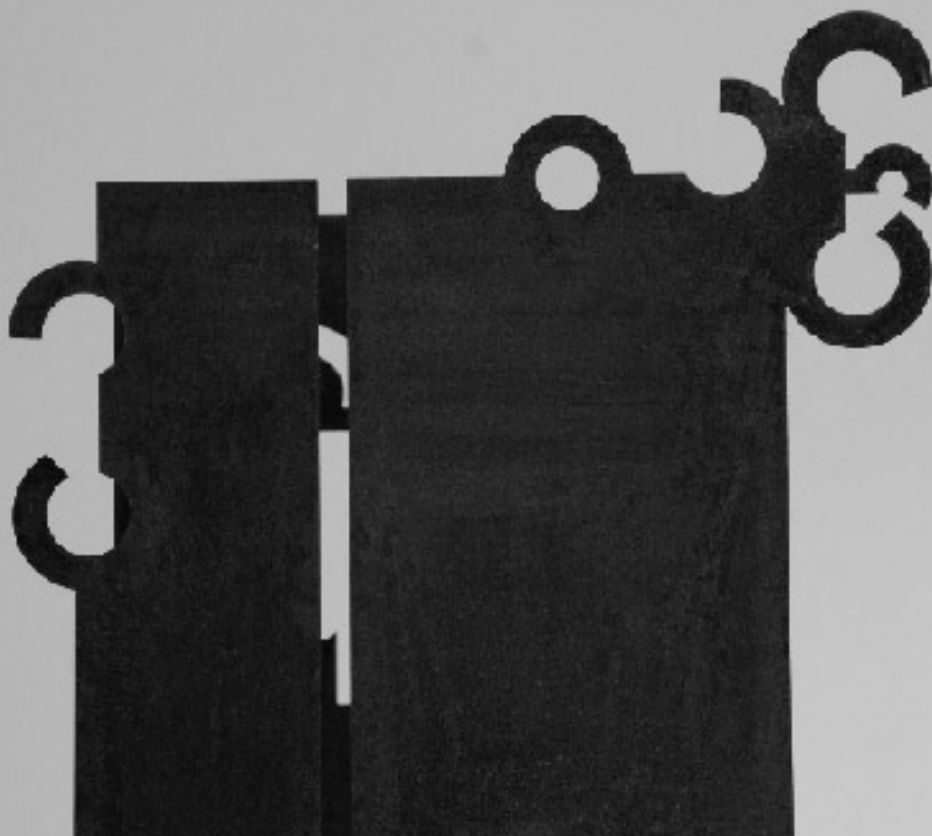
MF: Uma das principais tendências da arte contemporânea é o intercâmbio entre diversas linguagens. Música, poesia, artes plásticas, teatro, dança e outras formas de expressão artística têm se mesclado para produzir novas concepções e meios expressivos. O que você acha disso? Há esse tipo de diálogo em seu trabalho?

AG: Meu trabalho está baseado na expressão escultórica em sua forma tridimensional clássica, embora a partir da adscrição ao espaço não necessariamente territorializado do museu, explorando, pelo contrário, a intempérie, e tentando estabelecer uma dialética do território com a própria vida. No entanto, não me oponho a outras poéticas artísticas como performances, ações como *land-art*, técnicas como *body art*, arte *povera* ou conceitual, *video art*, denominações que, por outro lado, descrevem intervenções que existem na mente do artista e no próprio processo de criação.

MF: A seu ver, quais são as perspectivas das artes na Europa de hoje e no resto do mundo? Quais são as principais tendências que você detecta e para onde elas podem convergir?

AG: Concordo com as palavras de Benjamin Buchloh no sentido de que “talvez já ninguém possa produzir uma obra nas circunstâncias de nossa produção cultural contemporânea, talvez a noção mesma de obra, ou de uma obra, ou de um processo contínuo seja, em si, muito problemática”.

Acredito que as fronteiras artísticas se esfumaram, que os limites dos territórios desapareceram, gerando uma lassitude dos mesmos que excede o entendimento dos artistas. A produção cultural, artística e escultórica se libertou dos espaços intangíveis das culturas e, hoje em dia, opera apropriando-se de espaços e devorando seus criadores, pois trabalha sob a influência cada vez maior dos sistemas de poder e intervencionismo institucional, tais como as estratégias do mercado capitalista, contribuindo para a desestabilização do próprio sistema das artes, exaltando alguns artistas e arte-assassinando outros.



DETALHE DE *VOLÁTIL 8*, A. GARCÍA, 2007.

MF: O que tem sido produzido de melhor, artisticamente falando, na Espanha? E na Europa?

AG: Não é uma tarefa simples definir os melhores artistas plásticos “escultores” espanhóis, e ainda menos europeus, pois a lista seria interminável. Entre os artistas espanhóis que prefiro estão: Picasso, Gargallo, Ferran, Ferreira, Oteiza, Chillida, González, Chirino, Abad, Aguilar, Plensa. Fundamentalmente, são autores que, por meio da linguagem escultórica e usando diferentes apoios tridimensionais, exploram as possibilidades metafóricas da memória, dos significados. No que diz respeito aos escultores europeus, entre meus favoritos estão Moore, Caro, Calder e Brancusi.

MF: Como ocorreu seu contato com artistas plásticos cubanos?

AG: A partir da oportunidade que tive de contatar artistas e escultores cubanos, cheguei a conhecer Selene e artistas contemporâneos de Havana que trabalhavam com o uso e o aproveitamento de materiais com custo baixo. Um encontro com a dificuldade do trabalho, com escassas possibilidades de obter materiais, um olhar novo e aparente nos limites da arte quando o material é escasso, isso tudo leva a uma arte achada, longe do modelado.

MF: O pintor cubano Reinaldo López, que faz um interessante estudo antropológico em seus trabalhos, acaba de ser publicado, em entrevista, pelo *website* de *Sibila* (<www.sibila.com.br>).¹¹ Você teve contato com ele em Havana? O que acha da obra dele?

AG: Acho sensualmente interessantes os gestos, as cores e os traços da obra plástica e quase fabulatória de Reinaldo López. Não tive ainda a possibilidade de conhecê-lo pessoalmente e, quando estive em Havana, procurava encontros com escultores que trabalhassem em três dimensões, inclusive para além do modelado. Centrado mais no trabalho a partir de dificuldades técnicas e da descoberta da matéria, em que cada golpe ou movimento tem um caráter definitivo, o qual faz com que a obra palpite e se expresse contra as dificuldades que os próprios materiais apresentam, como um elemento a ser “vencido”.

MF: Como seus estudos em antropologia e suas viagens a países do oriente, que o colocaram em contato com o pensamento oriental, influenciaram seu trabalho? Onde, em suas esculturas, colagens e pinturas, convergem tais experiências?

AG: Seria um erro pensar e dizer o contrário, já que o olhar e o encontro com o outro, de lugares próximos ou distantes, de condições

11. Confira a entrevista de Reinaldo López a Marcelo Flores ainda neste número, na seção “Toda essa gente à sombra de quê: Cuba hoje”, p. 172.

socioculturais diversas, é aquilo que faz possível, pelo menos para mim, o primeiro passo que nos permite olhar para nós mesmos e nos encontrarmos, embora isso seja lacaniano, de maneira que nossa linguagem e produção artística seja significante, para realizar essa viagem contínua que é a vida. Fiz uma viagem maravilhosa ao Tibete em 1986. Lembro que observei os talhadores newar no Nepal, usando cinzéis e buris com grande destreza e confiança; ou os artesãos trabalhando em ouro, prata ou latão até carregá-los de filigranas para acompanhar paradoxalmente uma flauta de fêmur ou uma jóia de turquesa e coral. Embora seja uma arte consagrada exclusivamente a motivos e usos religiosos e representações de deuses ou lendas, eles empregam a “cera perdida” como faziam mil anos atrás. O trabalho das estupas e templos, como Bhadgaon e Bodhnath, Swayambhunath, Kumbeshwor, Durbar Square em Kathmandu e Patan, em madeira, pedra, basalto e bronze, transportam-nos de repente muito além do imaginável, já que o tempo se transfere sob as luzes votivas da festa das luzes, com suas lâmpadas a óleo, feitas pelos ceramistas de Patan.

As viagens de longa distância são aquelas que mais me aproximaram de meus significados e viagens interiores: poder descobrir as maravilhas do mundo, como o Taj Mahal, a Mesquita de Omar, as pirâmides do Egito, a Muralha da China, o Pártenon, e tantas outras obras, ao lado de quem as vive, com seus cheiros e gostos, cores e sons, é algo que nos transporta a um lugar onde o tempo e os significados estão ao alcance da mão.

MF: Seu trabalho é caracterizado por um período no qual o tema principal é o Nada. Por que elegeu esse tema? Como funcionou esse processo de expor *Nada* nas ruas? O que ele tem de contemporâneo e qual é a relação do público com as obras desse período?

AG: É maravilhoso desfiar os significados do Nada ou do Todo como se, de repente, fossem a mesma coisa. Acredito também que os espaços vazios que a vida nos traz estão cheios de significado, pois

por meio deles o trânsito é muito mais fácil e, como diz Robert Frost: “dançamos num círculo e supomos, mas o segredo está no centro, e ele o sabe”.¹²

Cito aqui um texto que esbocei no dia 30 de maio de 2005, enquanto trabalhava em *Nada*:

Minha obra atual é uma exaltação do *nada*. Para as formas escultóricas existirem, é preciso que exista o nada, as estâncias rodeadas pela forma do material, espaços vazios e silentes que se acham dentro delas e em tudo o que está a nosso redor. Espaços invisíveis que se acham dentro de nós e, sem os quais, tudo aquilo que vemos, sentimos e ouvimos não seria aquilo que é. Estamos, portanto, conectados com tudo o que está ao redor de nós por meio do nada, e todo esse espaço não se pode descrever, vai além da linguagem, além das formas e além dos símbolos. Paradoxalmente, faz parte de tudo e de *nada*.

Lembro-me quando realizava a obra *Eidolón* no ateliê de um amigo. Num certo momento, estávamos soldando, dentro do braço que termina em bico, umas peças para reforçá-lo, e era como se estivéssemos na gruta que dá o sentido à vida, dentro da figura. É um espaço que, alguns momentos mais tarde, não poderíamos compartilhar, já que ficava fechado e inacessível – de fato, esse espaço ficou na margem do banho de areia que se deu à obra mais tarde. Esse fato do dentro e do fora, onde, na verdade, a forma é o resultado do espaço que não vemos, me fez pensar no sentido de poder tirar, deslocar esse espaço da escuridão para a luz, do sem-sentido para o com-sentido aos olhos, já que sempre lá esteve para a alma. E o resultado foi como tirar das obras o material excedente. Eu tinha trabalhado com peças em desequilíbrio, quase se desestabilizando ou caindo, e agora, por um momento, as obras eram estáticas como dólmenes sem piscadelas, abertas à vida, modificáveis quanto à posição, engonçadas no nada, no vazio. Como se, por um momento, pertencessem à vida e à morte ao mesmo tempo. Como se, por um momento, fosse a morte que desse sentido à vida, ou o vazio à forma, e fôssemos capazes de senti-lo fluir, não apenas através das figuras, mas também através de nós.

Fazer a homenagem do *nada*, vivê-lo como a capacidade de ver nele o sentido último, ver a verdade, ver com visão eterna, ver a própria história da vida, nossa existência invisível e sem peso.

12. *Complete poems* (Nova York, Henry Holt, 1949). Tradução livre.

As obras que vemos diante de nós e a música que chega a nossos ouvidos começarão a ter outro sentido quando tentarmos compreender o nada com nossa mente racional. Esse nada que está em nossa frente, que flui e está em tudo aquilo que nos rodeia e em nosso interior, nos revela o porquê de sua existência e do espaço vazio.

Dançamos num círculo e supomos, mas o segredo está no centro, e ele o sabe, é apenas o vazio, silencioso, que está sempre aí. Esse centro, vigiado com zelo, alma com vida de todo, sentido das formas e dos milagres, nexos de união e de comunhão com tudo, mora nas formas e as atravessa, dando-lhes sentido. Pois as formas que rodeiam o invisível conhecem o maravilhoso segredo da própria existência, o guia de nossas vidas, esse espaço interior.

Ao nos conectarmos com o nada, com esse espaço vazio e silencioso que está em nós, confiando nele, tomamos consciência de nosso ser e de nossas intenções, assim como de nossa natureza espiritual.

A realidade da vida nos fala do silêncio, e é possível que nossa barulhenta consciência de vigília não nos deixe ouvir essa súplica calada. Por isso, essa obra martelada até o cansaço, barulhenta por natureza e pelo jugo que o ferro outorga, faz a homenagem do nada, silencioso, refletindo sobre esse sentido para poder perceber as estâncias vazias e silenciosas que dão sentido a nosso ser.¹³

MF: Poderia falar um pouco sobre algumas obras suas? Tais como as pinturas da série *Ensoñaciones*, a escultura *Swayambhu* e a série *Óculos*, por exemplo?

AG: A obra pictórica mais recente que fiz se chama *Ensoñaciones* e se aprofunda no conhecimento de nosso ser e de nossa vida a partir da idéia de que ambos são muito mais do que nossa experiência, nosso corpo, nossos pensamentos ou nossas ações. E, embora nossos pensamentos possam nos conduzir para lugares onde não há fronteiras nem limites, lugares carentes de dimensão, as *ensoñaciones* [sonhos, fantasias] são isso em si, o visível e o invisível ao mesmo tempo num espaço liberado da natureza, da consciência e da conversa, no silêncio

13. Alfonso García, "Reflexiones en torno a la obra 'La Nada'", em *Catálogo de la exposición "La Nada"* (Puerto de la Cruz, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1996). Disponível em: <<http://alfonsogarcia.org/index.html?bibliografia-12.html~centro>>.

da irrealidade, sem demandas nem condições que não julgamos, nem das quais não temos consciência. Estamos num sem-lugar no qual, se morrermos para alguma coisa, será para as formas, e onde a cor é a única coisa que “toca” nossa alma e sua finalidade.

As *ensoñaciones* procuram reavivar nossa ressonância, o acordar, nossas idéias e as de nosso mundo interior.

Às vezes, o que interessa é o subjetivo e o interior, onde o olho e a alma se unem, e as *ensoñaciones* gravitam, pululando como meiguices em cálidos tons espirituais.

Por outro lado, os *óculos* são o que poderíamos denominar variações sobre o *círculo: o sentido intuitivo do equilíbrio do olho* funciona como se cortássemos uma rodela da esfera, como rostos planos, como máscaras em estilo arcaico de escultura, de culturas africanas ou teracotas *haniwa* japonesas. Engloba-se numa estrita simetria frontal e abandona-se aos poucos o conceito do corpo em duas dimensões objetais, que às vezes acrescentam uma diferenciação ulterior, como se flertassem com a terceira dimensão. *O sentido intuitivo do equilíbrio do olho* fala do que acontece ao mesmo tempo, do contemporâneo.

Não alude a um tempo fora do tempo, uma coisa extemporânea, e sim a uma certa “inabitabilidade”, o “intempestivo”, o que não tem lugar.

Swayambhu nos aproxima do magnífico e purificado templo budista de Swayambhunath, em Kathmandu, que tem uma técnica magnífica, na qual se misturam as nuvens, e ele parece flutuar como resultado da espiritualidade que as paredes exsudam, preces e moinhos de preces, enquanto ele observa do alto, com os olhos de quem o vê todo, dando uma calma que quem o visita mal consegue evitar, e que faz o visitante transcender para um mundo paralelo onde tudo é possível.

Introdução e tradução: Marcelo Flores

POESIA

Dois poemas

Linh Dinh

Linh Dinh nasceu em Saigon, Vietnã, em 1963. Emigrou para os Estados Unidos em 1975. Viveu também na Itália e na Inglaterra. É autor de dois livros de contos – *Fake house* (Nova York, Seven Stories, 2000) e *Blood and soap* (Nova York, Seven Stories, 2004) – e quatro livros de poemas – *All around what empties out* (Honolulu, Tinfish, 2003), *American tats* (Tucson, Chax, 2005), *Borderless bodies* (San Diego, Factory School, 2006) e *Jam alerts* (Tucson, Chax, 2007). Seu trabalho foi incluído em *The best American poetry 2000* (org. Rita Dove e David Lehman; Nova York, Scribner, 2000), *The best American poetry 2004* (org. Lyn Hejinian e David Lehman; Nova York, Scribner, 2004), e *Great American prose poems from Poe to the present* (org. David Lehman; Nova York, Scribner, 2003), entre outras publicações. Linh Dinh também organizou as antologias *Night, again: contemporary fiction from Vietnam* (Nova York, Seven Stories, 1996) e *Three Vietnamese poets* (Honolulu, Tinfish, 2001), e traduziu o poeta Phan Nhin Hao para o inglês, em *Night, fish and Charlie Parker* (Dorset, Tupelo, 2006). *Blood and soap* foi escolhido como um dos melhores livros de 2004 pelo jornal nova-yorkino *The Village Voice*.



LINH DINH.

Selected translations

Selected translations

Reggis Tongue

899 pages. Noioso. \$29.95.

The sudden appearance of Reggis Tongue must qualify as one of the biggest literary stories of 2005. (Generally, one should never use the word “sudden,” because, frankly, nothing is ever sudden. Suddenly they divorced, the world will suddenly end! No, son, it’s been ending for a while.) With 12 volumes of translations published in frantic succession, Reggis Tongue suddenly staked his claim as the greatest translator, perhaps, of our time. Granted, there is nothing sexy about translating poems. When triumphant, one becomes merely invisible, but with the smallest blip, lapse or blunder, then abrupt universal ridicule, infamy, then gradual oblivion. For those who’ve been dozing for the last 12 moons, let me adumbrate essentially the aforementioned volumes, in order of publication:

1. *The complete Guillaume Apollinaire*, translated by Reggis Tongue (Stochastic Shack 2005).
2. *The complete Antonin Artaud*, translated by Reggis Tongue (Fawcett, Strauss & Giroux 2005).
3. *The complete Cesar Vallejo*, translated by Reggis Tongue (Xenograf Editions 2005).
4. *The complete Vicente Huidobro*, translated by Reggis Tongue (Blue Decimal 2005).

5. *The complete Ingeborg Bachmann*, translated by Reggis Tongue (University of Baja California Press 2005).
6. *The complete Paul Celan*, translated by Reggis Tongue (Community College of Northern Virginia Press 2005).
7. *The complete Amelia Rosselli*, translated by Reggis Tongue (Hash House Press 2005).
8. *The complete Wislawa Szymborska*, translated by Reggis Tongue (Vantage 2005).
9. *The complete Miroslav Holub*, translated by Reggis Tongue (Vallecula Press 2005)
10. *The complete Attila Josef*, translated by Reggis Tongue (Colon Press 2005).
11. *The complete Nina Cassian*, translated by Reggis Tongue (Semi-Colon Press).
12. *The complete Nazim Hikmet*, translated by Reggis Tongue (Cecum Press 2005).

Correct me if I'm wrong, but that's 12 major poets, some of them quite difficult, if not impossible, converted from 9 mutually-hostile languages. No single mind should contain so much incongruity. Clayton Eshleman, Pierre Joris, Michael Hamburger, Eliot Weinberger and the rest of them should feel nothing but shame and disappear promptly from the face of this earth! But it's not just volume, girth and length that distinguishes Reggis Tongue, it's his *modus operandi*. In the preface to his just-released *Selected translations*, Tongue stated unabashedly: "Slovenly translators – bums, basically – think they have to choose between music and sense. To pin down meanings, many of them squash the tune. To ape the melody, they ditch or deface the semaphores. They don't realize that syntax is melody. A translator must ignore the indigenous drumming echoing in his lumpy head and obey the alien word-order, rhythm of what's he's translating. Make it strange – never try to domesticate a foreign poem! As for meanings, what's

keeping a translator, experienced or novice, from buying an electronic dictionary?”. Sounds good, sort of, but how does it work in practice? Let’s look at Tongue’s rendition of Apollinaire’s “Le Pont Mirabeau,” a much-beloved poem that’s been assassinated repeatedly over the years by everyone from Richard Wilbur to Donald Revell, to the Pogues. Here are the first six lines of the original:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu’il m’en souviennne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l’heure
Les jours s’en vont je demeure

Wilbur attempts to duplicate the rhyming of “Seine”, “souviennne” and “peine”, with this lurching monstrosity:

Under the Mirabeau Bridge there flows the Seine
Must I recall
Our loves recall how then
After each sorrow joy came back again

Let night come on bells end the day
The days go by me still I stay

Recall, recall, what the hell is “come on bells”? Are we in a Dixie diner?! Compared to Wilbur, however, Revell is even more freeflowing. Like any teenager, he confuses love with lover. The more chicks, the more deep and cheap feelings. Haight-Ashury, anyone? And water doesn’t flow here but slips:

Under Mirabeau Bridge the river slips away
And lovers
Must I be reminded
Joy came always after pain

The night is a clock chiming
The days go by not I

Revell should have written “the river slid into first base,” to make it more American. As for the Pogues, God bless them, I will not discuss their sing-along version. Enough jive already, let’s go to the real jazz. Here, finally, is Reggis Tongue’s extraordinary rendition:

Under the bridge Mirabeau runs the Seine
And our loves
It is necessary that it remembers me
The joy always came after the sorrow

Vienna the night sounds the hour
The days from go away I remain

The first thing one notices is that, unlike Wilbur, Revell and every other English translator, Meredith, Hartley, Padgett, etc, Tongue does not anglicize “le pont Mirabeau” into “Mirabeau bridge”. By not flip-flopping the French word-order, he maintains the ambiguity of “Mirabeau”, which is both bridge and woman, woman as bridge, a haunting, beautiful image and the person the narrator’s talking to. The “our loves” in the next line become her loves also – that’s why Apollinaire writes “nos amours” and not “mes amours”. Since Mirabeau denotes “Beautiful Reflection”, the narrator’s also talking to himself, a potential suicide seeing his face in a roiling river slip sliding away. But he does not jump, fortunately, because a mysterious “it” – God? Love? Lovers? Mirabeau,

mon amour? – is reminding him that “joy always came after sorrow”. The past-tense “came” maintains a tragic, suspenseful doubt, because we don’t know, never will, if joy will ever come again. With the next two lines, Tongue unleashes on us the full genius of his translation prowess. He does not mechanically convert “Vienne la nuit” into “Comes the night” but, noticing the capitalized “Vienne”, understands that Apollinaire is punning “vienne” with “Vienne”, the capitalized capital of the Austrian-Hungarian empire. With this subtle and masterful stroke, the poet evokes Mozart’s *Eine Kleine Nachtmusik*, composed in Vienna in 1787. A little night music remembered, and hoped for, a bit of nookies, the joy that always came after the sorrow. Another striking musical allusion enlivens the next line. The first modern man, Apollinaire exults in pop culture: “The days from go away I remain” is a barely-concealed paraphrase of Paul Simon’s “You know the nearer your destination, the more you slip sliding away”. So rivers do slip away, after all. My apologies, then, to Monsieur Donald Revell.

Traduções seletas

Traduções seletas

Reggis Tongue¹

Noioso, 899 p., \$29,95.

O aparecimento repentino de Reggis Tongue só pode ser a maior sensação literária de 2005. (De modo geral, nunca se deve empregar o termo “repentino”, porque, francamente, nada é repentino. Eles se divorciaram repentinamente, o mundo vai acabar de repente! Não, meu filho, já está acabando há algum tempo.) Com a publicação frenética de 12 volumes de tradução, e em seqüência, Reggis Tongue de repente fez jus a sua pretensão de ser o maior tradutor de nossa época. Admito, não há nada de sexy na tradução de poemas. Quando triunfa, o tradutor torna-se simplesmente invisível, mas, ao menor deslize, lapso ou disparate: o escárnio universal e inesperado, a infâmia, e depois o esquecimento gradativo. Para aqueles que andaram cochilando nas últimas 12 luas, permitam-me esboçar a essência dos volumes mencionados, em ordem de publicação:

1. *Poesia completa de Guillaume Apollinaire*, tradução de Reggis Tongue (Velha Fronteira, 2005).
 2. *Poesia completa de Antonin Artaud*, tradução de Reggis Tongue (Coelho & Hiena, 2005).
 3. *Poesia completa de César Vallejo*, tradução de Reggis Tongue (Retaguarda Editorial, 2005).
 4. *Poesia completa de Vicente Huidobro*, tradução de Reggis Tongue (Ateliê Alquiler, 2005).
1. Ou “a língua do rei”, provavelmente um jogo de palavras com o hábito de se referir à norma culta da língua inglesa como “the King’s/Queen’s English” (NT).

5. *Poesia completa de Ingeborg Bachmann*, tradução de Reggis Tongue (Subjetiva, 2005).
6. *Poesia completa de Paul Celan*, tradução de Reggis Tongue (Nestrov, 2005).
7. *Poesia completa de Amelia Rosselli*, tradução de Reggis Tongue (Edibronze, 2005).
8. *Poesia completa de Wislawa Szymborska*, tradução de Reggis Tongue (Casa das Autorrosas, 2005).
9. *Poesia completa de Miroslav Holub*, tradução de Reggis Tongue (Obscuridades, 2005)
10. *Poesia completa de Attila Josef*, tradução de Reggis Tongue (Zero Letra, 2005).
11. *Poesia completa de Nina Cassian*, tradução de Reggis Tongue (13 Letras, 2005).
12. *Poesia completa de Nazim Hikmet*, tradução de Reggis Tongue (Cia. das Tretas, 2005).

Corrijam-me se eu estiver enganado, mas trata-se de 12 poetas de peso, alguns dos quais bastante difíceis, se não impossíveis, traduzidos a partir de 9 idiomas mutuamente hostis. É muita incongruência para uma mente só. Clayton Eshleman, Pierre Joris, Michael Hamburger, Eliot Weinberger e o resto do bando deveriam ter vergonha e desaparecer imediatamente da face da terra! Contudo, Reggis Tongue não se distingue apenas pelo volume, a abrangência e a extensão de sua obra, mas também por seu *modus operandi*. No prefácio das recém-publicadas *Traduções seletas*, Tongue declara despudoradamente: “Os tradutores desmazelados – vagabundos, na verdade – acham que devem escolher entre a musicalidade e o sentido. A fim de apreender o significado, muitos deles reprimem a música. Para arremedar a melodia, descartam ou desfiguram as semáforas. Não percebem que a sintaxe é a melodia. O tradutor precisa ignorar a batida do idioma materno, que fica ecoando em sua cabeça dura, e obedecer à ordem alienígena das palavras, ao ritmo daquilo que ele traduz. Tem de parecer estranho – nunca tente domesticar um poema estrangeiro! Quanto ao significado, o que impede o tradutor, seja experiente ou iniciante, de comprar um dicionário eletrônico?” Interessante, ou nem tanto, mas como é que

a coisa funciona na prática? Vejamos a tradução de Tongue para “Le pont Mirabeau”, de Apollinaire, um poema muito cultuado, que, com o passar dos anos, foi assassinado inúmeras vezes por todo o mundo, de Richard Wilbur a Donald Revell, passando pela banda The Pogues. Aí vão os seis primeiros versos do original francês:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu’il m’en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l’heure
Les jours s’en vont je demeure

Wilbur tenta reproduzir a rima de “Seine,” “souvienn” e “peine” com esta monstruosidade capenga:

Under the Mirabeau Bridge there flows the Seine
Must I recall
Our loves recall how then
After each sorrow joy came back again

Let night come on bells end the day
The days go by me still I stay

“Recall”, “recall”, e o que diabos é “come on bells”? Onde estamos, num restaurante sulista?!² Em comparação com Wilbur, no entanto, Revell toma liberdades ainda maiores. Como qualquer adolescente, ele confunde amor e amante. Quanto mais gatinhas, mais sentimentos profundos e vulgares. Alguém aí vai de Haight-Ashbury?³ E, no caso dele, a água não corre, desliza:

2. Para o ouvinte, “come on bells” pode soar como “come on, belles”. O termo “belle” designa uma jovem bonita e é muito empregado no sul dos Estados Unidos (NT).
3. Distrito da cidade de São Francisco que ficou famoso como um dos centros do movimento *hippie* na década de 1960 (NT).

Under Mirabeau Bridge the river slips away
And lovers
Must I be reminded
Joy came always after pain

The night is a clock chiming
The days go by not I

Revell deveria era ter escrito “the river slid into first base”⁴ para americanizar ainda mais a coisa. Quanto à banda The Pogues, que Deus a abençoe, não vou discutir sua versão cantável. Mas chega de embromação, vamos ao que interessa. Eis, finalmente, a extraordinária tradução de Reggis Tongue:

Under the bridge Mirabeau runs the Seine
And our loves
It is necessary that it remembers me
The joy always came after the sorrow

Vienna the night sounds the hour
The days from go away I remain⁵

A primeira coisa que se nota é que, ao contrário de Wilbur, Revell e todos os outros tradutores de língua inglesa – Meredith, Hartley, Padgett etc –, Tongue não angliciza “le pont Mirabeau”, transformando-a em “Mirabeau bridge”. Ao não inverter a ordem das palavras do francês, ele preserva a ambigüidade de “Mirabeau”, que é tanto uma ponte quanto uma mulher, a mulher enquanto ponte, uma imagem bela e obsedante e a pessoa a quem o narrador se dirige. No verso seguinte, “our loves” se transformam também nos amores dela – é por

4. “O rio escorregou até a primeira base”, fazendo uma alusão ao beisebol (NT).

5. Tradução literal do francês para o inglês, algo como: “Sob a ponte Mirabeau o Sena/ e nossos amores/ é necessário que me lembrem/ a alegria sempre veio depois da tristeza// Viena a noite soa a hora/ Os dias de se vão eu fico” (NT).

isso que Apollinaire escreve “nos amours”, e não “mes amours”. Como Mirabeau designa um “belo reflexo”, o narrador também se dirige a si mesmo, um possível suicida que vê o próprio semblante no deslizar de um rio turbulento.⁶ Mas, felizmente, ele não se atira, pois um misterioso sujeito indeterminado⁷ – Deus? Amor? Amantes? Mirabeau, *mon amour?* – não o deixa esquecer que “joy always came after sorrow”.⁸ O verbo no passado, “came”, preserva uma dúvida trágica e incerta, pois não sabemos, nunca saberemos, se a alegria um dia voltará. Nos dois versos seguintes, Tongue nos revela toda a genialidade de seu talento de tradutor. Ele não converte automaticamente “Vienne la nuit” em “Comes the night”, mas, reparando na inicial maiúscula de “Vienne”, entende que Apollinaire faz um trocadilho com “vienne” e “Vienne”, a capital com C maiúsculo do império austro-húngaro. Com esse discreto toque de mestre, o poeta evoca *Eine Kleine Nachtmusik*, de Mozart, composta em Viena, no ano de 1787. A recordação e a expectativa de uma pequena serenata, uma bimbadinha, a alegria que sempre veio depois da tristeza. Uma outra alusão musical surpreendente aviva o verso seguinte. Sendo o primeiro homem moderno, Apollinaire se esbalda na cultura popular: “The days from go away I remain” é uma paráfrase mal dissimulada da letra de Paul Simon, “You know the nearer your destination, the more you slip sliding away”.⁹ E não é que os rios deslizam mesmo? Minhas desculpas, portanto, a *monsieur* Donald Revell.

Tradução: Regina Alfarano e Maria do Carmo Zanini

6. “[...] in a roiling river slip sliding away”, no original. Primeira referência à canção de Paul Simon, “Slip slidin’ away”. Cf. nota nº 9 (NT).
7. “It”, em inglês (NT).
8. “A alegria sempre veio depois da tristeza” (NT).
9. Parte do refrão de “Slip slidin’ away”, de Paul Simon (*Greatest Hits, Etc.*, Columbia, 1977). A tradução literal seria: “Sabe, quanto mais perto fica o lugar para onde você vai, mais você escorrega e desliza para longe” (NT).

Raw, windswept, capital, regulated

To legally work nude, you must be employed
By someone who possesses a nude permit.

Nude means being devoid of an opaque covering
Over the genitals, pubic hair, buttocks, perineum,
Anus or anal region of a person, or any portion
Of the female breast at or below the areola, or
Male genitals in a clearly turgid state, even
If completely and opaquely covered. Nude,

You shall not be within six feet of a patron.
You shall not intentionally touch him or her,
Or allow a patron to intentionally touch you,

Whether nude or not. Nude, you must not work
Between 2 and 6 AM. You shall not encourage
Or allow the fondling or even casual brushing
Of your genitals, pubic region, buttocks, anus
Or breasts, sex acts, normal or perverted,
Actual or simulated, including intercourse,
Oral copulation, or sodomy, masturbation,
Actual or simulated, or excretory functions.

Cru, levado pelo vento, capital, regulado

Para trabalhar legalmente nu, você deve estar empregado
Por alguém que tenha uma licença para nudez.

Nu quer dizer: sem sequer uma coberta opaca
Sobre a genitália, pêlos pubianos, nádegas, períneo,
Ânus ou região anal de uma pessoa, ou qualquer porção
Do seio em torno ou sobre a auréola, ou
Genitália masculina num claro estado de turgidez, inclusive
Quando completa e opacamente coberta. Nu,

Você não pode ficar a menos de 2 metros de um cliente.
Você não pode tocar nenhum/nenhuma cliente
Nem vai deixar cliente nenhum tocar em você,

Estando nu/nua ou não. Nu, você não vai poder trabalhar
Entre as 2 e as 6 da manhã. Você não vai induzir
Ou aceitar carícias nem contato casual
De sua genitália, região púbica, nádegas, ânus
Ou seios, atos sexuais, normais ou perversos,
Reais ou simulados, incluindo penetração,
sexo oral ou sodomia – onanismo,
Real ou simulado, ou funções de excreto.

Tradução: Odile Cisneros

Alturas de Machu Pichu, v

Pablo Neruda

O poeta chileno Pablo Neruda (1904-73), ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1971, morreu num 23 de setembro, em Santiago, oito dias após o golpe desfechado por Augusto Pinochet contra o Governo da Unidade Popular de Salvador Allende e do falecimento/suicídio deste. A notícia da morte de Neruda correu de boca em boca por Santiago. Quem ousaria, com aqueles tiroteios nas ruas e com os cadáveres jogados nas calçadas e sarjetas, ir aos funerais de Neruda? Muitos foram. Quando o caixão deixou o velório, a caminho do cemitério, a multidão foi se achegando ao redor do féretro: murmurava versos da “Canção desesperada”, sobretudo, a estrofe “Abandonado como um cais ao amanhecer/ É hora de partir, oh abandonado!”. Pouco depois, Pinochet mandou destruir os livros de Neruda e também parte das obras de arte que se encontravam em La Chascona, a residência do poeta.

Entre as obras de Neruda, poeta prolífico, destacam-se: *Crepusculario* (1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Residencia en la Tierra I* (1935), *Residencia en la Tierra II* (1935), *Canto general* (1950), *Canción de giesta* (1960), *Las piedras de Chile* (1961), *Cantos ceremoniales* (1961), *Fin de mundo* (1969), *Aún* (1969), *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena* (1973) e o póstumo *Confieso que he vivido* (1974).

Alturas de Machu Pichu, v¹

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
Não eras tu, morte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
a que o pobre herdeiro das casas
llevaba entre alimentos apresurados,
levava entre alimentos apressados,
bajo la piel vacía:
sob a pele vazia:
era algo, un pobre pétalo de cuerda
exterminada:
era algo, uma pobre pétala de corda
exterminada:
un átomo del pecho que no vino al
combate
um átomo de tórax que não veio ao
combate
o el áspero rocío que no cayó en la
frente.
ou o áspero orvalho que não caiu no
rosto.
Era lo que no pudo renacer, un pedazo
Era o que não podia renascer, um pedaço
de la pequeña muerte sin paz ni
territorio:
da pequena morte sem paz nem
território:

1. Em Pablo Neruda, *Alturas de Machu Pichu* (Santiago, Chile, LOM, 2000).

un hueso, una campana que morían
um osso, um sino que morriam
en él.
nele.
Yo levanté las vendas del yodo,
Eu levantei as vendas do iodo,
hundí las manos
mergulhei as mãos
en los pobres dolores que mataban
nas pobres dores que matavam
la muerte,
a morte,
y no encontré en la herida sino una
e só encontrei na ferida uma
racha fría
rajada fria
que entraba por los vagos intersticios
que entrava pelos vagos interstícios
del alma.
da alma.

Tradução: Régis Bonvicino

Charcos de Blumenau

Sylvio Back

Sylvio Back é cineasta e poeta, autor de *O caderno erótico de Sylvio Back* (Ouro Preto, Tipografia do Fundo, 1986), *Moedas de luz* (São Paulo, Max Limonad, 1988), *A vinha do desejo* (São Paulo, Geração, 1994), *Yndio do Brasil* (Ouro Preto, Nonada, 1995), *Boudoir* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), *Eurus* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2004), *Traduzir é poetar às avessas: Langston Hughes traduzido* (São Paulo, Memorial da América Latina, 2005), *Eurus: bilíngüe* (português-inglês) (Rio de Janeiro, Íbis Libris, 2006) e *Kinopoems (e-book)* (São Paulo, Cronópios Pocket Books, 2006).

Charcos de Blumenau¹

a água que verte
assopra o fogo
que enxágua
a foto e os bocejos
do gato (rueiro)
na relva furta-cor
um menino sem fôlego
– *un homme sans avenir*
o tempo fechou
(lá longe)
e o pai no trapiche
(da ausência)
a mãe de quatro
(na saudade)
lustra tábuas corridas
(desatino)
a surra de cabide
de quem deveria encolher-se
e comover-se
– a cama em desalinho
coxas líquidas troca-troca de fronhas
(a nudez primeva de Hedy Lamarr)
o corredor (oco)
e a vagina (idem)
orgasmos (ibidem)
uma Blumenau
apócrifa & incestuosa
(teus nascituros te querem pelas costas)

1. Poema inédito, do livro *Halos*.

três bromélias
duas ostras (podres)
mais gemas *crudas*
panquecas de uvas fritas
o vento sul do Itajaí-açu
trincando resmas de geada
memo a remoer
(inutilmente)
Bad Honnef
que aparece e reaparece à sorrelfa
Mutter und Butter
(ambas feito pedra derretida)
a ninguém ocorre
tocar no assunto
(então)
por que
(concupina viuvez)
o baralho o cartório o opróbrio a suástica
(dívidas de gaveta)
praquê
empilhar alegrias se não as havia
(se hoje as há senis)
pra que servem
– *insight* confidencial
uma alemoa
(sisos à guisa de riso)
são mechas inconsúteis
um coque troncho
coágulos de angústia
(de viés)
baratas de pernas pro ar
carreiros fecais pelos cantos

tiquinho de lavanda
(salobra)
– a vida prega cada peça
(e mui depressa)
a duras penas vislumbres
(tão baços quanto)
entornam no vai-e-vem
do convés
– maresia do que viria veio
(*y se evaporó con dolor*)
um homem fora do nome
de (chapéu) Panamá
o granizo o salto o estribo o Ford 39
a empáfia (não) combina
(ao contrário)
é puro tédio
(o de sempre)
féretro de tolos
anoiteceres
nem o chap-chap dos remos
(como suportar a lonjura de Camboriú)
de brinde
garranchos góticos
em papel de embrulho
um sujeito fora de esquadro
há um todo que (se) funde
(no futuro do pretérito)
reticente
cartas esconjuram
a fuselagem do imperador
que pula de banda a cabeça entorta
ainda bem

a névoa remoçou o horizonte
colado ao vetusto chapéu (Panamá)
ei-lo trêmulo porém em foco
– o *self-portrait* do ínclito magiar
(sim nada demais apenas um caixeiro viajante
nos charcos de Blumenau fazendo pose)
súbito tudo se dissipa
ante uma voz pouca
que pede arreglo
(e guarida)
– símile do tido e havido
a zoeira das grimpas
ameaça desgrudar dos pinheirais
qualquer alarido
(mínimo que seja)
parece (e é)
– um puta insulto
melhor abortar já
(mas já mesmo)
o *click* alcagüete da Leica
(assim)
fica o dito pelo não dito
ou melhor
deixe estar pra ver como fica
(umas incontornáveis
outras nem tanto)
solidão
(antiga)
é uma torção
que se afia na mente
de tempos em tempos

TODA ESSA
GENTE À
SOMBRA DE
QUÊ: CUBA
HOJE

Poemas de óbitos

Pedro Armas

Pedro Marqués de Armas nasceu em Havana, em 1965. Médico e psiquiatra, realizou estudos sobre a loucura em Cuba. Poeta e ensaísta, publicou os cadernos de poesia *Fondo de ojo* (Havana, Extramuros, 1988), *Los altos manicomios* (Havana, Abril, 1993) e *Cabezas* (Havana, Unión, 2001), assim como o livro de ensaios *Fascículos sobre Lezama* (Havana, Letras Cubanas, 1995). Seus poemas já apareceram em várias antologias, entre elas: *Retrato de grupo* (Havana, Letras Cubanas, 1989), *Mapa imaginario* (Havana, Embaixada da França em Cuba, 1995), *El turno y la transición: antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI* (Cidade do México, Siglo XXI, 1997), *Las palabras son islas: panorama de la poesía cubana del siglo XX* (Havana, Letras Cubanas, 1999), *Memorias de la clase muerta* (Cidade do México, Aldus, 2002) e *El decir y el vértigo: panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-79)* (Cidade do México, Filodecaballos, 2005). Textos e poemas de sua autoria foram publicados nas revistas *Unión* (Havana), *Mandorla* (Cidade do México), *Diario de Poesía* e *Tsé-tsé* (Buenos Aires), *Action Poétique* (Ivry-sur-Seine), *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madri), *Lichtungen* (Graz), entre outras.

Em 1993, fez parte do projeto de Escritura Alternativa DIASPORAS, fundado em Havana pelos poetas e escritores Rolando Sánchez Mejías e Carlos C. Aguilera. O grupo DIASPORAS organizou mesas redondas sobre

literatura e poder, tradição, modernidade, cânone literário etc., e tentou fomentar debates públicos sobre a liberdade de expressão. O projeto foi censurado pelo governo cubano e alguns de seus integrantes tiveram de partir para o exílio. Desse projeto nasceu a revista *Diasporas* (1997-2002), uma publicação literária independente que teve sua circulação e divulgação proibidas pelas autoridades políticas.

Em maio de 2003, Pedro Armas abandonou Cuba, a convite do Parlamento Internacional de Escritores, para integrar o programa da Rede Internacional de Cidades-refúgio, destinada a apoiar artistas e escritores perseguidos ou censurados em seus países de origem. Hoje, vive em Coimbra, Portugal, onde encontrou asilo.

(crónica)

el chino que colgaron de un pie
en las Caletas de San Lázaro
el que se metió de cabeza
en los filtros de Carlos III
el empalado de la loma
del burro el trucidado
del camino de hierro
el último peón

toda esa gente en aprieto
toda esa gente a la sombra
de qué

el que bebió la flor (pública) de los urinarios
el que degolló al Conde y lo dieron por loco
y después inventó un aparato para matarse
(Engranaje-Sin-Fin)

el verdugo que entraba por el boquete
el que le cortó la cara al Padre Claret
en un raptus luego de misa
el embozado que le pasó
la chaveta el que empleó
el veneno que no deja
traza (Rosa francesa)

toda esa gente en aprieto
toda esa gente a la sombra
de qué

el amante de la Bompart
apresado en el Hotel Roma
a 30 yardas de la Iglesia de Cristo
el que gritó – ante la trigueñita de los doce años
y el padre enloquecido colgado de un gancho –
ansias de aniquilarme siento el que soportó
el giro del tórculo pero no a las legionelas
el que arrojó vitriolo al negrero Gómez
junto al altar el que prendió yesca
el que echó la mora al agua
atada al cepo – dicen –
desde la eternidad

toda esa gente en aprieto
toda esa gente a la sombra
de qué

(crônica)

o chinês que penduraram de um pé
nas Caletas de San Lázaro
o que se enfiou de cabeça
nos filtros de Carlos III
o cheio de chagas no lombo do
burro o trucidado
o caminho de ferro
o último peão

toda essa gente em aperto
toda essa gente à sombra
de quê

o que bebeu a flor (pública) dos urinóis
o que degolou o Conde e deram por louco
e depois inventou um aparato para matar-se
(Engrenagem-Sem-Fim)

o verdugo que entrava pela fenda
o que cortou a cara do Padre Claret
em um *raptus* em seguida à missa
o embuçado que lhe passou
o canivete o que aplicou
o veneno que não deixa
traços (Rosa francesa)

toda essa gente em aperto
toda essa gente à sombra
de quê

o amante da Bompart
capturado no Hotel Roma
a 30 jardas da Igreja de Cristo
o que gritou – ante a trigueirinha dos doze anos
e o pai enlouquecido pendente de um gancho –
ânsias de me aniquilar sinto o que suportou
o giro do tórculo mas não às legionelas
o que atirou vitríolo ao negreiro Gómez
junto ao altar o que prendeu isca
o que lançou a moura à água
atada ao cepo – dizem –
desde a eternidade

toda essa gente em aperto
toda essa gente à sombra
de quê

LONGUE DURÉE

es esta la palude
calculada a beneficio por ingenieros
de bigotes variablemente musso-
linianos

gente que vino de esotra parte
cavó aquí su tumba (recto de pájaros
flor vesical fértil en tirrénicas
playas)

LONGUE DURÉE

é este o palude
calculado a benefício por engenheiros
de bigodes variavelmente musso-
linianos

gente vinda dessoutra parte
cavou aqui sua tumba (reto de pássaros
flor vesical fértil em tirrênicas
praias)

“Por última vez psicología”

dicen que dijo bajando a trompicones la escalera
(del prostíbulo) el vómito a punto
hasta caer en brazos de la corista

“Pela última vez psicologia”

dizem que disse descendo a tropeços a escada
(do prostíbulo) o vômito a ponto
de cair nos braços da corista

también tú
en el óbito (fijate qué
palabra) de la Historia

por un velo a-
somado

também tu
no órbita (observa que
palavra) da História

por um véu as-
somado

vi puercos en el agua
en barcazas precarias
(no eran pecaríes)
que llegaban de Yucatán – luego

orillados dispersos en ribazos
hasta poblar las ordenanzas
del tal Alonso de Cáceres

fue al comienzo del sueño
antes que tierras marcaran
lindes y aunque perseguidos por severa ley
modelaron una cultura de pequeño formato

pero han vuelto al agua
en barcazas todavía más precarias
que parten a Guam

vi porcos na água
em barças precárias
(não eram pecaris)
que chegavam de Yucatán – logo

abeirados dispersos em ribanceiras
até povoar as ordenanças
do tal Alonso de Cáceres

foi no começo do sonho
antes que terras marcaram
limites e mesmo que perseguidos por severa lei
modelaram uma cultura de pequeno formato

mas não de voltar à água
em barças todavia mais precárias
que partem a Guam

(claraboya)

y sin embargo
sigue gente trepando
por la escala (que daba)
al vacío (o que dicen) que-
daba

junto al gancho mayor

(clarabóia)

e sem embargo
segue gente trepando
pela escada (que dava)
em vazio (ou que dizem) que-
dava

junto ao gancho maior

Traduções para o português americano: Marcelo Flores

La nueva estirpe...¹

a J. Y.

Ya viste los monos en la barcaza
así el delirium de percepción
animales brotan de las celdillas
del cerebro, en ininterrumpida *población*
y viste alguna roca peduncular
con la vara de cedro ruso que golpea
la puerta: mono, rata, lo mismo hombre
oscuros tejemanejes del anti-Dios.

1. Pedro Armas, *Cabezas* (Havana, Unión, 2001).

A nova estirpe...

a J. Y.

Já viste os símios na barça
assim o delirium da percepção
animais brotam dos sulcos
do cérebro, em ininterrupta *população*
e viste alguma rocha peduncular
com a vara de cedro russo que golpeia
a porta: símio, rato, o mesmo homem
obscuras manietações do anti-Deus.

Tradução para o português europeu: Jorge Melícias

Poemas

Rolando Sanchez Mejías

Escritor, poeta e ensaísta, Rolando Sanchez Mejías nasceu em Holguín, Cuba, em 1959. Publicou, entre outros títulos, *Derivas* (Havana, Letras Cubanas, 1994), *Escrituras* (Havana, Letras Cubanas, 1994), *Cálculo de lindes* (Cidade do México, Aldus, 2000), *Historias de Olmo* (Madri, Siruela, 2001), que foi publicado na Alemanha em 2002, e *Cuaderno de Feldafing* (Madri, Siruela, 2003). Teve sua poesia e prosa traduzida para vários idiomas, como o inglês, o francês, o alemão, o tcheco, o croata, o grego, o finlandês e o português. Vários de seus contos e poemas foram selecionados para diversas antologias de prosa e poesia cubanas e hispano-americanas do século xx, tanto em sua ilha natal quanto na Alemanha, nos Estados Unidos, na França e em outros países.

Em 1993, fundou o grupo literário DIASPORAS e, em 1996, a revista de mesmo nome, ambos fora das instituições culturais cubanas. O grupo e a revista tinham o propósito de rever e renovar o cânone literário cubano. Recebeu o Prêmio Nacional da Crítica em Cuba em 1993 e 1994. Em 1995, vivendo ainda em Havana, publicou no jornal *El País* da Espanha uma “carta aberta” contra a censura em Cuba. Seus livros foram retirados de circulação e ele foi proibido de fazer leituras e conferências públicas no país. Organizou a antologia *Mapa imaginario: nuevos poetas cubanos* (Havana, Embaixada da França em Cuba/Instituto Cubano do Livro, 1995),

que foi retirada de circulação devido ao prólogo e ao ponto de vista adotado na seleção. Na Espanha, publicou *9 poetas cubanos del siglo xx* (Océano, Espanha, Mondadori, 2000), *Antología del cuento chino maravilloso* (Océano, Espanha, Mondadori, 2000) e *Obras maestras del relato breve* (Océano, Espanha, Mondadori, 2002).

Atualmente é professor de literatura na Escuela de Letras y Humanidades del Ateneo de Barcelona, cidade onde vive exilado desde 1997.

Nocturno

En las calles de este pueblo uno avanza y tiene la certeza de que envejece en tramos cortos.

Son casas anchas, verticales y abrazadas en una fachada común, con una consistencia semejante al cielo negro que insinúan.

A su paso, se avanza en proporción directa a la muerte: de muerte en muerte, con el desasosiego que implica este nuevo conocimiento.

para Antonio Ponte

Noturno

Nas ruas deste povoado se avança e se tem certeza de envelhecer em pequenos degraus.

As casas são amplas, verticais e atadas a uma fachada comum, com firmeza semelhante ao céu negro que insinua.

Em seu passo, se avança em proporção direta à morte: de morte em morte, com o desassossego que implica este novo saber.

para Antonio Ponte

Jardin zen de Kyoto

Sólo un poco de grava inerte
quizá sirva para explicar
(al fin como metáfora vana)
que la dignidad del mundo consiste
en conservar para sí
cualquier inclemencia de ruina.

El monje
cortésmente inclinado
quizá también explique
con los dibujos del rastrillo
que no existe *el ardor*,
solamente el limpio espacio
que antecede a la ruina.

Alrededor del jardín
en movimiento nulo
de irrealidad o poesía
pernoctan
en un aire civil de turistas y curiosos
sílabas de sutras, pájaros que estallan sus pechos
contra sonidos de gong. Todo envuelto
en el halo de la historia
como en celofán tardío.

El lugar ha sido cercado:
breves muros y arboledas
suspenden la certeza
en teatro de hielo.

La cabeza rapada del monje
conserva la naturaleza de la grava
y de un tiempo circular, levemente
azul: cráneo de papel
o libro muerto
absorbe el sentido
que puede venir de afuera.

En la disposición de las grandes piedras
(con esfuerzo
pueden ser vistas
como azarosos dados de dioses
en quietud proverbial)
tampoco hay *ardor*. Sólo un resto
de cálida confianza
que el sol deposita
en su parodia de retorno sin fin.

La muerte
(siempre de algún modo poderosa)
podría situarnos
abruptamente dentro
y nos daría, tal vez,
la ilusión del *ardor*.

Como mimos, entonces,
trataríamos de concertar
desde el cuerpo acabado
el *ninguna parte donde hay ardor alguno*
en el corazón secreto
que podría brindar el jardín.

Pero hay algo
de helada costumbre
en el jardín
y en el ojo que observa.

Es posible que sea el vacío
(¿por fin *el vacío?*)
o la ciega intimidad
con que cada cosa responde
a su llamado de muerte.
Y esto se desdibuja
con cierta pasión
en los trazos del rastrillo,
junto a las pobres huellas del monje,
entre inadvertidas cenizas de cigarros
y otras insignificancias
que a fin de cuentas
en el corazón del jardín
parecen caídas del cielo.

Jardim zen de Kyoto

Só um pouco de cascalho inerte
talvez sirva para explicar
(ao cabo metáfora vã)
que a dignidade do mundo consiste
em conservar para si
qualquer inclemência de ruína.

O monge
gentilmente inclinado
talvez também explique
com os desenhos do restelo
que não existe *ardor*,
apenas o espaço limpo
que antecede a ruína.

Ao redor do jardim
um movimento nulo
de irreabilidade ou poesia
pernoitam
numa aparência civil de turistas e curiosos
sílabas de sutras, pássaros que estalam seus peitos
contra os sons de gongos. Todo envolto
em um halo da história
como em celofane tardio.

O lugar foi cercado:
muros estreitos e árvores
suspendem a certeza
no teatro de gelo.

A cabeça raspada do monge
conserva a natureza do restelo
e de um tempo circular, levemente
azul: crânio de papel
ou livro morto
absorve o sentido
que pode vir de fora.

No arranjo das grandes pedras
(com esforço
podem ser vistas
como dados azarados de deuses
em proverbial quietude)
tampouco existe *ardor*. Só um resto
de cálida confiança
que o sol deposita
em seu arremedo de retorno sem fim.

A morte
(sempre de algum modo poderosa)
poderia situar-nos
abruptamente dentro
e nos daria, quem sabe,
a ilusão de *ardor*.

Como mímicos, então,
tentaríamos consertar
desde o corpo acabado
o *nenhuma parte onde existe ardor algum*
no coração secreto
que poderia brindar o jardim.

Todavia, existe algo
de hábito gelado
no jardim
e no olho que observa.

É possível que seja o vazio
(enfim *o vazio?*)
ou a cega intimidade
com que cada coisa responde
ao seu chamado de morte.
E isto se desfigura
com certa paixão
nos traços do restelo,
ao lado dos pobres rastros do monge,
entre inadvertidas cinzas de cigarros
e outras insignificâncias
que ao final das contas
no coração do jardim
parecem caídas do céu.

Traduções: Régis Bonvicino

Poemas curtos¹

Efraín Rodríguez Santana

Efraín Rodríguez Santana, poeta, prosador e crítico literário cubano, nasceu em Palma Soriano, em 1953. É autor dos seguintes livros de poesia: *El hacha de miel* (Havana, Ministério da Cultura de Cuba, 1980), *Otro día va a comenzar* (S.L., Verbum, 2000), *Arqueros* (Havana, Unión, 2000), *Un país de agua* (Havana, Letras Cubanas, 2003), entre outros. Editou uma antologia de Gastón Baquero, intitulada *La patria sonora de los frutos* (Havana, Letras Cubanas, 2001), e é também autor da novela *La mujer sentada* (Havana, Letras Cubanas, 2002). No momento, alterna residência entre Havana e São Paulo.

1. Da série inédita *Poemas cortos*.

Alambrada

Alguien espera en la noche,
dos almohadas sucias
y unos papeles escritos y invocados.
Alguien espera una noticia,
una noticia para todos,
que darán las emisoras al amanecer.
El amanecer, el amanecer, el amanecer.

Cerca de arame

Alguém espera durante a noite,
dois travesseiros sujos
e uns papéis escritos e invocados.
Alguém espera uma notícia,
uma notícia para todos,
que as emissoras darão ao amanhecer.
O amanhecer, o amanhecer, o amanhecer.

Mudos

Pueblo de mudos
mientras más se habla
más se enmudece
un pueblo de mudos
unas banderas de papel.

Mudos

Povo de mudos
quanto mais se fala
mais se cala
um povo de mudos
umas bandeiras de papel.

Un no decir

Yo no diré nada públicamente,
ese parece ser un problema de conciencia,
repito que no diré nada,
y es mi decisión a pesar de las evidencias
no es que me quede callado por falta de argumentos,
es que no diré nada a nadie.

Um não dizer

Não direi nada publicamente,
esse parece ser um problema de consciência,
repito que não direi nada,
é minha decisão final apesar das evidências,
não é que fique calado por falta de argumentos,
é que não direi nada a ninguém.

El dedo indica

Subir es el pánico de los recién llegados a la Isla,
allí en las alturas tendrán que demostrar su destreza,
a cambio recibirán como cada uno de los participantes
la famélica sonrisa, la mano fría, una invitación de los perros.

En la Isla hay una corte de perros y un coro de ladridos.

Se trata de subir y de llegar a la cúspide,
al azul de Mitilene, a la balastrada de yeso impoluto.

O dedo indica

Subir é o pânico dos recém-chegados à Ilha,
lá nas alturas terão que demonstrar sua destreza,
em troca receberão como cada um dos participantes
o sorriso famélico, a mão fria, um convite dos cachorros.

Na Ilha há uma corte de cachorros e um coro de latidos.

Trata-se de subir e de chegar ao cúmulo,
ao azul de Metilena, à balastrada de gesso impoluto.

Traduções: Régis Bonvicino

De Crítica da razão puta

Omar Pérez

Natural de Havana, nascido em 1964, Pérez publicou as coletâneas poéticas *Algo de lo sagrado* (Havana, Unión, 1995), *Oíste hablar del gato de pelea?* (Havana, Letras Cubanas, 1998) e *Canciones y letanías* (Havana, Extramuros, 2002). Traduziu poetas de língua inglesa, francesa e italiana. Em 2000, a Editorial Letras Cubanas publicou sua coletânea de ensaios sobre poesia e tradução, *La perseverancia de un hombre oscuro*. Apresentou sua obra em universidades e festivais de poesia de Havana, Milão, Buffalo e Leiden. *Lingua franca* (Amsterdã, edição do autor, 2005) transita por diversos países e idiomas, e um de seus tópicos principais é a fusão da poesia com o zen-budismo.

Los especialistas:

La poesía es una casa abierta; una casa sin puertas
[o, quizás, una puerta sin casa.
A veces hay luz, incluso eléctrica pues la electricidad es fascinante. A
[veces hay oscuridad pues la
oscuridad es mágica también. No obedece a ninguna falla en el
[sistema.
Alguien se asusta y cree que siempre debe haber luz y porque no la
[hay algún desastre debe haber
sucedido. Entonces se llama a los especialistas; hoy sería mejor
[asombrarse de que el sol se esconda
y al día siguiente vuelva a salir.
Los especialistas intentan cancelar la casa, cancelarla como un mal
[compromiso o un sello de correos.
Tratan de enseñarnos de dónde a dónde debe ir la poesía, como en
[un desfile, parada o pasarela.
Diseñan a su alrededor un muro de palabras: conceptos.
La poesía no es sólo anterior a la palabra escrita, antecede también a
[la palabra.

Os especialistas:

A poesia é uma casa aberta; uma casa sem portas
[ou, talvez, uma porta sem casa.
Às vezes há luz, inclusive elétrica, pois a eletricidade é fascinante. Às
[vezes há escuro pois o
escuro é mágica também. Não obedece a nenhuma falha no sistema.
Alguém apavora-se e crê que sempre deve haver luz e por que não
[há, algum desastre deve haver
sucedido. Então se recorre aos especialistas; hoje seria melhor
[assombrar-se de que o sol se esconda
e no dia seguinte volte a sair.
Os especialistas planejam anular a casa, anulá-la como um mau
[compromisso ou um selo de correios.
Tratam de nos ensinar de onde a onde deve ir a poesia, como em um
[desfile, parada ou passarela.
Desenham ao seu redor um muro de palavras: conceitos.
A poesia não é só anterior à palavra escrita, antecede também à
[palavra.

Traducción y culpa:

El traductor que dice “esta versión no pretende
[imitar la propia realización
del poeta, sino que debe ser tomada sólo como guía”, aspira a tener
[razón, o a no perderla.
Probablemente la tiene, y la retiene. Es este arte de tener, detentar o,
[en verdad detener la razón
lo que ha arruinado las civilizaciones más sofisticadas, las más
[voluntariosas existencias y los
más elevados espíritus. Se tiene miedo a errar, pero entonces la
[traducción, como la evolución,
es o no traslado, somos nómadas o no? A qué viene esta loa a la
[fidelidad supuesta a las palabras?
De qué sirve tanta ceremonia ante lo que igual parece y se
[transforma, poesía?

Tradução e culpa:

O tradutor que diz “esta versão não pretende
[imitar a própria realização
do poeta, somente deve ser tomada como guia”, aspira a ter razão, ou
[a não perdê-la.
Provavelmente a tem, e a retém. É esta arte de ter, reter ou, na
[verdade deter a razão
o que arruinou as civilizações mais sofisticadas, as mais
[voluntariosas existências e os
mais elevados espíritos. Tem-se medo de errar, mas então a tradução,
[como a evolução,
é ou não traslado, somos nômades ou não? A que vem este louvor à
[fidelidade suposta às palavras?
De que serve tanta cerimônia ante o que igualmente perece e se
[transforma, poesia?

Traduções: Marcelo Flores

De Lingua franca

Omar Pérez

Apuntes persas

Mi nombre es Omar
E, per l'appunto, perso
Comendador del cigarro de los asesinos
Que allá en Firenze l'iraniana pluma
Escribiera con savia. La montagna
Oh, la montaña: música, cimbalos,
opera, símbolo all'opera. En las montañas de Persia,
no las de los asesinos,
mi única furia: manzanas y memoria
de tus mejillas de tulipán;
canción: una tierra donde espera un caballo
páginas escogidas? ni muerto: agua
y con la mano izquierda. Es magia!, dicen
pero yo que conozco
a mi corazón
indolido, indoloro
persiano, perso,
già balandro
pido refugio en las estrellas tapices.
No en balde a Omar llamaban el tendero!

Je chante pour moi même

Je chante pour moi même
comandalevus, andalous
Je chante pour moi même
no me interesa que diga la gente.
Unos lavoran, otros beben la birra
c'est la vie!
Yo canto como María
y el anillo de los captores te lo devuelvo
Tien!
María tiene labios d'insalata grecca
canta como Los Ángeles
pero también en Milano
le estoy preparando un túmulo
de olivas negras.
Je chante pour moi même
Tien!

Rigmarole

Son of love, son of misunderstanding
positively nonselfdenying nor
negatively selfaffirmative
the samurai fate
so far drags
putting us to shame
taking us to heaven
god be helped
if from a certain
valid for negative body & soul
to positive breathe
comes to nothing dissimilar
sailors
asea away and into
asea away and into
asea away and into

Um pintor negro em Cuba

Entrevista de Reinaldo López a Marcelo Flores

O pintor Reinaldo López, nascido em 1934 na cidade de Matanzas, Cuba, tem obras expostas no Museu Nacional de Arte Cubana e hoje reside com sua família em Havana, no bairro de Playa, onde mantém seu estúdio. Tive a oportunidade de entrevistá-lo – lá mesmo, em Havana – em julho de 2006, por conta de uma indicação do poeta mexicano e conselheiro editorial de *Sibila* José Ángel Leyva. Em sua casa, conversamos sobre a situação das artes plásticas em seu país e sobre



REINALDO LÓPEZ, FOTO DE MARCELO FLORES

sua obra em particular. Reinaldo “explica” alguns de seus trabalhos. Também estavam presentes Martha Teresa Ximeno, antropóloga e esposa de López, e David López Ximeno, filho do casal e jovem poeta; ambos contribuíram para o diálogo com algumas intervenções.

A obra de López é de central importância no contexto artístico cubano. Ele presenciou a revolução de 1959 – que levou o regime de Fidel Castro ao poder – e acompanhou, durante todos esses anos, o ambiente cultural de lá, que passou por diversas e marcantes transformações. Testemunhou o auge e a decadência do movimento modernista cubano – que vai de 1927 até os anos 1960 –, bem como o chamado “Quinquenio Gris”, período que vai de fins da década de 1960 até o começo dos anos 1980, durante o qual a liberdade de expressão no país foi intensamente tolhida pelas imposições do regime de Castro, imposições que obrigaram os artistas a trabalhar estéticas fechadas em si mesmas ou que fizessem parte do realismo revolucionário – uma tendência daquela época –, quando então foram abordadas, de maneira extremamente realista, apenas as questões do cotidiano revolucionário.

Seu trabalho foi exposto em diversos países e registra, com uma linguagem bastante contemporânea e universal, os traços das culturas afro-cubanas, promovendo uma interessante mescla da pintura moderna com a arte primitiva africana; nota-se em sua obra, por exemplo, a forte presença de aspectos da *santeria*, religião de origem africana, similar em muitos aspectos ao candomblé do Brasil. Entre seus trabalhos ainda consta a ilustração de uma edição inteira da revista mexicana de poesia *Alforja* em 2004.¹

* * *

1. *Alforja*, xxviii (primavera de 2004). Disponível em: <<http://www.alforjapoesia.com/monografico/monz28.htm>>.

Marcelo Flores: Seu trabalho é conhecido por cultivar as origens negras da cultura cubana. Por que razão você faz isso?

Reinaldo López: Eu pinto com raízes negras cubanas e caribenhas. Trato de fazer uma pintura daqui, da região do Caribe, e tento fazer com que ela seja facilmente reconhecida por ser daqui. Eu não pinto novidades; não gosto de pintar guiado pelas últimas tendências estéticas, eu simplesmente pinto o que sinto, o que percebo... Portanto, trato de deixar plasmada nas telas toda a minha bagagem cultural de origem africana.

MF: Há, em seu trabalho, uma pesquisa específica em relação à determinada “nação” africana, por exemplo, iorubá ou banto?

RL: Iorubá é a etnia que predomina aqui em Cuba; há comunidades no interior do país que são arará e que, apesar de pequenas em termos populacionais, têm grande ascendência, por exemplo, em Matados e em Caravali.



R. LÓPEZ, *EMBARAZADAS*

MF: Como é o ensino de artes plásticas em Cuba? Preparam-se bons espectadores? Os cubanos têm uma boa formação cultural e crítica?

RL: Bem, quando freqüentei a escola, eu era muito jovem, foi antes da Revolução de 1959, concluí meus estudos nessa época e era difícil viver de arte. Os artistas constituíam uma elite muito pequena. Nós somos de Matanzas, e foi lá que estudei. Depois de Fidel Castro, surgiram escolas de arte em maior número. Então, os pintores e os artistas – as escolas de arte cubanas são compostas de teatro, dança, artes gráficas e artes plásticas – que se identificaram com a revolução e que se uniram a ela passaram a trabalhar ativamente na área de cultura de Cuba e se tornaram os professores dessas escolas.

MF: Mas, hoje, o ensino prepara a população para interagir de maneira crítica com a arte?

RL: Continua sendo algo de elite, do interesse de poucos. Quando digo elites, quero dizer que apenas as pessoas mais cultas da população se interessam por arte, uma elite no sentido cultural. Podem ser do povo, não têm de ser necessariamente profissionais da arte, mas ainda sim passam a constituir uma espécie de elite. Em geral, quem freqüenta as galerias, os museus, o teatro, a sinfonia ou a música erudita não é gente do povo. Essas pessoas vão ouvir música ligeira, como quem vai às rodas de samba no Brasil; aqui é a rumba. Eu gosto da rumba e da sinfônica, mas nem todos pensam assim, porque é gente de um nível cultural mais baixo. E, a meu ver, o importante é aumentar o nível cultural de todos, e não extinguir o que se considera mais baixo ou mais alto.

MF: É possível identificar um diálogo com a tradição da pintura em seu trabalho?

RL: Isso é o público quem irá dizer...

[Martha Teresa Ximeno, companheira de Reinaldo, intervém, apontando para obras que estão na sala.]



R. LÓPEZ, SEM TÍTULO, FOTO DE MARCELO FLORES

MTX: Nesta cerâmica, que é um touro caribenho do fim dos anos 1970, aparecem todos os traços da cor tropical. Este olho, que se vê no lombo do animal, é uma simbologia muito forte na cultura de origem iorubá, é o olho de Olofi, orixá que penetra o destino do homem e da mulher e define-lhe toda a vida. O espectador vai encontrar, por exemplo, naquele quadro, que se chama *Signos privados*, esse mesmo olho. As ferramentas dos diferentes orixás estão representadas por toda a pintura que, precisamente por isso, ganhou tal título. Esta outra é um quadro feito a partir de uma ilustração que participou de um concurso internacional da fundação Juan Miró, em Barcelona, no ano de 1982. Nela aparece, também, esse animal de sacrifício e a simbologia que tem tal “tijo” (o animal), “toro carnívoro”. Observe o olho, é uma representação das terras da cultura abaquá, os símbolos dessa cultura, que é uma cultura carabali.

RL: Sim, a acepção é essa.

MF: Pode-se dizer, portanto, que essa mescla de cultura popular e erudita se dá mediante a relação que se estabelece entre as técnicas e concepções da pintura moderna tradicional – tradicional no sentido de diacrônica – e a cultura de raiz, com sua arte primitiva e extremamente simbólica.

RL: Exato. A arte das cavernas. É daí que sai minha arte, daí nasce minha busca. Da arte primitiva tomo a referência, depois vou explorar outros espaços, vou até onde consigo chegar.

MF: Segundo João Cabral de Melo Neto, “é evidente que, numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. [...] Em nosso tempo, como não existe um pensamento estético universal, as tendências pessoais procuram se afirmar, todopoderosas, e a polarização entre as idéias de inspiração e trabalho de arte se acentuam”.² Operando uma transposição desses conceitos da literatura para as artes plásticas, como funciona essa polarização entre idéias de inspiração e trabalho de arte em sua pintura?

RL: Não sou apenas intuitivo, porque sou um profissional. Emotivo, sim, mas claro, aprendi tecnicamente a arte de pintar. Procuo desfrutar ao máximo a pintura, explorar todas as suas particularidades. Ademais, luto para que ela não se pareça com a de ninguém, busco uma linguagem autoral.

MF: A arte depende de relações sociais, políticas ou históricas, ou apenas repercute na sociedade?

2. “A inspiração e o trabalho de arte”, em João Cabral de Melo Neto, *Obra completa* (São Paulo, Nova Aguilar, 2003).



R. LÓPEZ, *LA FLAUTA MÁGICA*

RL: Depende. Depende principalmente do momento vivido pelo artista. Não é sempre político, a não ser que haja uma necessidade histórica para que essa relação seja política, por exemplo. Vem da necessidade de o mundo interior do artista se encontrar com o mundo exterior, a realidade propriamente dita.

MTX: Há hotéis e edifícios importantes em Cuba, em Varadero, em Havana, como o próprio aeroporto internacional José Martí, que têm grandes murais de cerâmica de Reinaldo López, como também o parque Lênin. Isto é, ele faz sua pintura para, em primeira instância, satisfazer suas necessidades de expressão artística, mas há um consumo social de seu trabalho.

MF: Como você concebe uma obra?

RL: Bom, observe *La muerte de Cacanfu* [e aponta a tela]. Cacanfu é uma história de origem africana. Cacanfu é um militar da África. Em Cuba, quando uma pessoa morria violentamente, dizia-se: “morreu

como Cacanfu”. Essa palavra foi se degenerando e deu em “cafu”. A gente dizia “cafu”, “fulano, mandaram-no para cafu”, morte violenta.

MTX: Esse militar africano morreu em batalha e, como são Jorge, morreu flechado.

RL: Trato de ilustrar essas pequenas passagens da história e, como aqui se usa muito “cafu”... Não sei, um dia resolvi pintar a morte de Cacanfu, é isso...

MF: O que você prefere na pintura contemporânea cubana? Como você vê a linguagem da pintura cubana de hoje?

RL: Bem, a pintura contemporânea cubana está um pouco permeada de estrangeirismos. É algo que eu não entendo, eu cheguei até Picasso, e de Picasso não pude passar, porque não entendo nada. Pegam um quadro como a *Mona Lisa*, recortam-no e fazem um quadro com tais elementos [colagem], isso eu não entendo. Meus pintores prediletos, mestres clássicos cubanos, são Wifredo Lam e Roberto Diago, que foi meu professor; foram eles que me encaminharam nesse mundo negro, nessa coisa preciosa que é a pintura cubana.

MF: Você pensa que há falta de marcas autorais na pintura cubana hoje?

RL: Sim.

MTX: Há muitas tendências na cultura cubana.

David López Ximeno: Há um fenômeno na pin-



R. LÓPEZ, LA MÁSCARA

tura contemporânea em Cuba que não se pode esquecer e que afeta e influencia muitas manifestações da arte e da prática, o conceito do “pós-moderno”. E a pintura também está permeada por esse conceito, exatamente como a poesia também o está, e a dança, o teatro, a música. Isso existe porque é uma maneira de ver a vida no final do milênio. Desde os anos 1990 ocorre uma apropriação dos elementos de diferentes épocas da civilização, e a cultura em Cuba faz diferentes apropriações de elementos nacionais que se mesclam e resultam em algo novo, que não é a vanguarda plástica dos anos 1920 e 1930, é outra coisa.

MF: Você não dialoga com as novas tendências?

RL: Há um momento que o criador se adapta ao transcurso do tempo, não racionaliza. Estou falando por mim. Nas coisas que ele [David] viveu com essa nova arte, existe uma identificação, um choque. Comigo, o que há é um choque de gerações, eu não posso mudar e pintar como se pinta agora. Estou sensivelmente amarrado: não posso fazer essa coisa que descreveu o David, que são coisas que ele faz, mas eu não posso. Eu estou parado aonde cheguei e, agora, estou amarrado em minha obra. Parti da pintura rupestre e fui me desenvolvendo até a época do realismo, da qual pude desfrutar. A partir daí, comecei a buscar meu estilo, minha forma, minhas coisas, que não se parecem com ninguém.

MF: Quanto aos materiais, quais você prefere? Por quê?

RL: Uso somente o acrílico sobre tela ou cartolina. O óleo demora muito para secar, eu luto contra o tempo e a morte. O tempo é implacável. Sou um homem velho, preciso pintar, pintar, pintar. Não posso esperar tanto.

MF: Você vê alguém influenciado por seu trabalho? Tem discípulos?

RL: Não tenho discípulos, mas num determinado momento tive amigos que se sentiam influenciados.

MF: É Gabriel García Márquez nesse retrato aí na parede?

RL: Conheci García Márquez numa feira de livros, onde estava expondo minha obra. Ele estava no pavilhão da Colômbia, vizinho ao pavilhão de Cuba, e José Ángel Leyva, poeta mexicano e amigo querido, disse-me: “tenho uma surpresa aqui”. Ele me chamou e me apresentou a Márquez. O escritor pôs a mão em meu peito e disse que gostava muito dos cubanos e me deu um livro. Foi isso, essa foi minha pequena relação com ele [risos].

MF: Como é a relação de sua arte com a crítica?

RL: Bem, em Cuba há uma carência muito grande de críticos de artes plásticas, e eu penso que, no entanto, sempre fui bem tratado, com artigos bons e interessantes, que aparecem de quando em quando, mas, realmente, aqueles que podemos chamar de críticos de artes plásticas são muito poucos.

Introdução e tradução: Marcelo Flores



R. LÓPEZ, *TIMBICLETA*

Retrato de família com Raúl

*Idalia Morejón Arnaiz*¹

Peço licença a Carlos Franqui para utilizar o título de seu livro, *Retrato de família com Fidel* (Rio de Janeiro, Record, 1981), e aplicá-lo a outro ramo da árvore genealógica da família Castro. *Retrato...* foi publicado na Espanha em 1981 e lido em Cuba clandestinamente. Na capa, aparecem duas fotos: uma, tirada em 1º de janeiro de 1959 e publicada no jornal *Revolución* de Havana em 1962, na qual Franqui aparece ao lado de Fidel; e na mesma foto, reproduzida em 1973 em *Granma*, jornal oficial do Partido Comunista de Cuba, o ex-comandante Franqui havia desaparecido. Assim, a história da revolução se atualizava, retirando de seu passado as figuras que tinham deixado de acompanhar as mudanças políticas do futuro ditador.

Em 1990, casei-me com o primogênito de um oficial de alta patente das Forças Armadas, na época já aposentado. Meus amigos me deram os parabéns – eu saía de um bairro de classe média baixa para entrar no mundo dos vizinhos embaixadores, comandantes e generais; também do único cosmonauta caribenho e das escoltas a cada esquina, para cuidar do bem-estar dos moradores ligados ao governo.

Entreí pela primeira vez naquela casa quando acabávamos de receber más notícias da União Soviética:

1. Idalia Morejón Arnaiz é doutora pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, na área de literatura comparada.

não receberíamos mais o subsídio; começava a guerra do Iraque, declarada pelo primeiro Bush, e meu sogro advertia: “Temos de armazenar comida, comprar lampiões para o caso de blecautes”. No vestíbulo, uma imagem congelava minhas expectativas de mudança: o velho oficial aposentado exibia seu próprio retrato de família... com Raúl. Raúl Castro o abraçava, radiante, numa recepção oficial para o cosmonauta russo Yuri Gagárin. Eram os primeiros anos da Revolução, quando os dois homens ainda se consideravam heróis, e não traidores. Abrir a porta e reparar nessa foto, situada na parede mais estratégica da casa, levou-me, não sem certa cautela, a investigar a relação de meu sogro com aquele sujeito que, anos atrás, o havia condenado à morte num tribunal militar sumário, sentença da qual ele só se livrou devido à gratidão do Che: apesar das diferenças entre o oficial de carreira e os guerrilheiros, muitos deles sobreviveram porque o jovem promissor de West Point pagara caro por não ter lançado as bombas que talvez os tivessem aniquilado. Álvaro Prendes era, na época, um coronel que, nos anos 1960, chegara a comandante por afundar barcos de cubanos exilados que tentaram invadir a ilha em 1961 e que, durante a ditadura de Batista, sendo já capitão da Força Aérea e oficial formado em West Point, organizara uma rebelião abortada na cidade de Cienfuegos e lançara ao mar as bombas que seus superiores haviam lhe ordenado atirar no meio da Sierra Maestra. Para aqueles guerrilheiros, meu sogro havia se tornado um deles, salvando-lhes as vidas e pagando por sua desobediência com dois anos de prisão. Nunca tirou do dedo o anel de formatura de West Point e, desses momentos de juventude nos Estados Unidos, recordava o que ali ficara inscrito: o diminuto “Al”, a etiqueta social refinada e a prosa elegante. Foi então que comecei a pensar nesse outro lado da moeda castrista. Se meu sogro o odiava, por que é que o exibia como um troféu? Com certeza, a experiência acumulada em antigas conversas com o ministro das Forças Armadas lhe sugeria que era melhor se proteger: era aquele “o sucessor”.

Em 1989, Raúl Castro discursou em público quando um tribunal

militar sentenciou à morte por fuzilamento vários de seus colaboradores mais próximos, acusados de narcotráfico. Suas palavras mal alinhavadas, a precariedade de sua retórica e a mediocridade de suas observações deixaram atônitos todos nós que assistíamos àquele julgamento sumário pela televisão. Acostumados como estávamos à oratória do irmão mais velho, o mais jovem dos Castro nos obrigava a cogitar a possibilidade de viver um dia sob o poder daqueles farrapos de palavras ininteligíveis. Naquela ocasião, não foi boa a impressão deixada por Raúl Castro, uma impressão que, a partir da foto que eu devia desempoar nos dias de faxina, me transmitia a falsidade de meu mundo. Pois bem, nesse momento em que, surpreendidos e temerosos, assistíamos a um ato público de castigo, que era também uma advertência coletiva em plena decadência dos vínculos econômicos e militares com a União Soviética, a imagem de Raúl aumentava o repertório da sabedoria popular com outro ponto negativo.

Sempre incomodou sua presença como sombra perpétua e de menor estatura ao lado do carisma de Fidel. Parecia falso que a primeira dama do país não fosse a esposa de Fidel Castro, e sim sua cunhada, uma ex-guerrilheira que até hoje organiza e dirige a Federação de Mulheres Cubanas. Chama-se Vilma Espín e, diante de sua elegância e estatura, Raúl não passa de um fantoche mudo com um bigodinho hitleriano. Além disso, comentava-se que, apesar de sua numerosa prole, ele gostava da companhia de jovens oficiais robustos e sensíveis. Popularmente, foi sempre conhecido como “la China”, e transformar seus atributos varonis, aumentados pelo mito guerrilheiro, em motivo silencioso de desconfiança popular a respeito de sua sexualidade era mais um ponto negativo para que se quisesse relegá-lo ao esquecimento, pois, em meados dos anos 1960, milhares de homossexuais haviam sido enviados por ele e seu irmão mais velho a campos de trabalhos forçados.

Lendas mais antigas, corroboradas pelo discurso de 1989, descrevem suas péssimas notas na faculdade de direito, sua mediocridade

entre intelectuais comunistas e oficiais mais insígnies, que fizeram da alfabetização e do ensino público obrigatório uma bandeira. Como era possível que esse homem não conseguisse discursar com a solenidade e o decoro que a ocasião exigia? O general de divisão Arnaldo Ochoa tinha sido executado e, desde minha nova morada, os silêncios e as incoerências ameaçadoras de Raúl Castro se fixaram em mim com o desconforto que produzem, numa jovem que se pretende escritora, a dicção ruim e a falta de engenho. A partir desse momento, abrir a porta de casa e olhar diretamente para aqueles olhos que também me olhavam fazia-me pensar constantemente: está aqui para garantir a ordem, mas também é uma carta de apresentação e de falso prestígio. De fato, a família se desintegraria pouco depois, e alguns de nós partiríamos para países diferentes, onde conseguiríamos apoio. O velho Al faleceu no exílio, e não acredito que em Miami aquela foto tivesse voltado a presidir também o vestíbulo de sua casa, com certeza muito mais modesta.

Raúl Castro e o tarô

Além daquela fotografia, que mais do que “de família” se tornou familiar, não tenho na memória nenhuma outra imagem que me aproxime da figura de Raúl. Para mim, sua aura é sua sina: antipatia, falta de loquacidade, o executor dos mandatos de Fidel, distante do povo e fechado num ministério que, além de zelar pela ordem política e econômica do país, até o final do verdadeiro socialismo na Europa, investia enormes recursos no treinamento e na exportação de guerrilheiros para outros países da América Latina.

Agora que as expectativas em torno de sua figura aumentam, a imprensa cubana tem optado pela discricção, ao passo que, nos territórios sem censura, a curiosidade não tem limites, impõe a necessidade de obter respostas de especialistas ou de pessoas comuns. Eu me coloco nessa última categoria, pois tirei o pó de seu retrato e troquei receitas

de cozinha com minhas amigas pelo telefone que parecia estar posicionado sob a fotografia dele só para que ele pudesse escutar.

Entre os especialistas em economia, política e história de Cuba, as opiniões são tão camaleônicas quanto as posturas ideológicas e as áreas de conhecimento individuais: Raúl seria um dirigente “mole”, retomaria as reformas de mercado que seu irmão moribundo insiste em paralisar; identificam-no, inclusive, como um possível Den Xiaoping; entre o feijão para aplacar a fome e os tanques de guerra nas ruas, dizem que Raúl prefere a primeira opção. Por outro lado, é claro que sua idade o limitaria a governar durante um período de transição após o qual o país poderia tomar rumos mais democráticos; o fato de ser o substituto temporal, e não o líder unipessoal da revolução, reduz suas possibilidades de ganhar o respeito de interlocutores nacionais e estrangeiros.

Dessas especulações todas, extravasa um certo otimismo, uma esperança quase religiosa de que as mudanças por vir serão para melhor. A época dos caudilhos ainda não encerrou sua mais longa etapa. Raúl, embora não tenha carisma nem talento para discursar durante horas, faça chuva ou faça sol, não só controla o exército como também a economia. Toda a estrutura de consumo em dólares, paralela à carteira de racionamento que garante alguns quilos de açúcar e arroz por mês para a população, está nas mãos do Exército. O resto é pura fachada.

Como uma cidadã comum, jogo meu próprio tarô: em breve aparecerão as contas astronômicas em paraísos fiscais, serão queimados os passaportes falsos que funcionários do governo usam para viajar até as zonas francas, onde compram para revender em divisas, a um povo que ganha um salário de miséria em pesos (moeda sem valor em qualquer outro lugar do planeta), os produtos falsificados que boa parte da população dos países latino-americanos compra dos camelôs. E, como aconteceu com a foto anacrônica que, em 1990, presidia a entrada de minha antiga casa, termino com a leitura de outro tarô, o de Alcibíades Hidalgo, ex-chefe de gabinete de Raúl Castro e ex-diplomata, que deve

ter um álbum cheio de fotos de família com Raúl, mas que tampouco tem condições de pintar um retrato nítido:

Pragmático em temas económicos, adicto a los informes de los servicios secretos y a voluminosos expedientes sobre el resto de los dirigentes, desconfiado, como su hermano, de la cultura y los intelectuales, amante de sus cuatro hijos y siete nietos, despiadado en las decisiones en que se pone en juego la supervivencia del régimen, nostálgico del comunismo soviético, inexperto en relaciones internacionales, aficionado impenitente al vodka y el dominó, y temido sin excepción entre la clase dirigente, el ministro, como se le llama respetuosamente en esos círculos, no es hombre que pueda describirse de una sola pieza.²

Tradução: Odile Cisneros

2. “Pragmático em assuntos económicos, viciado em informes dos serviços secretos e em enormes arquivos sobre os outros dirigentes, desconfiado – como o irmão – da cultura e dos intelectuais, amoroso com os quatro filhos e sete netos, impiedoso nas decisões que tratam da sobrevivência do regime, saudoso do comunismo soviético, inepto nas relações internacionais, fã incorrigível da vodka e do dominó e temido, sem exceção, pela classe dirigente, o ministro, como é respeitosamente chamado nesses círculos, não é um homem que se possa descrever de uma só penada.” O artigo de Hidalgo aparece em *¿Quién es Raúl Castro?*, uma coletânea de opiniões e análises especializadas publicada em Madri pela revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 41/42, verão/outono de 2006.

Na questão de Cuba, o Brasil perde importância e voz por não ter dito o que devia dizer

Entrevista de Demétrio Magnoli a Carlos Costa e Luísa Pécora¹

À FALTA DE UMA POSTURA ASSERTIVA POR PARTE DO GOVERNO LULA FEZ COM QUE PERDÊSSEMOS A OPORTUNIDADE DE DIZER AOS ESTADOS UNIDOS QUE O BLOQUEIO A CUBA É INACEITÁVEL – E DE DIZER AOS CUBANOS QUE É INACEITÁVEL UM REGIME SEM LIBERDADE DE EXPRESSÃO. AO CALAR, O PAÍS PERDEU ESPAÇO.

Doutor em geografia humana pela Universidade de São Paulo, Demétrio Magnoli é cientista social e um dos articulistas mais competentes da imprensa brasileira hoje. Editor do jornal *Mundo – Geografia e Política Internacional* e autor de uma dezena de livros, entre eles *O grande jogo: política, cultura e idéias em tempos de barbárie* (Rio de Janeiro, Ediouro, 2006), *História das guerras* (São Paulo, Contexto, 2006), *O mundo contemporâneo* (São Paulo, Atual, 2004), *Globalização: estado nacional e espaço mundial* (São Paulo, Moderna, 2003), *O corpo da pátria* (São Paulo, Moderna, 1997), além de obras didáticas, ele é dono de um estilo claro e incisivo. Seus artigos costumam circular por *e-mails*, como se fossem correntes, pois Magnoli tem a sabedo-

1. Carlos Costa é jornalista, professor da Faculdade Cásper Líbero e editor das revistas *Diálogos&Debates* e *Getulio*. Luísa Pécora é estudante de jornalismo e editora do *website* de jornalismo da mesma faculdade, <www.facasper.com.br/jo/>.

ria de quem sabe chamar as coisas pelo nome (e dizer que o rei está nu) e não recusa a polêmica quando ela se apresenta. Pode chegar a ser até cruel em suas análises (em 2006, ao se referir a um texto de Emir Sader, escreveu: “O artigo está disponível em *sites* na internet, mas não os indico pelo mesmo motivo que não jogo lixo na rua”). Nesta entrevista para *Sibila*, Demétrio Magnoli fala sobre visões do futuro de Cuba, do tabuleiro da América Latina e do papel que o Brasil está deixando de exercer no panorama internacional.

* * *

Sibila: Cuba passa por um momento delicado com a doença de Fidel Castro. O senhor acha que o país vive uma espécie de preparação para outra etapa?

Demétrio Magnoli: Não há uma sucessão tranqüila em Cuba. Nunca houve e, nesse tipo de regime, nunca há. As sucessões na China comunista e na União Soviética nunca foram tranqüilas, mas sempre produtos de conflito na cúpula. Em Cuba, os conflitos vêm de muito tempo. Raúl Castro só foi ungido sucessor quando fuzilado Arnaldo Ochoa. Herói da guerra da África e comandante do Exército, ele foi fuzilado no final dos anos 1980 sob acusação de participação no narcotráfico, num julgamento que pareceu arranjado – julgamento que foi presidido por Raúl Castro. Hoje em dia, há uma divisão nítida, mas não explícita, na cúpula do regime. Há correntes diferentes procurando se posicionar no quadro da transição. Algumas correntes do regime permitem que trotskistas de outros países façam palestras em Cuba, outras propõem um modelo chinês de integração – e Raúl se identifica com essa ala –, e outras ainda propõem que não ocorra mudança nenhuma. Há uma divisão na cúpula, um conflito que por enquanto se desenvolve de maneira subterrânea, mas que pode eclodir. O fato de Fidel Castro ainda estar vivo parece ser um dos elementos que torna o conflito menos claro, mais velado. Mas não devemos acreditar que existe consenso na cúpula dirigente. Cuba está numa encruzilhada.

Sibila: Nesse processo, qual o peso político da colônia cubana fora de Cuba?

DM: Cuba é um país estranho porque não apenas expropriou a burguesia, como aconteceu na União Soviética, mas também parte considerável da classe média. Os exilados cubanos formam uma comunidade de cerca de 1,5 milhão de pessoas nos Estados Unidos, principalmente na Flórida. Isso equivale à cerca de doze por cento da população da ilha e significa que praticamente toda a classe média de Cuba foi embora. Então, o país tem uma burguesia e uma classe média, vivendo fora e à espreita do fim do regime. Cuba pode se transformar numa economia de mercado normal apenas com a volta desses exilados. Hoje eles já têm peso crucial nas alternativas econômicas de Cuba. Antes de Hugo Chávez passar a ajudar Cuba com o petróleo, a alternativa que o regime castrista tinha para conseguir moedas fortes era permitir a entrada dos dólares dos exilados cubanos nos Estados Unidos. Permitir a circulação de dólares na ilha foi o centro das reformas de Fidel Castro. E é interessante notar que a própria diáspora cubana é muito variada do ponto de vista político. A visão que se tem dos exilados cubanos foi em boa parte construída a partir da fracassada invasão da baía dos Porcos, que deixou a idéia de que eles formam um conjunto de golpistas associados aos Estados Unidos. Essa corrente de fato existe, há exilados golpistas e muito ativos, mas entre os cubanos da diáspora há muitos projetos diferentes para Cuba. Acredito que, além de um conflito na cúpula do regime, vamos assistir também a um forte debate político dentro da diáspora cubana sobre o futuro da ilha.

Sibila: O senhor acha que o modelo chinês poderia ser aplicado em Cuba?

DM: A China se transformou num modelo para as limitadíssimas reformas de mercado que Fidel implementou, e há indícios de que Raúl Castro tenha essa visão de uma Cuba na qual a política continuaria

MOstrar CUBA COMO A FORTALEZA ONDE O NÍVEL DE VIDA É BOM ENCOBRE QUE, ANTES DA REVOLUÇÃO, A ILHA ERA UM DOS TRÊS PAÍSES DA AMÉRICA LATINA COM MELHORES INDICADORES DE SAÚDE E EDUCAÇÃO.

sendo monopólio do partido comunista, mas a economia se voltaria para a exportação. No entanto, há aqui uma diferença crucial: na China, a abertura econômica é, em grande medida, uma ligação entre a burocracia comunista e a diáspora chinesa na Ásia. O que ocorre na China é a associação entre empresas estatais que foram privatizadas e se tornam cada vez mais empresas da burocracia, administradas pela burocracia local, em associação com as empresas privadas pertencentes aos chineses que vivem no exterior. Os chineses estão em Taiwan, em Cingapura, em Hong Kong, na Malásia, e eles participam ativamente da economia sem pedir a democracia nem exigir mudanças do poder político. Eu diria até que a atual situação beneficia essa elite chinesa na diáspora. Por seu lado, Cuba não conta com essa alternativa. É muito fácil falar em modelo chinês, mas como aplicar em Cuba o que é feito na China sem o capital dos cubanos da diáspora? Esse capital não vem sozinho, pois a diáspora cubana quer partilhar o poder, ter acesso à política e, preferencialmente, governar a ilha. Parece-me que a burocracia cubana não tem atrás de si um país com as dimensões e potencialidades econômicas da China para jogar essa cartada à moda chinesa.

Sibila: Em quase meio século de Fidel Castro, os resultados que ele deixa são baixa produtividade, corrupção alta, matança de opositores, e a saúde e a educação em condições relativamente boas?

DM: Esse seria um resumo razoável, mas também um pouco simplista. Em primeiro lugar, é falso dizer que a revolução cubana promoveu uma fantástica melhoria na saúde e na educação. Essa é uma falsidade repetida um milhão de vezes e passada adiante sem muito questionamento. Isso porque o regime de Fidel trabalhou com dois

mitos ao longo de sua história. O primeiro, ligado à figura do Che Guevara, era o mito da revolução latino-americana. Quando esse mito se esgotou, primeiro na Bolívia e depois com o fracasso dos foquismos na América Latina, construiu-se outro, que é o mito da fortaleza. Cuba é tida como uma fortaleza onde o nível de vida é bom, portanto, mesmo que se coloquem críticas ao regime do ponto de vista político, da falta dos direitos humanos, deve-se admitir que o modelo revolucionário melhorou as condições de saúde e de educação da população cubana. O que esse mito oculta e tenta encobrir é que, antes da revolução castrista, Cuba era um dos dois ou três países da América Latina com excelentes indicadores de saúde e de educação.

Sibila: De onde o senhor tira esses indicadores?

DM: Esses dados podem ser encontrados nos anuários estatísticos da ONU dos anos 1950, que recuperei para matérias que produzi e que serão publicadas em jornais quando Fidel Castro morrer. A verdade é que, historicamente, por uma série de razões ligadas à forma de colonização espanhola e ao fato de muitas famílias ricas terem se transferido para Havana, Cuba sempre teve, junto com Uruguai e Chile, condições de educação e de saúde muito melhores que as dos demais países da América Latina. Nos anos 1950, os índices cubanos na área da saúde e da educação eram comparáveis aos da Europa. Então, o que o regime fez foi manter uma situação que já era vantajosa. Do ponto de vista econômico, acho que ainda há muita a coisa a ser escrita. Na minha opinião, a marca distintiva da economia castrista é a destruição do capital social. Estou me referindo à habitação e à infra-estrutura, que estão sendo corroídas e destruídas há cinqüenta anos. A maioria dos cubanos mora em prédios construídos na era pré-revolucionária, que foram sendo desmantelados de lá para cá, sem reposição de equipamentos. Não houve investimento, como na Europa, onde tudo é mantido e reformado. Os cubanos vivem com o que foi construído há cinqüenta anos. Estradas, ruas, calçadas, pontes são basicamente as

que existiam antes da revolução. Até os carros que circulam por essas ruas e estradas são os mesmos. Os cubanos devem ser os melhores mecânicos do mundo, porque fazem funcionar os automóveis norte-americanos dos anos 1950. Portanto, ocorre um processo de dilapidação do capital social. O que há é um país a ser reconstruído, e como ele vai ser reconstruído é uma questão importante do ponto de vista político, do planejamento urbano, da engenharia, da arquitetura e da estética. Cuba pode ou não virar um desastre.

Sibila: O senhor tem acompanhado as manifestações artísticas de Cuba? Em 2006, o Centro Cultural Banco do Brasil apresentou uma retrospectiva das artes plásticas cubanas, com trabalhos de artistas do período da revolução, como Mariano Rodríguez, Raúl Martínez, Tania Bruguera, José Toirac, Antonia Eiriz. Essa mostra esteve em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília – e depois no Museu Niemeyer, de Curitiba. A produção do período revolucionário era a típica arte engajada.

DM: Acompanho mais o que se passa no campo da literatura. Cuba teve escritores muito importantes, uma literatura de vanguarda na América Latina até os anos 1950 e mesmo nos anos imediatamente seguintes à revolução. Nomes do calibre de um Guillermo Cabrero Infante, sem mencionar um Alejo Carpentier. Parte dos vanguardistas da literatura cubana apoiou a revolução e depois se afastou quando viu que se criava um regime carcerário. Cuba proibia a expressão e a experimentação no campo da literatura, então também não se sabe o que irá acontecer depois do regime castrista do ponto de vista da cultura. E essa é uma questão importante, porque Cuba não era uma república bananeira, a ilha pré-revolucionária não pode ser reduzida a uma republiqueta bananeira. Essa representação foi criada *a posteriori* pelo regime, pois Cuba era um dos países da América Latina com vida cultural mais intensa. Como já disse antes, era um dos três países de melhor nível de educação, saúde e de vida cultural.

É FÁCIL ACUSAR QUEM SAIU DO PAÍS, MAS QUEM FICOU FOI
PARA A CADEIA, PORQUE CUBA PROÍBE O PENSAMENTO.

O REGIME PROÍBE MÁQUINA DE FAX, RECOLHE
COMPUTADORES, PROÍBE CONEXÕES COM A INTERNET.

Sibila: O senhor acha que os intelectuais e artistas que saíram de Cuba transformaram a oposição a Castro num lucrativo produto de exportação e são também cúmplices das mazelas do país?

DM: Não. Acho muito fácil fazer essa acusação a pessoas que saíram do país quando a alternativa era ficar sem poder falar. Quem ficou foi para a cadeia, porque Cuba é um país que proíbe o pensamento. Cuba proíbe máquina de fax, recolhe computadores, proíbe conexões com a internet. É uma coisa de outro mundo, por isso acho bem razoável que eles tenham resolvido falar e escrever fora de Cuba. Saíram para poder continuar se expressando.

Sibila: Pedro Juan Gutiérrez, o mais conhecido escritor cubano e que reside na ilha, afirma que Cuba é tão imprevisível que não há como saber o que acontecerá depois da morte física de Fidel. O senhor arriscaria uma previsão?

DM: Em geral, não faço previsões, a não ser sobre o passado [risos]. O que dá para dizer é que é falsa a idéia de que Cuba só tem duas alternativas: a mera continuidade do regime com Raúl Castro ou a passagem do poder para golpistas ligados aos piores governos norte-americanos. Essa é apenas uma forma utilizada pelo regime para manter a solidariedade de intelectuais de esquerda no mundo inteiro, que ainda existe. Os fuzilamentos de poucos anos atrás provocaram certo cisma, com manifestações indignadas de alguns dos mais antigos simpatizantes. Mas nem todos, é claro. Aqui no Brasil, o Emir Sader escreveu um texto apoiando os fuzilamentos! Além disso, muitos desses intelectuais voltaram a se aproximar do regime, usando como pretexto a agressividade do governo Bush, as novas medidas restritivas

e bloqueadoras impostas por ele. Então, não dá para dizer o que irá acontecer, mas esse mito de que só existem duas saídas para Cuba, ou Raúl Castro ou um golpe da ala direita dos exilados cubanos, é uma construção com finalidade política clara.

Sibila: Como o senhor vê o atual conjunto de dirigentes da América Latina, como Hugo Chávez e Evo Morales, em relação à herança de Fidel Castro?

DM: Um fenômeno importante que parece que está acontecendo atualmente é a passagem do cetro. Vemos um líder mítico doente que, do quarto de um hospital, passa sua legitimidade para um líder vivo. O que deixa a cena unguendo seu sucessor numa espécie de liturgia religiosa. É um processo quase religioso de transferência de legitimidade pelo contato corporal. É como se o toque de Fidel em Chávez fizesse deste um líder predestinado a conduzir a América Latina. Além disso, uma ala da equipe dirigente de Cuba começa a revisar a história da revolução, dizendo que o regime errou ao proibir partidos e discussão política, porque a Venezuela está fazendo diferente. Isso é bastante paradoxal. No momento em que Chávez ameaça fechar seu regime na Venezuela, em Cuba a experiência chavista é considerada como uma alternativa ao regime atual. A equipe dirigente procura o caminho de sua sobrevivência política e histórica, pois sabe que não basta colocar Raúl Castro para manter a fortaleza.

Sibila: Que futuro o senhor vê com esse grupo de dirigentes?

DM: Não acredito que eles sejam um grupo, que exista uma onda vermelha ou populista na América Latina. Essa afirmação é verdadeira no sentido de que eleitorados na maior parte da América Latina votaram contra os governos e as políticas neoliberais predominantes nos anos 1990. Votaram contra porque essas políticas foram percebidas como ampliadoras das desigualdades sociais. Mas a suposição de que há um grupo de dirigentes é falsa porque não há um programa

político nem uma doutrina comum entre esses governantes, eles são extremamente diferenciados. Do ponto de vista econômico, o governo Lula é conservador e ortodoxo ao extremo. É um governo privatizante, pois as Parcerias Público-Privadas são uma maneira de nomear a privatização de uma série de serviços. É um governo que freqüentemente parece ser de banqueiros, pois, quando mete a mão na poupança das pessoas para garantir o lucro dos bancos, o governo está mandando uma mensagem muito clara sobre sua identidade. Então, independentemente das palavras do presidente Lula, não se deve confundir seu governo com o de Chávez ou o de Kirchner, que, por sua vez [e respectivamente], não são iguais. Kirchner proclama seu amor eterno a Chávez, mas ele é um peronista de esquerda que procura reconstruir o peronismo depois do colapso do Estado argentino. Evo Morales tampouco é um chavista. Ele faz parte de um movimento nacionalista boliviano que retoma a revolução de 1952, mas Evo Morales não propõe a unidade da América Latina contra os Estados Unidos, que é o elemento definidor do discurso chavista. O chavismo não é um populismo nem um regime de um caudilho qualquer. Os regimes de caudilho não têm doutrinas políticas, mas Chávez tem a sua, que se expressa na integração latino-americana com bases nos recursos do petróleo da Venezuela. Nenhum outro regime na América do Sul compartilha essa doutrina que, não por acaso, acontece no país de Simón Bolívar. A unidade que ele defendia serve como uma bandeira política hoje, a bandeira do bolivarianismo.

Sibila: Cuba é periférica aos olhos do Brasil, apesar de membros do PT simpatizarem com Castro?

DM: Cuba é periférica do ponto de vista da economia. O Brasil tem interesse na América do Sul, e não no Caribe, que é a quinta fronteira dos Estados Unidos. Mas Cuba desempenha um papel ideológico importante na coesão de uma parte da esquerda brasileira que, no momento em que renunciou a quase todas as suas bandeiras históricas,

NA POLÍTICA EXTERNA, TEMOS ORIENTAÇÕES
CONTRADITÓRIAS QUE SE ANULAM MUTUAMENTE. QUANDO
UM PAÍS SE ANULA, PERDE IMPORTÂNCIA, PERDE VOZ E PERDE
ESPAÇO. É ISSO O QUE ESTÁ ACONTECENDO COM O BRASIL.

deve manter algumas bandeiras simbólicas para marcar sua identidade. Uma das coisas que hoje pode distinguir o PT do PMDB, que faz com que o PT ainda possa ser visto como um partido de esquerda, e não como mais um partido interessado em cargos e em lugares no aparelho do Estado, é a fidelidade a Cuba e a Fidel. Isso, em minha opinião, atrapalhou a política externa brasileira para Cuba nos últimos anos. Quando Lula iniciou seu primeiro mandato, parecia existir uma janela de oportunidade para que o Brasil tivesse uma política ativa e importante: dizer aos Estados Unidos que o bloqueio a Cuba é inaceitável e que é necessário abrir o comércio e fazer investimentos, e dizer aos cubanos que é inaceitável que não se possa exprimir opinião e se organizar politicamente. O presidente Lula perdeu essa oportunidade. A primeira parte desse discurso, ele a disse com muito pouca ênfase, e sobre a segunda parte nem chegou a dizer nada, escudando-se no famoso princípio da autodeterminação nacional, de resto um discurso que serve para praticamente tudo.

Sibila: Nesse contexto, de falta de uma postura afirmativa, o Brasil perde espaço como um *player* no tabuleiro diplomático internacional?

DM: O Brasil perde espaço porque não tem o que dizer. Estamos submetidos, hoje, à existência de duas políticas externas contraditórias. Uma é a de integração não excludente e não ideológica da América do Sul, com base no comércio, nos investimentos, em obras de infraestrutura e no fortalecimento de um bloco regional dentro do quadro da globalização. Essa idéia não foi abandonada, mas existe uma segunda política externa, mais oculta, que coloca como prioridade contrabalançar o poder dos Estados Unidos com o fortalecimento do que há

de multipolar na ordem internacional atual. Isso significa estabelecer alianças estratégicas com a China, com a Rússia e com a Índia, e insistir numa campanha persistente por um lugar no Conselho de Segurança da ONU. Isso leva a abandonar o eixo de política de direitos humanos que o Brasil tinha adotado depois da redemocratização, como consequência da aproximação com a China – pois não dá para namorar a China e bater de frente com o discurso dos direitos humanos. Isso leva a flertar com a idéia de uma unidade latino-americana como força de contraposição aos Estados Unidos. Quando a Venezuela é admitida no Mercosul sem cumprir as exigências do bloco, é essa segunda política que está fincando sua bandeira no terreno. Então, temos orientações contraditórias que se anulam mutuamente e que fazem com que o Brasil tenha de se calar e não ter posição diante de questões cruciais. Quando um país se anula, perde importância, perde voz e perde espaço. É isso o que está acontecendo.

Pós-escrito sobre as sociedades de controle¹

Gilles Deleuze

1. Histórico

Foucault situou as *sociedades disciplinares* nos séculos XVIII e XIX; elas atingem seu apogeu no início do século XX. Começam a organizar os grandes ambientes de confinamento. O indivíduo passa continuamente de um ambiente fechado a outro, tendo cada um deles as próprias leis: primeiro a família, depois a escola (“você não está mais em sua casa”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de tempos em tempos o hospital, eventualmente a prisão, que é o ambiente de confinamento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico: a heroína de *Europa 51* pode gritar, ao ver operários: “acreditei ver condenados...”. Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos ambientes de confinamento, particularmente visível na fábrica: concentrar; repartir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. Mas Foucault também reconhecia a brevidade desse modelo: ele sucedia às *sociedades de soberania*, cujas finalidades e funções eram diferentes (antecipar mais que organizar a produção, decidir a morte mais que gerir a vida); a transição se fez progressivamente, e parece que Napoleão operou a grande conversão de

1. Em: Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-90* (Paris, Minuit, 1990).

uma sociedade noutra. Mas as disciplinas, por sua vez, conheceriam uma crise, em proveito de novas forças que iam se instituindo aos poucos e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial: as sociedades disciplinares, aquilo que já não éramos mais, o que deixávamos de ser.

Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os ambientes de confinamento: prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um “interior”, em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional etc. Os ministros responsáveis não param de anunciar reformas supostamente necessárias. Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, o exército, a prisão; mas todos sabem que essas instituições estão acabadas, é só uma questão de tempo. Trata-se apenas de administrar sua agonia e de ocupar as pessoas até a instalação das novas forças que se anunciam. São as *sociedades de controle* que estão prestes a substituir as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa constantemente as formas ultra-rápidas de controle aberto, que substituem as velhas disciplinas que operavam no espaço de tempo de um sistema fechado. Não cabe aqui evocar os produtos farmacêuticos extraordinários, as formações nucleares, as manipulações genéticas, ainda que estejam destinadas a intervir no novo processo. Não cabe perguntar qual é o regime mais duro ou mais tolerável, pois é em cada um deles que se confrontam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como ambiente de confinamento, pode ser que a setorização, os hospitais-dia e o atendimento em domicílio representassem, inicialmente, novas liberdades, mas eles também fazem parte de mecanismos de controle que rivalizam com os confinamentos mais duros. Não cabe temer nem esperar, e sim procurar novas armas.

2. Lógica

Os diferentes internatos ou ambientes de confinamento pelos quais o indivíduo passa são variáveis independentes: presume-se recomençar do zero a cada vez, e a linguagem comum de todos esses ambientes existe, mas é *analógica*. Ao passo que os diferentes controles² são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *numérica* (mas não necessariamente binária). Os confinamentos são *moldes*, moldagens distintas, mas os controles são uma *modulação*, como um molde autodeformante que mudasse continuamente a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. Isso fica evidente na questão dos salários: a fábrica era um corpo que mantinha suas forças internas num ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários; mas, numa sociedade de controle, a empresa substituiu a fábrica, e a empresa é uma alma, um gás. Sem dúvida, a fábrica já conhecia o sistema de prêmios, mas a empresa se esforça ainda mais para impor a modulação de cada salário, em estados de perpétua metaestabilidade que passam por competições, concursos e colóquios extremamente cômicos. Se os jogos televisivos mais idiotas têm tanto sucesso é porque eles exprimem adequadamente a situação da empresa. A fábrica organizava os indivíduos num só corpo, para vantagem tanto do patronato, que vigiava cada elemento da massa, quanto dos sindicatos, que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz constantemente uma rivalidade inexpressível como emulação sadia, excelente motivação que joga os indivíduos uns contra os outros e permeia cada um deles, dividindo-os por dentro. O princípio modulador do “salário de acordo com o mérito” não deixa de seduzir a própria educação nacional: com efeito, do mesmo modo que a empresa substituiu a fábrica, a *formação permanente* tende a substituir

2. “Contrôlats”, no original.

a *escola*, e o controle contínuo, a substituir o exame. O que não deixa de ser a maneira mais segura de entregar a escola à empresa.

Nas sociedades de disciplina, vivia-se recomeçando (da escola à caserna, da caserna à fábrica), ao passo que, nas sociedades de controle, nunca se termina coisa alguma, sendo a empresa, a formação e o serviço os estados metastáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como um deformador universal. Kafka, que já se instalava na fronteira dos dois tipos de sociedade, descreveu n’*O processo* as formas jurídicas mais temíveis: a *absolvição aparente* das sociedades disciplinares (entre dois confinamentos) e a *moratória ilimitada* das sociedades de controle (em variação contínua) são dois modos de vida jurídicos muito diferentes e, se nosso direito é hesitante, se ele mesmo está em crise, é porque nós deixamos um para entrar no outro. As sociedades disciplinares têm dois pólos: a assinatura que indica o *indivíduo* e o nome ou número de matrícula que indica sua posição numa *massa*. Isso porque as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre os dois e, ao mesmo tempo, porque o poder é massificante e individualizante, isto é, organiza num corpo aqueles sobre os quais ele se exerce e modela a individualidade de cada membro do corpo (Foucault via a origem dessa dupla preocupação no poder pastoral do sacerdote – o rebanho e cada um dos animais –, mas, por sua vez, o poder civil se faria “pastor” laico por outros meios). Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura nem um nome, e sim uma cifra: a cifra é uma *palavra de passe*,³ ao passo que as sociedades disciplinares são regradas por *palavras de ordem* (do ponto de vista tanto da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso ou a rejeição à informação. Não nos encontramos mais frente ao par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se *dividuais*, e as massas: amostras, dados, mercados ou “bancos”. Talvez o dinheiro exprima melhor a distinção

3. Ou senha.

das duas sociedades, pois a disciplina sempre se reportou a moedas cunhadas que tinham o ouro como lastro, ao passo que o controle remete a câmbios flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma porcentagem de diferentes amostras de moedas. A velha toupeira monetária é o animal dos ambientes de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro – da toupeira à serpente – no regime em que vivemos, mas também em nossa maneira de viver e em nossas relações com os outros. O homem das disciplinas era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é sobretudo ondulatório, está em órbita, sobre feixe contínuo. Em toda parte, o surfe já substituiu os velhos esportes.

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes dar origem e servir-se delas. As velhas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, balanças, polias, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam com máquinas de terceira espécie, máquinas informáticas e computadores cujo perigo passivo é a radiointerferência, e o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é tanto uma evolução tecnológica quanto uma mutação profunda do capitalismo. É uma mutação bem conhecida que pode ser resumida assim: o capitalismo do século XIX é de concentração para a produção, e de propriedade. Portanto, ele erige a fábrica num ambiente de confinamento, sendo o capitalista o proprietário dos meios de produção, mas também, eventualmente, o proprietário de outros ambientes concebidos por analogia (o lar do operário, a escola). Quanto ao mercado, ele é conquistado pela especialização, ou pela colonização, ou pela diminuição dos custos de produção. Mas, na situação atual, o capitalismo não se volta mais para a produção, que ele costuma relegar à periferia do Terceiro Mundo, mesmo nas formas complexas da indústria têxtil, metalúrgica ou petrolífera. É um capi-

talismo de superprodução. Não compra mais matérias-primas e não vende mais produtos acabados: compra produtos acabados ou monta peças destacadas. Quer vender serviços e comprar ações. Não é mais um capitalismo para a produção, e sim para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Também é essencialmente dispersivo, e a fábrica deu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais ambientes analógicos distintos que convergem para um proprietário – seja o Estado ou uma potência privada –, e sim para as figuras cifradas, deformáveis e transformáveis de uma mesma empresa que só tem gerentes. Mesmo a arte deixou os ambientes fechados para entrar nos circuitos abertos do banco. As conquistas de mercado se fazem por tomada de controle, e não mais por formação de disciplina; por fixação de cotações, mais do que por redução de custos; por transformação de produto, mais do que por especialização de produção. A corrupção ganha aí uma nova força. O serviço de venda tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Ensinam-nos que as empresas têm alma, o que realmente é a novidade mais aterradora do mundo. O marketing é agora o instrumento do controle social e forma a raça impudente de nossos mestres. O controle é a curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não vai ter só de enfrentar a dissolução das fronteiras, mas também as explosões das favelas ou guetos.

3. Programa

Não é necessário ficção científica para conceber um mecanismo de controle que fornece a cada instante a posição de um elemento em ambiente aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira

eletrônica). Félix Guattari imaginava uma cidade onde cada um podia deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro graças a seu cartão eletrônico (dividual), que fazia levantar tal ou qual barreira; mas também o cartão podia ser recusado tal dia, ou entre tais horas; o que conta não é a barreira, mas o computador que assinala a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal.

O estudo sócio-técnico dos mecanismos de controle, surpreendidos em sua aurora, deveria ser categórico e descrever o que já está em vias de se instalar no lugar dos ambientes disciplinares de confinamento, cuja crise todo o mundo anuncia. Pode ser que velhos meios, emprestados às antigas sociedades de soberania, voltem à cena, mas com as adaptações necessárias. O que conta é que nós estamos no começo de alguma coisa. No *regime das prisões*: a pesquisa de penas “substitutivas”, ao menos para a pequena delinqüência, e a utilização de coleiras eletrônicas que obrigam o condenado a permanecer em casa a tais horas. No *regime das escolas*: as formas de controle contínuo e a ação da formação permanente sobre a escola, o abandono correspondente de toda a pesquisa na universidade, a introdução da “empresa” em todos os níveis da escolaridade. No *regime dos hospitais*: a nova medicina “sem médico nem doente” que elimina possíveis doentes e sujeitos de risco, que de modo algum testemunha um progresso na direção da individuação, como se diz, mas substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria “dividual” a ser controlada. No *regime da empresa*: os novos tratamentos do dinheiro, dos produtos e dos homens, que não passam mais pela velha forma-fábrica. São exemplos muito tênues, mas que permitiriam compreender melhor o que se entende por crise das instituições, ou seja, a instalação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação. Uma das questões mais importantes diria respeito à inépcia dos sindicatos: ligados, em toda a sua história, à luta contra as disciplinas ou aos ambientes de confinamento, conseguirão se adaptar ou darão lugar a novas formas de resistência contra as sociedades de controle? É possível já esboçar essas

formas vindouras, capazes de se opor às alegrias do marketing? Muitos jovens alegam, estranhamente, estarem “motivados”, pedem estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir o que são ensinados a servir, como seus antepassados descobriram, não sem sofrimento, a finalidade das disciplinas. Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de uma toca de toupeira.

Tradução: João Adolfo Hansen



RESENHAS
E NOTAS

León Ferrari *versus* Gregor Samsa¹

Régis Bonvicino

Conheci León Ferrari por intermédio de Regina Silveira e Júlio Plaza, no Centro de Estudos Aster, criado e dirigido por eles, por Walter Zanini e um outro Ferrari, o Donato. Em 1975, Júlio havia feito a capa e o projeto gráfico de uma revista que editei, de número único, intitulada *Poesia em Greve*, e, pouco depois, tornamo-nos editores de uma nova publicação chamada *Qorpo Estranho*, que durou três números. Vejo, agora, no belíssimo livro *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*, organizado por Andrea Giunta, no ensaio de Aracy Amaral, que participei do evento Arte pelo Telefone, com Paulo Leminski e León Ferrari, entre outros. Em conseqüência, imagino que o conheci, a León, ao redor de 1982, ano do evento, que cuidava de experimentar poemas para serem ouvidos justamente pelo telefone e/ou para serem vistos em imagens de videotexto. Neste ponto, quero reportar-me a uma observação do poeta e artista plástico italiano Nanni Ballestrini, que afirma que os anos 1960 foram um período (e não só uma década) extraordinário para a literatura, as artes visuais e a música, equiparável, para ele, ao Renascimento italiano, ao *Siglo de Oro* espanhol ou ao Romantismo europeu. Ainda vivíamos todos, os mais novos como eu e os mais velhos como Ferrari, sob o influxo renovador dos anos 1960 naquele começo de 1980.

1. Sobre o livro *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*, organizado por Andrea Giunta (São Paulo, Cosacnaify/Pinacoteca do Estado/Imprensa Oficial, 2006).

Tenho uma hipótese para a interpretação da obra magnífica, inovadora e definitiva de Ferrari, esse engenheiro de formação e profissão por vários anos, que construía casas com seu pai e que nunca frequentou escolas de arte, a não ser esporadicamente em Roma e em São Paulo, onde foi aluno de litografia de Regina Silveira. Interpreto-a como a combinação desse poderoso influxo “sessentista”, interdisciplinar, anarquista, mediado pelo construtivismo inerente do engenheiro, com uma base literária. Revendo as inúmeras reproduções, de alta qualidade gráfica, de trabalhos constantes desse volume, que conta com ensaios da organizadora Giunta, de Luis Felipe Noé e outros, pensei a obra de León como o questionamento da “máquina operante” da sociedade e de suas “leis”. Veio-me à tona a idéia de labirinto, explorada por Franz Kafka em *O processo* (1925), no qual a “culpa” torna-se labiríntica justamente por “não possuir conteúdo legal ou causas psicológicas suficientes”, de acordo com Erich Heller.² Em estratégia diversa, Ferrari, ao entrar no labirinto, passa a se confrontar com a lei e com a psicologia da “máquina operante” da sociedade e da arte. Para Kafka, de acordo com Heller, a “culpa” seria um fenômeno irreduzível; já para Ferrari, a “culpa” parece ser um fato imputável aos poderosos deste mundo, que ele quer programaticamente combater. Veja-se *Última ceia* (2000), onde, ao lado do presépio tradicional, no caso, com estatuetas brancas, ele as confronta – situando-as do outro lado da mesa – com um orangotango e ratos de plástico, todos negros. Citei um trabalho recente, mas o ímpeto anti-religioso de Ferrari vem de longe, do começo dos anos 1960, quando, em trabalhos como *História de minha morte* (1965) – um verdadeiro poema, porque León é também um poeta –, já se lia ironicamente escrito o vocábulo “episcopado” em sua trama arâmica de letras cortantes.

León começou, creio, como ceramista e escultor e, em suas inúmeras esculturas de arame e aço, já criava suas matérias-primas sob

2. Erich Heller, *Kafka* (trad. James Amado, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976).

o conceito de afronta ao labirinto político da “máquina operante” do mundo. Basta que se veja um trabalho como *Homem* (1964): um retângulo, em forma de caixa, entrelaçando cobre, bronze e aço, findando, ao alto, em farpas metálicas pontiagudas. Observo, nessa peça, uma crítica ao construtivismo puro e limpo, estetizante, crente na linha evolucionista do progresso. Nesse início dos anos 1960, aflora o León poeta de que falei (amigo de Rafael Alberti), como em *Escrito en el aire* (1964), nanquim sobre papel, no qual há um poema em letras minúsculas, quase ilegíveis, com “recados” a la William Carlos Williams. Também são dessa época seus livros de artista (que seguiriam sempre) e outros trabalhos ímpares, como os dois *Sem título* de 1962, também nanquim sobre papel, nos quais o artista parece escrever – mais do que pintar – com arames retorcidos. Não se pode deixar de apontar o labirinto político em *Gagárin*, escultura de aço inox (1961); ao mesmo tempo que, digamos, aceitava o progresso, contestava-o ao preencher o círculo que simboliza o espaço com as mesmas farpas cheias de arestas, ameaçadoras – lancinantes. León é o artista do “páthos do labirinto”, da qualidade e da originalidade, que talvez tenham advindo, entre outros fatores, de sua não-educação formal em arte, que lhe deu imensa liberdade. Veja-se suas peças impressas com carimbo metálico em tela, que reproduzem multidões de homúnculos, como em *Sem título* (1983), um trabalho notável que revela, por meio dessa estranha labirintite, a angústia do século, sua anomia.

Labirinto, agora de *A metamorfose* (1912), do mesmo Kafka, quando vejo o trabalho intitulado *A justiça* (1991), no qual uma galinha viva, presa numa gaiola, defeca sobre uma balança. A galinha, ruiva, olha fixamente para o espectador, desconfiada. Não é preciso explicitar o caráter crítico da instalação e de sua inflexão kafkiana (ou durrenmattiana) em si e às avessas: a de combate à lei vigente. Trata-se do *ungeziefer* de Ferrari; trata-se de seu Gregor Samsa, que, durante o sono, transformou-se num inseto, num bicho rastejante, numa praga – praga, no caso, que Ferrari utiliza politicamente como adjetivo

desqualificador das “regras” deste mundo e de sua justiça. León é um criador menos utópico do que cético: não crê na justiça humana nem na divina. O que dizer então de outra instalação como *Surrealismo Novo Mundo* (1992), na qual um lagarto passa ao lado de um imenso pênis de cerâmica. Gregor Samsa Jr. puro, original e contundente. E o que dizer ainda de *Deuteronômio* (1994), um manequim feminino, caligrafado com sentenças labirínticas – circulares, espiraladas – do quinto livro do Velho Testamento. Eros e “culpa”; *deuteronómion*, em latim eclesiástico, quer dizer “segunda lei”. O corpo esbelto da mulher/manequim vence os dizeres de Moisés e os condena, numa segunda lei, irônica, a transformar a musa em mulher ainda mais atraente. A Bíblia como amuleto erótico.

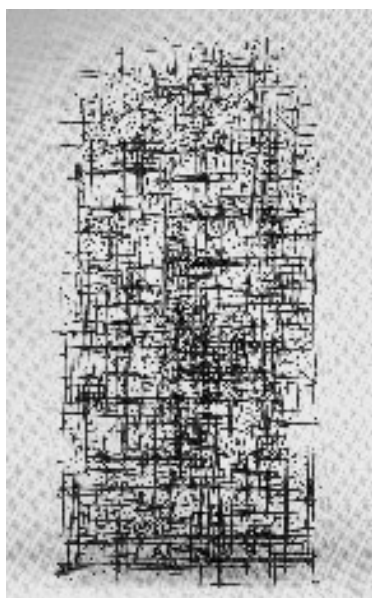
Entro agora nas colagens mais explicitamente políticas de Ferrarri; muitas delas são rebarbativas: ele não é um artista de produção pequena e seu instinto o leva a ser prolixo, em termos de número de trabalhos. Existem colagens cheias de humor, como a que forja um encontro do papa com Hitler, e colagens violentas e tecnicamente belas como *Jeová* (1989), na qual uma mulher masturba um homem, à beira de um *felatio*. Há colagens plasticamente excepcionais, como *Amai-vos* (1997), na qual escreve, em braile – técnica que vai empregar em outras colagens –, exatamente “amai-vos”, sobre uma reprodução de um trabalho de Clovis Trouille, na qual uma freira, de coxas carnudas expostas, beija a outra, vestida, e com o crucifixo caído, num banco ao lado do jardim de inverno do convento. A letra braile confere concretude, verossimilhança à cena, acentuada pelo branco e preto da reprodução e pelas esquadrias das janelas, em sombras. Há uma série de peças absolutamente originais, agora, já em outro âmbito, que não o das colagens. Refiro-me a *Liquidificador* (2000), na qual estatuetas de santos são postas dentro de um liquidificador *ultrasonic*. Uma das hipóteses possíveis para interpretar essa montagem é que a Argentina gloriosa e promissora do passado (anos 1920/30), católica fervorosa e ainda persistente no imaginário portenho, deve ser liquidada; não

há somente o sentido anti-religioso, óbvio em León; há um sentido antinostálgico. Outra montagem impressionante é *Xadrez* (2004), um tabuleiro de xadrez com a figura do candomblé frente a frente com réplicas de Jesus, todas de pé sobre um vaso sanitário, para tentarem ficar na mesma altura que a divindade afro-brasileira. O trabalho revela as distâncias entre as culturas e a hipocrisia do pensamento politicamente correto, além da disposição de combate: ao pé de Exu, há uma caveira, retratando também Exu como o mal e Jesus como o bem.

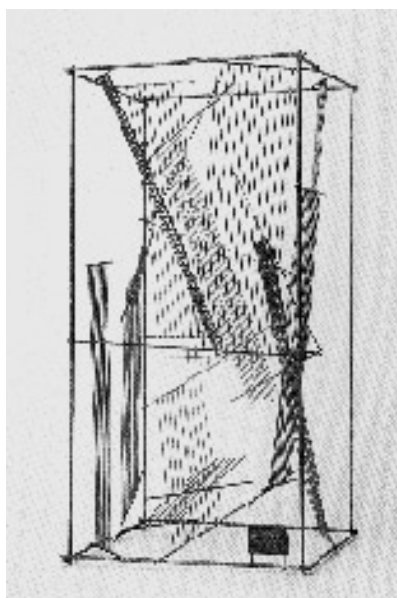
León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006, de Andrea Giunta, é uma contribuição decisiva para, como ela mesmo escreve, “desvendar os dispositivos que iluminam a obra desse artista, seus temas, suas estratégias, seu questionamento do poder, por meio do humor e da ironia”. Para findar a resenha, retorno ao Kafka de *A metamorfose*. Na colagem *Baratas* (2000), o artista cola inúmeros escorpiões e baratas de borracha numa estatueta da Virgem Maria: apenas seus olhos passivos e bondosos permanecem visíveis. O que significa isso, além da desconstrução religiosa? A Virgem, como Gregor Samsa, “despertou” certo dia transformada num híbrido, *a la* Jeronimus Bosh (um dos vetores das experiências ferrarianas), parte divindade, mais da metade insetos rastejantes e, como observa Heller sobre Kafka, o que vale igualmente para Ferrari, “despertou” como um desafio a toda a ordem intelectual e cultural vigente e a toda forma de compreensão familiar, que nos leva – digo eu – à descrença no já existente e à renovação. Que León siga *avant-garde*, e iconoclasta a sua maneira única, que o torna um dos principais artistas contemporâneos, e não só da América Latina.



ÚLTIMA CEIA, 2000.



HOMEM, 1964.



SEM TÍTULO, 1983.

Un día estaba en mi taller escribiendo algo parecido
 a esto cuando de golpe se abrió la puerta y me
 hallé que de repente para mostrar la mala cara
 de la miliente y de la mala acción
 de troncos de palo que se demuestran de la mala acción
 a ser mallear la puerca con el fuego para
 mamos la orda y preferentemente la con la
 oación camalesta a picar las tablas de la
 de arriba de la puerca con el fuego para
 con sus yos de papel amarillo de seda y n.
 una letra de la puerca para mallear la
 jabaca de la puerca para mallear la
 a arrancar las mayas de la puerca para
 en sus orcas para encontrar un puerco para
 mejor para encontrar un puerco para
 en un brel para encontrar un puerco para
 un maso de nuevo para encontrar un puerco para
 de espermatozoos para encontrar un puerco para
 para encontrar un puerco para encontrar un puerco para
 como en un episcopado para encontrar un puerco para
 cuajaleche. para encontrar un puerco para encontrar un puerco para
 Esta comenpara a la de los ojos azules
 respandientes contornados por sus contramuros
 Esta fuera adios celebrado esto pero me llama con
 la galleta que me sirvió que me llama con
 su indignación con su inarmoraación
 con su indignación para jarparme para
 carbararme para a justiciarme
 en su desagravio de Virgen tocada.

Hacia de mi muerte. con puerca. Enero 1965

HISTÓRIA DE MINHA MORTE, 1965.



JEOVÁ, 1989.

Verso introjetivo¹

Charles Bernstein

Verso Introjetivo

)introvertido)implosivo)introspectivo

incorporando

O Rejeitado

Verso, qual?, se é para tropeçar, bracejar e cair, se é para ser *desimportante*, inútil, talvez se pudesse cogitar, perdê-lo, esquecer as leis e a dimensão: a respiração suspensa² da pessoa que se recusa a ser um homem quando escuta.

1. “Introjective verse”. Em Charles Bernstein, *My way: speeches and poems* (Chicago, University of Chicago, 1999). Este ensaio dialoga com o manifesto “Projective verse”, de Charles Olson (1950), por meio de uma série de inversões marcadas pela lucidez de sua irreverência. Foi escrito em resposta a Pierre Alferi e Olivier Cadiot, editores da *Revue Générale de Littérature*, que haviam pedido a Bernstein um artigo a respeito de “Projective verse” para um número da revista que eles estavam produzindo “às pressas”. Bernstein preferiu escrever sobre a falta de pressa. Não bastasse isso, “Introjective verse” redescobre as virtudes de tudo o que é pequeno e feminino, do “desimportante” e da “malcomposição”. Ele também inverte o sexo do poeta, transformando-o em “ela”, o que reitera sua observação crítica de que “na opinião de Olson, a ‘masculinidade’ é [...] um termo ‘genérico’ para a experiência humana *significativa*, à força de uma redução *inconfessa* do não-masculino à insignificância” (Charles Bernstein, “Undone business”, em *Content’s dream: essays 1975-84* [Los Angeles, Sun & Moon, 1986], p. 328).
2. No original, estabelece-se uma relação entre “breadth” [largura, dimensão] e “breathlessness” [condição de quem teve a respiração suspensa] (NR).

Não vou fazer duas coisas: primeiro, não vou mostrar o que é o verso introjetivo ou CENTRÍPETO, como ele recua, em sua sina tal qual decomposição, como, distinguindo-se do projetivo, ele fica consternado; e 2, vou me abster de indicar algumas contradições a respeito da maneira como a negação veemente da realidade remove esse verso da crença, o que faz essa aversão, tanto ao poeta quanto a seus não-leitores. (Essa aversão implica, por exemplo, um retorno à técnica, e pode, do jeito que as coisas vêm e vão, se afastar do drama e da épica e levar à matéria-prima dos poemas, seus sons e formas.)

I

Primeiro, algumas complexidades que a pessoa aprende, quando ela trabalha INTROJETIVAMENTE, ou o que se pode chamar de MALCOMPOSIÇÃO DE OUVIDO.

(1) a *patafísica* da coisa. O poema é a energia que a poeta oculta em lugar diferente de onde a encontrou (ela tem vários esconderijos), por meio dos próprios não-leitores, dali em diante até chegar, ao poema. Ai!

Eis o problema que mimia a poeta que se desvia das formas adenóides. E implica toda uma série de asneiras. A partir do momento em que pula nos braços da MALCOMPOSIÇÃO CENTRÍPETA – e se enquadra –, ela só faz reafirmar o rumo que o poema recusa. (É muito mais esse salto mortal para trás, por exemplo, do que simplesmente aquele postulado de maneira tão leviana por Wilde, para nos alarmar: a vida imita a arte, e não o contrário. Vamos lá, moças & rapazes, pensem difícil, façam alguma coisa para redistribuir a renda!)

(2) é o *abandono do princípio*, o ridículo que rege de maneira tão conspícua esses disrafismos, e, quando reafirmado, é o motivo pelo qual um poema introjetivo recusa a crença. É isto: A FORMA NÃO PASSA DE UMA EXTENSÃO DO DESCONTENTE. E assim se foi, com espalhafato, mais INUTILIDADE.

Agora (2) a falta de jeito da coisa, a maneira como a inépcia da coisa pode ser levada a desfazer as energias que a forma pensava ter consumado. Não se pode reduzi-la a uma afirmação: UMA PERCEPÇÃO NUNCA DEVE LEVAR DIRETAMENTE A UMA OUTRA PERCEPÇÃO. Quer dizer algo muito diferente do que diz, nunca é uma questão de, em momento *algum*, (mesmo – não devo dizer – de ferirmos a realidade como parte de nossa alegria semanal) sair dessa, invocar a paralisia, ficar por fora, desacelerar, as percepções, nossas, as evasões, as evasões de longa data, nada disso, pare com isso o mais que puder, cidadã. E se você também, como poeta, faz corpo mole, RECUSE RECUSE RECUSE o processo em alguns momentos, em alguns poemas, de quando em quando: uma percepção DETIDA, DESACELERADA, POR UMA OUTRA!

E ali estávamos, dando voltas, onde não há dogma. E sua indesculpabilidade, sua inutilidade, na teoria. O que não nos leva, não deveria nos levar, para fora da ciberfábrica, na ocasião, ou 1995, onde se faz o verso centrípeto.

Se eu desafinar – se esquecer, e persistir no falso alarme, sem respirar – ao cantar o som que se distingue da voz, será pelo único motivo de aliviar o papel que a respiração desempenha no verso, que já foi observado e praticado até demais, de modo que o verso possa se recolher a sua própria imobilidade e a sua ausência de lugar nas bocas que já se perderam. Entendo que o VERSO INTROJETIVO nada ensina, que esse verso nunca fará o que a poeta pretende, seja com os tons de sua voz ou com o teatro de sua respiração...

Porque o centrípeto questiona a força-da-fala da linguagem (a fala é a “pista falsa” do verso, o segredo dos delírios do poema), porque, desse modo, o poema tem, em virtude da linguagem, evanescência, nada que possa ser destrutado como sólido, objetificado, coisificado.

O que nada promete, nenhuma realidade fora do poema: nenhuma posição apenas danças. É uma questão de conteúdo, esse descontentamento.³ O conteúdo de Clease, de Bruce, de Ball, que se distinguem do que eu poderia chamar de ministros mais “literários”. Em nenhum momento termina a evasão introjetiva do verso, a forma alimenta a culpa. Se o início e o fim estão na respiração suspensa das palavras, o som nesse sentido material, então o domínio da poesia se confunde e se confessa.

Difícilmente seria assim: a inutilidade de um neném, para si próprio e, portanto, para os outros, que chora ao interpretar erroneamente sua relação com a cultura, essa ausência de fluidez semiótica à qual ele deve sua existência gigantesca. Se berrar, terá muito pelo que berrar, e haverá de espernear também, a cultura tem meios desconcertantes de aterrorizar tudo o que se encontra do lado de fora. Mas se permanecer dentro de si, se for contido em sua infância como se participasse da vida que o cerca, ele conseguirá balbuciar e, em seu balbucio, ouvir aquilo que se compartilha. É nesse sentido que a agonia introjetiva, que é a falta de arte do artista nas ruas estreitas do invólucro, leva a escalas mais estreitas que as da criança. É tudo tão fácil. A cultura opera a partir da irreverência, mesmo em suas construções. A irreverência é o que qualifica o ser humano como vegetal, mineral, *animal-estar*. A linguagem é nosso ato mais profano. E quando a poeta reclama aos berros daquilo que se encontra fora dela mesma (no “mundo material”, caso se faça objeção, mas também a materialidade dentro dela, por falar nisso), então ela, se optar por refletir a respeito dessa inquietação, pagará na rua em que a cultura lhe deu escala, escala centrípeta.

3. Estabelece-se, no original, uma relação entre “content” [conteúdo; contentamento] e “discontent” [descontentamento] (NT).

Essas obras, embora argumento não seja, não poderiam vir de pessoas que concebessem o verso sem a plena ressonância da mudez humana. A poeta introjetiva vacila entre os fracassos de suas próprias gabolices e aquela syntaxofonia na qual a linguagem se entrincheira, na qual o som ecoa, as elocuições se concatenam, na qual, inevitavelmente, todos os atos estacam.

Tradução: Maria do Carmo Zanini

Irrelevância social e cânones autogerados: do século xx rumo à poesia neo-italiana

Francesco Stella

O último número de *Semicerchio: rivista di poesia comparata* [35 (2006/2)] ocupa-se de um problema aparentemente antigo, que encontramos focalizado de maneira aguda e desapiedada num ensaio que foi bastante discutido na Itália (G. Mazzoni, *La poesia moderna*, Bolonha, Il Mulino, 2005): é o problema do assim chamado “mandato social” do poeta, [...] confundido muitas vezes com o problema contíguo, mas absolutamente diverso, do papel social do poeta e da ligação entre poesia e realidade, ou – pior ainda – da poesia cívica.

No último e no penúltimo capítulo de sua obra, inspirada em grande parte em Benjamin e principalmente na sociologia artística de Bourdieu, Mazzoni toca a questão do cânone ao falar do nascimento de um novo cânone humanístico que – de acordo com o autor – seria

quem sabe, a transformação social mais importante que a cultura do Ocidente está sofrendo há três séculos e, em certos aspectos, lembra a metamorfose que, durante o século XVIII, desconcertou o sistema dos gêneros literários e permitiu que surgisse um novo tipo de intelectual, contribuindo para o desenvolvimento do jornalismo, do *novel* [romance], do drama burguês e da poesia moderna (*La poesia moderna*, op. cit., p. 229).

Mazzoni vê os sinais disso na extração *avantpop* de alguns dos melhores escritores, no gosto *midcult* que vai tomar conta progressivamente do cânone das artes populares, na abertura afoita dos programas universitários à cultura das mídias e do espetáculo. Um sinal eloqüente dessa transformação é, no entender dele, “a assustadora crise de legitimidade” que atinge alguns setores da alta cultura humanística, desde as instaslações artísticas que bisam absurdos sem sentido, cem anos depois das vanguardas do começo do século xx, até a poesia que vive – bem, inclusive – em circuitos autoreferenciais por ter perdido o poder simbólico necessário à imposição de valores compartilhados, tendo-o cedido gradativamente a outras mídias, entre as quais vale citar a canção *pop* e *rock*: essa – no entender de Mazzoni – estaria adquirindo uma maior capacidade de exprimir “a narrativa dos estados excepcionais”, de ocupar um espaço antes pertencente ao *epos* e, principalmente, por ter-lhe sido delegado o encargo da representação social, bem mais vasta do que a da poesia. Dessa situação deriva, segundo o autor, grande parte dos comportamentos dos grupos poéticos, desde a antropologia poética e grande parte dos fenômenos, inclusive de estilo, difundidos nos textos desses últimos anos, a fragmentação das linguagens, a metaescritura maneirista, a teatralização, a coação irônica, o narcisismo minimalista, a obsessão experimental.

Nossa primeira impressão [...] [da análise de Mazzoni] é que, embora acertando agudamente o alvo, ele inverte a direção dos fatores: a perda do mandato social não é o sinal, mas a causa deste deslizamento, e ele não deve ser imputado a escolhas linguísticas ou comportamentos lobísticos – descritos no livro de maneira contundente –, mas é uma conseqüência das mudanças sócio-culturais, independentes da vontade dos indivíduos isolados e dos *lobbies* literários.

A segunda impressão é que se trata de um fenômeno recente, ao menos na Itália.

No prefácio a uma antologia de poesia italiana contemporânea (1996), Stefano Giovanardi dava mostras de ter consciência do proble-

ma desde a segunda página. O que ele fazia, entretanto, era remontar [...] ao escambo *fin de siècle* entre simbolismo e vanguardas, entre Mallarmé e Apollinaire. Segundo Giovanardi (*Poeti italiani del secondo Novecento*, org. Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, 2. ed., Milão, Mondadori, 2004, vol. I, p. VIII), já desde a época de Carducci o poeta não é mais “nem intelectual, nem porta-voz coletivo”, mas só tem disso a veleidade. Não obstante, todos nós sabemos a importância, na cultura italiana, de uma personagem como D’Annunzio, que sugestões oraculares suscitavam, ainda na década de 1970, as leituras de Ungaretti na TV, para não falar no carisma que tornava cada palavra de Pasolini, até sua morte e depois dela, um objeto de discussão, mas também um elemento de identificação e de re-representação da opinião e da linguagem comum e – nem que seja restrita a Florença –, a personalidade de Mario Luzi representou até o ano passado o único signo respeitado de unidade, em sentido elevado.

Isso significa que o fenômeno é bastante recente – diz respeito aos últimos 25-30 anos – conforme reconheceu Pier Vincenzo Mengaldo numa entrevista datada do ano passado e concedida a Andrea Acribo (em *Nuova corrente*, 51 [2005], p. 118):

Mudou o papel da poesia. Naquela época, ainda [2004], creio que todos tinham a impressão de que uma antologia de poesia do novecentos italiano constituía uma visão particularmente significativa da cultura italiana em geral. Hoje, entretanto, não é mais assim. Para usar uma categoria famosa: se já então o *mandato* concedido aos poetas era vacilante, hoje não existe mais.

Na revista *Semicerchio*, tivemos então a idéia de propor a discussão – fundada nas observações clínicas de Mazzoni – aos poetas que mais se salientam em todas as partes do mundo, de Dieter Gräf a Jorie Graham, de Gozo Yoshimasu a Yves Bonnefois, de Antonis Fostireris a José Munarriz e Jaroslaw Mikolajewski e outros, através da ramificação das relações internacionais de nossa fantástica redação, a quem agradeço [...].

Não posso elencar aqui as argumentações, mas quase em todas emerge a confiança absoluta na continuidade expressiva da poesia, a convicção de uma longa duração do gênero e de seu prestígio, a certeza de que seu plano de comunicação específico age no nível social mesmo quando não parece ligar-se diretamente a um referente externo. [...] A negação de uma crise da poesia é unânime e se funda tanto no entusiasmo com que, em qualquer parte do mundo, muitos ambientes requerem, fruem e promovem a poesia – editores, revistas, círculos culturais, coletâneas, prêmios, escolas etc. – quanto na sensação de vitalidade estética da produção, especialmente nos países anglófonos onde continuam emergindo e se impondo personalidades de relevo estilístico absoluto, enquanto, ao contrário, a percepção de uma maior estagnação dá-se principalmente na Europa Ocidental. Na verdade, as respostas dos poetas chegam a negar até mesmo a existência de uma questão social da poesia, lembram que a poesia nunca teve muitos leitores, e dizem isso partindo de prismas bastante diversos: alguns recuperam o velho argumento de que a poesia nunca deixa de ser um fenômeno social, uma vez que dialoga e interage com a sociedade, independente do grau de comunicabilidade da própria linguagem; outros negam que a relação com a sociedade deva ser colocada como um problema; outros, ainda, apelam para a duração do cânone literário para provar que o texto é independente do controle social. Todos recusam a atribuição de funções à poesia, à canção, a não ser a anglo-indiana Mecna Alexander, segundo a qual “there is a truth here, that songs have taken over the space that traditionally was the reserve of poetry”.¹ Mas ela mesma contradiz esse lampejo de lucidez quando declara estar recuperando essa dimensão em sua poesia graças à influência dos cantos tradicionais de sua comunidade de origem: demonstra, assim, não entender que o problema não é de gênero expressivo ou rítmico, mas de reconhecimento social. Ninguém, parece-me, perce-

1. “A verdade é que as canções conquistaram o espaço tradicionalmente reservado à poesia” (NE).

beu ainda que “mandato social”, em inglês ou italiano, mais ainda do que no original alemão [*gesellschaftlicher Auftrag*] é um conceito que diz respeito não ao rol cívico, mas à representação social do poeta. O problema não está no fato de o poeta, em sua escritura, sentir-se ou não em sintonia ou dialogando com a sociedade ou a realidade histórica, mas em que medida a sociedade reconhece na figura do poeta a função de exprimir sentimentos e linguagens coletivos e valores simbólicos identitários [...].

Mazzoni é extremamente claro quando desconstrói – com uma frieza análoga à da crítica norte-americana pré-Bloom, de Kermode em diante – as razões pelas quais, nas escolas italianas, centenas de milhares de pessoas tenham de ler o *Infinito* de Leopardi, um texto esse, de quinze versos, que descreve a breve experiência de um indivíduo que medita, atrás de uma cerca. A razão – caso se queira abandonar as explicações consolatórias que os círculos hegemônicos da sociedade italiana houveram por bem atribuir a esse texto de Leopardi: o condão de representar simbolicamente – quase fetichisticamente – um valor digno de entrar no patrimônio formativo de um cidadão italiano e, portanto, no repertório daquilo ao qual se reconhece a faculdade de produzir sentido, sem que se precise de comprovação alguma. Atribuíram-lhe aquilo que, em outras palavras, se chama autoridade ou prestígio.

O valor poético não depende apenas da vitalidade ou da qualidade de uma produção ou de um grupo, mas de dinâmicas sociais ou até mesmo políticas. Nesse sentido, a constatação de que tanto sói consolar os poetas de meio mundo, que há cada vez mais poetas, que se escrevem cada vez mais belos poemas, que existem grupos ou editores dispostos a apreciá-los, não é tão relevante assim, pois isso não irá decidir o papel da poesia na cultura do amanhã, da mesma maneira que o fato de existirem mais círculos de bonsai ou de caça submarina do que de matemática não é suficiente para conseguir impor, dentro do cânone escolar, uma hora de bonsai ou de caça submarina, no lugar da de informática.

O tema da ausência do cânone pode ser traduzido, em primeiro lugar, como o tema da futura ausência da poesia contemporânea entre os cânones das obras culturais que influenciaram nossa época depois da década de 1970, mais ou menos. Conforme diz cruamente Mazzoni, valendo-se até meio cinicamente do paradoxo “não pode haver comparação entre o impacto, na cultura de nossos dias, de dois contemporâneos como Seamus Heaney, nascido em 1939, e Paul McCartney, nascido em 1940”.

O segundo aspecto do problema é a ausência de um cânone aceito universalmente na poesia italiana do século xx, principalmente da segunda metade. Quanto a esse problema, a revista *Semicerchio* não se posicionou: alguns de seus redatores e colaboradores participaram por conta própria, em 2005, daquela iniciativa de repertório filológico da atividade poética contemporânea que se chamou Parola Plurale e que foi coordenada por Andrea Cortellessa, mas o projeto nunca foi discutido na revista, antes de sair. Depois, o comentário de Pierluigi Pellini, em *Semicerchio*, diagnosticou de maneira simpática, embora severa, as pretensões e os limites de Parola Plurale:

Excesso de poetas, sobrevalorização de muitos, saudade de Riccardi, Mus-sapi, Del Sarto, dos espaços de alguns, redução do “dom” poético apenas para De Angelis e a Magrelli, ausência da produção contemporânea dos mais velhos, contradição de uma antologia de tendência, com a escolha de Celan como nume tutelar, título infeliz, incongruência de fundamentos filosóficos, ausência de análise social (“Parola Plurale”, *Semicerchio: rivista di poesia comparata*, 34 [2006/1], pp. 49-52).

De uma maneira geral, na Itália, a questão do cânone manteve-se no centro da atenção mais do que em outros lugares, e isso tanto porque a publicação de *The Western canon*, de Bloom, suscitou uma série de debates teóricos e de publicações de notável nível acadêmico, quanto porque a necessidade de tornar visíveis os valores dos grupos que se contendem hoje na cena poética italiana levou à proliferação

de antologias; nelas, porém, o debate, em lugar de irromper, como que se paralisou. [...] Isso talvez porque a criatividade difusa e o acesso imediato dos aspirantes-poetas à publicação torna necessários instrumentos que governem a quantidade excessiva de informações.

[...] Uma proposta que já havia sido formulada no encontro de 1999 por Roberto Deidier, Guido Guglielmi e outros, e que havia sido apresentada com maior rigor teórico num ensaio de 1998 de Rakefet Sheffy, “The concept of canonicity in polisystem theory” (inspirado evidentemente na teoria polisistêmica de Even-Zohar), é a do cânone policêntrico. Essa é a solução que se eboça, e pode parecer, à primeira vista, a mais ecumênica e a mais elástica, mas sobretudo a menos evitável.

Cada grupo de pressão que detém um poder editorial, uma visibilidade jornalística ou acadêmica, que possui uma comunidade literária ou ideológica como referência – se não propriamente uma cultura específica e distinta – promove seu próprio posicionamento de acordo com o qual, tendo concedido o espaço obrigatório aos mestres reconhecidos, passa a ocupar as posições do cânone em formação, por meio de poéticas ou personalidades que respondem aos critérios graças aos quais se identifica o grupo. (Já em 1992, Lucia Re escrevia em *The Modern Language Review*, vol. 87, 7 [1992], pp.585-602: “The fragmentation that has always been part of Italian literary culture manifests itself increasingly in politically partisan anthologies, women’s anthologies and regional anthologies, and in an unprecedented number of revisionist anthologies”.²) Isso significa que o cânone continua a desenvolver a função de fator identitário das comunidades, mas a desenvolve a partir de comunidades mais limitadas: uma espécie de cânone federalista. Esses cânones móveis e contrapostos enfrentam-se um ao outro, num jogo aparente de negociação crítica, mas também

2. “A fragmentação que sempre fez parte da cultura literária italiana se manifesta cada vez mais nas antologias político-partidárias, nas antologias femininas, nas antologias regionais e numa série sem precedentes de antologias revisionistas” (NE).

procuram penetrar as realidades escolares, editoriais ou universitárias mais próximas deles, a fim de impor suas legítimas convicções. [...] Essa aparente abertura do cânone continuava mantendo-se, entretanto, em exclusões que passavam despercebidas até o momento em que não se materializavam num novo grupo de pressão.

Poucos meses atrás, na Itália, tendo em vista uma dinamização mais ampla do sistema, pensou-se, por exemplo, em incluir um elemento fundamental como a poesia italo-fona, agora presente na antologia *Ai confini del verso: poesia della migrazione italiana* (2006), organizada por Mia Lecomte e já traduzida para o inglês, depois de uma década de trabalhos de seleção, começando a coletânea “Cittadini della poesia”.

[...] Por enquanto esse gênero de poesia neo-italiana não tem interagido com a produção de poesia *nacional doc* e não foi percebida por nenhum dos outros grupos organizados como um interlocutor, nem mesmo em termos polêmicos, não chegando, portanto, a influir nos modos de escrever. Apenas se acrescenta, com seu cânone marginal, aos outros cânones plurais que pululam no panorama italiano, com a potencialidade de um fator capaz de sacudir o *rigor mortis* da tradição pós-novecentos e pós-italiana e inaugurar novos canais de comunicação e dialéticas até agora inexistentes, por meio de longínquas tradições, e abrindo para a Itália perspectivas estilisticamente mais globalizadas.

Quanto à canção, o discurso é diferente. *Semicerchio* a inseriu, desde seu primeiro número, entre os tópicos a serem resenhados, analisados metricamente em conferências e aulas. Trata-se por enquanto – é bom dizê-lo – de um gênero que não pode ser sobreposto ao da poesia, a não ser por algumas funções que antes eram prerrogativas da poesia, como justamente a representação [*rappresentanza*] social, e algumas características formais, como a exigência de elementos estilísticos derivados da necessidade de memorização do texto, ligada a essa representação social. Renunciando a uma, a poesia renunciou à outra.

[...] Um terceiro elemento que a canção vem absorvendo da poesia é a consciência da tradição, agora tão viva que chega a produzir nas canções fenômenos de alusão, reescritura e imitação, dignos de uma corrente de trovadores. E essa mesma consciência está se reduzindo na poesia assim chamada “cultá”.

Um quarto elemento, derivado dos precedentes, é a influência que a canção exerce na renovação da linguagem comum e mesmo literária, onde o peso da canção realmente é máximo, e o da poesia praticamente desapareceu.

Um medievalista, tal como eu sou, sabe que um fenômeno assim já ocorreu na história da Europa, entre os séculos IV e IX, quando a poesia quantitativa de tipo clássico começou a sobreviver apenas nas escolas, enquanto nas igrejas, mosteiros e praças ia se formando uma poesia diferente, de tipo rítmico e silábico, usada para os hinos, os *planctus* fúnebres, as canções de guerra e de amor. Aos poucos essas canções passaram a ser escritas e a medir-se com o sistema retórico da literatura culta e deram vida à poesia européia moderna. [...] Não sei dizer se estamos no umbral de uma mudança desse tipo: vai depender da medida em que o mercado conseguirá influenciar ou determinar as escolhas dos intelectuais e da escola. Por enquanto, parece-me, estamos num ponto de equilíbrio em que a poesia mantém ainda um prestígio acadêmico que a preserva de substituições rápidas e cede muito gradualmente à canção elementos do próprio sistema expressivo. Podemos, porém, aceitar a idéia de que inclusive o sistema da canção se insere agora no sistema literário, definido como um novo grupo de pressão, de baixo para cima, e não vice-versa, que age, de alguma maneira, sobre o cânone, modificando-o, e começa a propor o seu próprio. É uma outra entre as forças de que o cânone precisa para sair de um universo expressivo que morreu com o século XX.

Concluindo: é então essa autogênese dos cânones que dá a impressão de ausência de cânone, da impossibilidade de um único cânone e, conseqüentemente, da irrelevância de qualquer cânone. Isso coaduna-

se perfeitamente com as teorias estadunidenses sobre a historicidade dos cânones, antes e depois de Bloom, como, por exemplo, as de Ker-mode, von Hallberg, Herrnstein Smith e Lucia Re.

Mas será que, realmente, não existe *um* cânone? Todos os exegetas – e, entre os últimos, Cesare Segre, num número da revista *Alegoria* dedicado justamente ao cânone – corroboram o caráter *exemplar e de autoridade*, no interior de uma dada cultura, como sendo as condições que permitem reconhecer a canonicidade de uma obra: não sendo assim, perder-se-ia a aura sacral que a idéia do cânone carrega consigo desde os tempos da seleção dos livros bíblicos e que encontra confirmação na condição de fator de identidade comunitária, função essa desempenhada pelo cânone.

Não são, portanto, as antologias que formam o cânone, mas sim a continuidade de uma percepção difusa e, sobretudo, a tradição escolástica que a produz. Uma obra canônica é tornada reconhecível, de acordo com Segre, graças à inclusão nos livros adotados nas escolas, graças às referências intertextuais a ela, presentes em outras obras, graças à produção de edições e comentários, isto é, quando se transforma em “texto da cultura”, tal como é colocado por Lotman e Uspiênski. *Lobby* nenhum é capaz de impor um cânone durável.

Contudo, damo-nos conta de que até mesmo o discurso de Segre se move dentro de paradigmas que não mais existem.

Em primeiro lugar, já não existe mais a identificação – subentendida por Segre – entre escola (academia) e cultura. Em segundo lugar, não existe uma cultura unitária para um país complexo, como a Itália, por exemplo. A lógica do discurso permanece válida: um cânone não é uma operação de marketing literário, mas um percurso de sedimentação que nenhuma intenção pode controlar por si só. No entanto, o que veio a faltar é o reconhecimento de uma autoridade única. Em nossas sociedades, o prestígio reconhecido às posições de força editorial ou econômica liberou, ou, por assim dizer, vulgarizou a função da autoridade, que antigamente era apanágio quase que só da crítica

universitária e filológica, fragmentando-a numa série de instâncias múltiplas e difusas, e, por assim dizer, colocando-a no mercado, num jogo de contratação permanente [...].

O cânone existe, não está ausente; e a existência de cânones múltiplos e parcialmente conflituais não impede a formação de um cânone único implícito, que sempre admite variantes locais, adaptações a ambientes específicos, mas que conserva um núcleo permanente, determinável, selecionando-se as obras que demonstraram sua polifuncionalidade através dos tempos, a possibilidade de satisfazer expectativas e interpretações de públicos e instituições diversos, em tempos diversos.

Uma prova disso pode ser vista no fato de que, em todas as antologias que saíram nos últimos dez anos na Itália, mesmo em polêmica e radical contraposição podem ser encontrados, além dos nomes dos mestres do começo do século xx, ainda alguns nomes de autores mais jovens que, evidentemente, respondem aos requisitos de polifuncionalidade e de satisfação de múltiplas identidades.

Procurem por esses nomes: encontrarão o cânone que a rede dos cultores de poesia, por poucos que eles sejam, reconhece unanimemente como tal. Mas o problema desloca-se para um outro nível. Esse cânone poético, qualquer que seja ele, terá ainda algum peso no cânone cultural do século xxi?

Tradução: Aurora Bernardini