

azougue

2006-2008

organização
Pedro Cesarino, Renato Rezende
e Sergio Cohn

projeto gráfico e capa

Sergio Cohn

imagem da capa

Dissonâncias, de Lia Chaia

Revisão

Graziela Marcolin

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO EM FONTE. SNEL. RIO DE JANEIRO.

A994

Azougue : edição especial 2006-2008 / [organização Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende]. - Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2008.

. -(Azougue ; 10)

Texto em português e espanhol

ISBN 978-85-88338-91-3

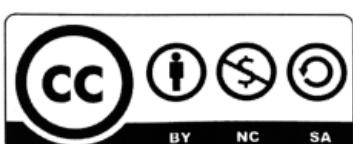
1. Poesia brasileira - Periódicos. I. Cohn, Sergio, 1974-. II. Cesarino, Pedro, 1977--.

III. Rezende, Renato, 1964-. IV. Azougue (Revista).

08-0557. CDD: 869.91

CDU: 821.134.3(81)-1

18.02.08 18.02.08 005308



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-Compartilhamento pela mesma licença 2.5 Brasil. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://www.creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/br/>.

2% da tiragem desse livro será doada para o Iepé – Instituto de Formação e Pesquisa em Educação Indígena. O Iepé é uma entidade sem fins lucrativos criada para prestar assessoria direta a demandas de formação e capacitação apresentadas pelas comunidades indígenas do Amapá e do Norte do Pará, visando o fortalecimento de suas formas de gestão comunitária e coletiva. Mais informações na página www.institutoiepe.org.br.

[2008]

Beco do Azougue Editorial Ltda.

Av. Jardim Botânico, 674 sala 605

CEP 22461-000

Tel/fax 55_21_2240-8812

www.azougue.com.br

AZOUQUE - MAIS QUE UMA EDITORA, UM PACTO COM A CULTURA

Para o Ministério da Cultura, é de suma importância estimular e difundir o debate público de todo e qualquer tema relevante que corresponda à sua área de atuação. Tanto assim, que desenvolveu uma série de ações destinadas a ampliar ao máximo não apenas o incentivo a esses debates, como o acesso ao seu conteúdo.

A publicação dos debates é uma das ferramentas utilizadas para democratizar seu conteúdo. Por isso mesmo integra uma das linhas de política cultural levadas a cabo pelo Ministério.

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia o projeto “Publicações, Seleções Públicas e Rede do Programa Cultura e Pensamento” de 2007, continuação do “Programa Cultura e Pensamento 2006”. Também desta maneira reforçamos e confirmamos nossa parceria com o Ministério da Cultura.

A missão primordial da nossa empresa, desde que ela foi criada, há pouco mais de meio século, é a de contribuir para o desenvolvimento do Brasil.

Fizemos e fazemos isso aprimorando cada vez mais nossos produtos, expandindo nossas atividades para além das fronteiras brasileiras, dedicando especial atenção à pesquisa de tecnologia de ponta.

E também apoiando iniciativas como esta, porque, afinal, um país que não se enriquece através do debate e da difusão de idéias jamais será um país desenvolvido.



Isto é um livro de poesia.

Poesia compreendida como um campo ampliado, como conhecimento radical e subversão das linguagens. Contra estruturas cristalizadas. Poesia como diálogo e pensamento. Ou seja, como política.

Ao reunir os volumes temáticos da revista Azougue, elaborados em torno dos eixos saque/dádiva, nomadismo/habitar, traição/vínculo e invenção/experiência, vistos não como pólos de oposição, mas pares complementares, este livro possibilita um olhar amplo sobre a cultura contemporânea, promovendo encontros, conexões e transversalidades.

Os distintos olhares elaborados por antropólogos, cineastas, escritores, poetas, dramaturgos, arquitetos, filósofos, índios, intelectuais e artistas visuais, entre outros, criam um panorama complexo das potencialidades transformadoras que se abrem no momento atual.

A poesia, quando não experimentada como instauradora de novas proposições, perde a sua voltagem original. Esperamos que os encontros aqui presentes contribuam para a invenção de novas formas de viver e pensar.

saque / dádiva

- Andy Nachón, 13
Michael Löwy, 15
Eduardo Viveiros de Castro, 23
Ronaldo Lemos, 37
Hermano Vianna, 49
Antonio Risério, 55
Rogério Campos, 63
Renato Rezende, 67
Jorge Mautner, 69
Daniel Bueno, 74
Jerome Rothenberg, 75
Afonso Henriques Neto, 77
Hakim Bey, 83
Fernando Luís Kateyuve Yawanawa, 85
Vicente Franz Cecim, 91

*

nomadismo / habitar

- Rubens Rodrigues Torres Filho, 93
Silviano Santiago, 94
José Eduardo Agualusa, 105

- Guilherme Wisnik, 117
Nicolas Behr, 127
Antônio Araújo, 129
Rodrigo de Haro, 134
Gary Snyder, 141
Mauro Almeida, 147
Armando Cheropâpa Txano, 152
Matheus e Thiago Rocha-Pitta, 156
Vitor Ramil, 159
DJ Dolores, 164
Antonio Prata, 167
Ericson Pires, 173
Han Shan, 179

*

traição / vínculo

- Charles Olson, 183
Robert Bringhurst, 191
Antonio Cicero, 196
Suely Rolnik, 203
Tunga, 221
William Burroughs, 227
Sergio Cohn, 230
Léon Ferrari, 231
Marcelino Freire, 233
José Junior, 239
Guilherme Zarvos, 247
Ronaldo Correia de Brito, 251
Karim Aïnouz, 259
Roberto Corrêa dos Santos, 267
Jomard Muniz de Brito, 272

*

invenção / experiência

- Afonso Henriques Neto, 279
Laymert Garcia dos Santos, 281
Jair Ferreira dos Santos, 291
 Braulio Tavares, 295
 Ivana Bentes, 305
Diana Domingues, 309
 Camilo Rocha, 315
 Edson Passetti, 330
Eliane Robert Moraes, 337
 Claudio Willer, 343
 Alberto Pucheu, 348
 Eduardo Guerreiro, 349
 Danilo Monteiro, 354
 Pedro Cesarino, 355
 Michael McClure, 357
 Roberto Piva, 364
Alejandro Jodorowsky, 375
- Sobre os colaboradores, 382
- Fourier / Breton, 384

Parto agora
aqueles que sabem
o que estou falando
partirão comigo
em diferentes direções

Han Shan, via Bringhurst

s a q u e
d á d i v a
nomadismo
habituar
traiçāo
vínculo
invençāo
experiênciā

Andy Nachon

trad. Carlito Azevedo & Anibal Cristobo

Um aquário explode e tudo vira água. Não marés, água

Um acuario estalla y queda solo agua. No marejadas, agua
jorrando sobre o chão, corpos se sacodem sem ser peixes

chorrando los pisos, cuerpos se sacuden sin ser peces
sem ser nada. Desejaste caos e desejaste os limites arrasados.

sin ser nada. Hás deseado caos y deseaste los límites arrasados.

Este aquário perde contenção

Este acuario pierde contención
e o que foi algo agora é resto, reminiscênciā: o jogo

y eso que fue algo es restos, reminiscencia: el juego
de caixas chinesas acaba e o mundo dentro de outro

de las cajas chinas se termina y el mundo dentro de otro
e de si se apaga. Caos: ausência

y de sí, se apaga. Caos: ausencia
de um mundo que te sustente. Narrar então o quê. Não há processo,

de un mundo que te sostenga. Narrar, entonces qué. No hay proceso,
não haverá rebeldia que enfrente nada. Plantas antes eretas perdem

no habrá rebeldía que enfrente nada. Plantas antes erectas pierden
boscosidade, corpos são despojados

la boscosidad, cuerpos son despojados
de qualquer potestade, um mundo dentro de outro e assim.

de cualquier potestad, un mundo dentro de otro y así.
Amaste a ausência de fronteiras,

Has amado la ausencia de fronteras,
sem contar que só se vê nada. Apenas um metrônomo sustenta este sistema,
sin contar que sólo se ve nada. Tolera este sistema apenas un metrônomo,
a mínima alteração e tremem: cascalho, criaturas aterrorizadas, teus dedos.

la mínima alteración y tiemblan: grava, criaturas aterradas, tus dedos.
Presenciaste a queda de uma pedra que é sistema.

Presenciaste la caída de uma piedra qué sistema.
Ínfimas irrupções do movimento inesperado. Este peixe
Ínfimas irrupciones del movimiento inesperado. Este pez

marca seu território e nele todo o possível, enquanto há fronteira.

marca su territorio y en él todo lo posible, mientras haya frontera.

Sonhas um mundo dentro de outro e assim se levanta cascalho, marés,

Soñás um mundo dentro de outro y así se levanta grava, mareas,

uma sombra almiscarada. O jogo

una sombra almizclada. El juego

de caixas chinesas uma na outra e sim, a história:

de cajas chinas una en la otra y si, la historia:

um limite que te contenha. Mesmo assim se oferece o último sorriso

un límite que te contenga. Igual se obsequia la última sonrisa

ao desconhecido que nos admirou, cuida-se da temperatura ou do controle

al desconocido que nos admiró, se cuida la temperatura o el control

dos filtros. Algum mundo nos comprehende, uma na outra e assim,

preciso de los filtros. Algún mundo nos comprende, una en la otra y así,

o sonho, tua história. Buscaste a irrupção da desordem

el sueño, tu historia. Has deseado la irrupción del desorden

do sistema para queimar teus olhos

del sistema y has quemado tus ojos

vendo nada? Não há tempestade. Nem lugar heróico: um mundo atrás do outro:

viendo nada? No hay tempestad. Ni lugar heróico: um mundo tras otro.

destruir teu aquário e destruir

Destruir tu acuario y destruir

a tua presença na água.

la presencia de vos en el agua.



Michael Löwy

Existe uma relação entre o romantismo e a idéia de propriedade intelectual?

Francamente, eu ignoro a história do *copyright*, ou da idéia de propriedade intelectual, quando é que começou, se é mesmo no século XIX, ou antes – eu nunca trabalhei essa questão. O que o romantismo tem, efetivamente, é essa idéia do indivíduo singular, do indivíduo único, dessa originalidade singular do criador, do indivíduo enquanto criador, com efeito. Quanto a isso, acho que a gente pode apontar como aspecto essencial do romantismo. Agora, não sei se realmente se coloca em termos de propriedade, francamente eu não posso me pronunciar, não posso afirmar se a idéia de propriedade intelectual surge nessa época.

Esta idéia autoral é uma criação romântica?

Não, acredito que isso sempre existiu na história da cultura. Talvez o romantismo dê uma ênfase maior, torne essa idéia mais sistemática. Por isso a imagem do escritor, do artista, do poeta romântico como um solitário, um indivíduo à margem, um maldito; enfim, um exilado dentro da própria sociedade. Isso faz parte do romantismo, no sentido de que o romântico se sente alienado dentro da sociedade moderna, ele sente que os valores que essa sociedade começa a desenvolver não lhe dão mais espaço.

Agora, o romantismo é muito contraditório, às vezes até esquizofrênico, porque, por outro lado, ele levanta com muita força a questão da comunidade, dos laços comunitários, da comunidade orgânica, do indivíduo que pertence a um grupo, de amigos, de afinidades, a uma tribo, a uma religião, a uma etnia, a uma nação, das diversas variantes disso, enfim. Essa ênfase na comunidade é contra a sociedade atual, moderna, anônima, em que os indivíduos valem por si próprios. O romântico descreve uma rua moderna em que os indivíduos andam e não se comunicam entre si, atuam como uma multidão anônima, como um pesadelo.

Então há uma certa tensão entre os dois elementos. Quero dizer, eles não são realmente contraditórios, porque esse indivíduo singular do romantismo, esse único, esse artista totalmente original, é o oposto do indivíduo da sociedade moderna, impessoal, anônimo, um átomo, sem face, sem identidade, perdido na multidão. E por outro lado, esse indivíduo romântico, isolado, sonha por descobrir uma comunidade onde ele possa se integrar, no mínimo uma comunidade de outros artistas. E a gente vê grupos, artistas que formam grupos e realizam

obras conjuntas – e aí eu tenho a impressão que a questão do direito de propriedade um pouco se dilui nessas comunidades de artistas românticos, às vezes é um que escreve e outro que assina. Um pouco como ocorre com Mary e Percy Shelley e Byron, no exílio deles. Existe uma troca de autoria nos textos deles.

O sentido de comunidade que você encontra no olhar romântico é puramente nostálgico ou visa um projeto futuro?

No romantismo sempre existe uma nostalgia do passado, um sentimento trágico de que a modernidade está destruindo os valores em que se acredita, como por exemplo o amor, um tema que volta mil vezes na literatura romântica. O amor romântico que se enfrenta com as convenções, com o dinheiro, com a riqueza. Enfim, com a sociedade moderna. Então há uma nostalgia do passado. Por exemplo, houve épocas em que o amor, supostamente, era algo que não se comprava, não se vendia, tinha autenticidade, o que obviamente é uma idealização do passado. É o amor cortês, dos trovadores medievais. E existe realmente esse aspecto de restauração do passado no romantismo.

Agora, outros românticos transformam, investem a nostalgia do passado numa esperança do futuro. São os românticos utópicos ou revolucionários. Rousseau, por exemplo, que é um dos fundadores do romantismo moderno. Existe nele esta idéia de que o amor é impossível na sociedade moderna, por causa das convenções sociais, das desigualdades. Então, há uma utopia implícita de uma sociedade em que não haveria mais essa hierarquia social, que as pessoas de origens diferentes poderiam se amar livremente. Em Rousseau, isto ainda não está colocado como um programa, mas é implícito em suas obras.

Octavio Paz, entre outros estudiosos, dizia que o romantismo não se encerrou no seu período áureo, mas transformou-se em outros movimentos, como o simbolismo e o surrealismo. Você concorda com ele?

Sim e não. Concordo inteiramente que o romantismo é um ciclo longo, como dizem os economistas, que começa em meados do século XVIII e vai até ao século XX. E acho que permanece ativo até hoje. Efetivamente, ele atravessa todos esses movimentos, o simbolismo, o surrealismo, a *beat generation*. Octavio Paz é um dos poucos que entendeu que o romantismo é uma das formas fundamentais da cultura moderna, que atravessa toda a história da cultura moderna, contra as visões tradicionais da história da literatura que terminam o romantismo em 1830 ou 1840. Ele percebeu muito bem essa vitalidade do romantismo e a sua presença em todos os momentos da cultura moderna.

Mas eu diria – e não sei se aí há uma diferença para o Octavio Paz, não lembro de memória o texto dele – que o romantismo tem uma matriz comum que atravessa todo esse processo histórico, com todas as modificações. Obviamente entre

o romantismo do século XIX e o surrealismo há uma diferença enorme, mas há um fio de continuidade, um fio vermelho, uma espécie de matriz comum, eu diria. Se não me engano, Octavio Paz também vai nessa direção, também identifica esta continuidade.

O romantismo nasce como um protesto contra a civilização burguesa moderna, em nome de certos valores do passado. Valores culturais, éticos, religiosos. E esse elemento está presente desde seus pioneiros, como Rousseau, até os poetas do simbolismo e do surrealismo. A relação é evidente. Agora, dentro dessa proximidade, deste elemento de identidade, há diferenças claras. O simbolismo, por exemplo, era bastante religioso, enquanto o surrealismo faz profissão de fé de ateísmo. Boa parte do romantismo do século XIX é nacionalista, valoriza as culturas locais, enquanto o surrealismo é violentamente antinacional. As diferenças são evidentes, mas a continuidade existe. Inclusive os surrealistas consideravam-se um prolongamento do romantismo, tal como na famosa frase de Breton: "Nós somos a cauda do cometa romântico, mas somos uma cauda preênsil, como aquela do macaco".

E você vê esta continuidade romântica presente até hoje? Como ela se relacionaria com o mundo pós-moderno?

Sou bastante cético quanto a esse conceito de pós-moderno. Existe uma corrente de pensamento pós-moderno, mas a sociedade não saiu ainda do século XVI. Estamos ainda vivendo a civilização burguesa, ou capitalista, que surgiu primeiro no século XVI, e se cristalizou no século XVIII com a Revolução Industrial. É claro que de formas diferentes, mas essencialmente ainda vivemos o mesmo mundo.

Mas gostaria de voltar para o surrealismo, para a questão de indivíduo e grupo, porque o surrealismo tem esse elemento de individualidade singular, que se afirma, se manifesta em sua especificidade psíquica, seu inconsciente, em sua libido. Ou seja, na singularidade total do indivíduo. Mas, ao mesmo tempo, o surrealismo é uma comunidade, e o surrealista só pode se realizar, segundo Breton, através de uma atividade coletiva. E na atividade coletiva não existe mais autor, direito autoral, *copyright* nem se fala... Assim, há na essência deste romantismo que perdura uma quebra dessas idéias de propriedade intelectual. Esse duplo aspecto que aparentemente é tão contraditório no romantismo, não é tão contraditório assim.

A essência do romantismo seria então, mais que uma restauração, uma reinvenção?

O romantismo também é nostálgico, mas ele se transforma, há uma dialética. Não é uma simples volta ao passado, mas é uma retomada do passado em direção

ao futuro. Isso é muito evidente dentro do surrealismo. Eles se interessam pela alquimia, pela cabala, pelas artes primitivas, pela cultura dos trovadores da Idade Média, pelas esculturas da Oceania, por tudo que é manifestação cultural pré-moderna. Eles só encontram autenticidade nessas formas, vão se inspirar nelas, mas obviamente não no sentido de tentar reproduzi-las, de voltar para trás, mas de usá-las como ponto de partida para inventar uma coisa nova.

O próprio Breton era um colecionador de máscaras hopi.

Exatamente. Essa fascinação pelo arcaico, pelo pré-moderno, vem da idéia de que o pré-moderno continha uma autenticidade que o moderno, ao transformar sua arte em mercadoria, perde. Então para ele há uma degradação. Quer dizer, uma boneca hopi é produzida como objeto de culto, sua beleza é compartilhada pela comunidade, enquanto as cópias são fabricadas para o turismo em massa, meramente uma mercadoria, um objeto sem aura...

E hoje, como você vê a idéia de uma arte compartilhada? A idéia do Creative Commons, por exemplo?

Eu francamente tenho pouca informação sobre isso. Quero dizer, o que tenho encontrado na minha prática como autor é mais a entrega da propriedade a um coletivo militante. Você entrega um livro, digamos, ao MST, para ele publicar. E você obviamente não pede direitos autorais. Abre mão de seus direitos por algo político, com que você se identifica. Eu vejo sentido nisso, o indivíduo que abdica de seu direito em favor de um movimento, de uma coletividade. Um movimento da sua política, um movimento social. Isso eu entendo melhor. Senão, essa idéia de Creative Commons me parece um pouco abstrata.

Essa questão é mais gritante em outras áreas, que não a da cultura. O direito de propriedade sobre a medicina, por exemplo. Há toda a briga dos genéricos, de quebrar o monopólio das grandes multinacionais farmacêuticas sobre a medicina. Essa é uma batalha de vida ou morte. Ganhar essa batalha é salvar milhões de vidas, e deixar as coisas como estão é deixar que essas pessoas continuem morrendo, não permitir o acesso ao medicamento.

Outro exemplo de briga, que eu acompanhei um pouco, é a questão das sementes. Através dos transgênicos, a Monsanto adquire o controle da propriedade, do *copyright* da semente. Com isso, passa a controlar todo o sistema de produção, o camponês é expropriado de sua semente. Uma coisa que nunca existiu na história da humanidade. Não poder cultivar as sementes da sua própria plantação, depender de uma multinacional para isso é uma degradação terrível. Esta é uma batalha fundamental no mundo em que estamos vivendo, a briga entre independência e monopolização.

Você falou sobre ceder os direitos em nome de uma ideologia. Não há uma dádiva nisso? E esta dádiva não contém armadilhas, o desejo de um retorno?

Marcel Mauss, um famoso antropólogo francês, escreveu um belo livro que se chama *Ensaio sobre a dádiva*, no qual ele analisa várias comunidades tribais indígenas em que ocorre esta prática. Há lá o *potlatch*, por exemplo. E nesta dádiva há sempre a idéia de retorno. Você faz uma doação e espera que o outro lhe dê alguma coisa em troca. Então não é uma troca formalizada, mas uma espécie de intercâmbio de dádivas que dá sentido à vida comunitária, às relações sociais, à cultura. É uma bela análise de como, no passado, existiram culturas, civilizações, baseadas na dádiva. O que pode ser terrível. Nestas culturas, você pode esmagar um rival através de uma dádiva tão grande que não possa ser retribuída, por exemplo. Não há motivo para idealizações. Mas é bem interessante.

Esse tema é atual, e a prova disso é que existe hoje na França um grupo de pessoas que se auto-intitulam Movimento Anti-Utilitário das Ciências Sociais, que em francês cria as iniciais M.A.U.S.S. Então, esse movimento se inspira no trabalho de Mauss para pensar uma economia, uma sociedade, uma cultura utópica, digamos, baseada nesse tipo de relação, nas dádivas, nas relações não-utilitárias. É uma idéia bem interessante. E, no fundo, é uma idéia romântica. No sentido de que você, na crítica da civilização utilitária, da mercadoria, do capitalismo, vai buscar uma inspiração no passado, nas culturas arcaicas. E através dessa cultura da dádiva, vai buscar alternativas, tentativas solidárias de construção de um novo mundo. Bem no espírito do romantismo utópico.

Nesse sentido, a dádiva continuaria criando uma idéia de vínculo...

Ela cria um vínculo, sim. Mas não é um vínculo formal, tem um elemento gratuito, como na graça divina. Segundo os teólogos, a graça divina é gratuita, sobretudo no caso dos jansenistas e dos franciscanos. Os católicos seguem uma concepção maior de intercâmbio, você faz uma boa ação, Deus lhe paga. A dádiva sempre está entre essas duas idéias, de gratuidade e intercâmbio, vínculo.

Isso me lembrou as famosas bicicletas brancas de Amsterdã. Não sei se você se lembra da história, mas no fim da década de 1960 as pessoas ligadas ao movimento Provos, na Holanda, começaram a deixar bicicletas na rua. A idéia era que quem quisesse poderia usá-las e, chegando onde queria, as soltasse na rua para o próximo que quisesse ou precisasse usar. Esta é uma idéia bem contracultural, e de uma contracultura européia, que trouxe uma tentativa de tradução concreta da dádiva para o mundo moderno. A contracultura traz grandes traços românticos, não?

Existem esses elementos românticos, sem dúvida. Maio de 68, por exemplo, é um movimento que possui fortes traços românticos. Por isso acredito que o ro-

mantismo continua sendo um elemento presente na cultura moderna. Marx tem uma frase interessante, ele diz que a modernidade tem seus apólogos que elogiam o progresso e o desenvolvimento, e de outro lado tem os românticos que dizem o contrário, que tudo é declínio, decadência. E ele conclui dizendo que não concorda nem com um nem com outro, mas que, enquanto existir o capitalismo, vai existir essa crítica romântica como sombra dele. Que esta sombra vai segui-lo até o dia em que o capitalismo acabar. E é verdade. Esta crítica continua, esse protesto. E que deve se agarrar em alguma possibilidade, encontrar algum vínculo. Apoiar-se em alguma coisa que já existiu, como base.

Roberto Piva, um dos maiores poetas brasileiros vivos, costuma dizer que o comunismo nasceu da costela do capitalismo, quer dizer, nunca abdicou dos valores básicos de uma revolução industrial que configura o capitalismo moderno.

De fato, o socialismo real, tal como existiu na União Soviética e em outros países da Europa oriental, era essencialmente anti-romântico, acreditava plamente na modernidade industrial, no produtivismo, na tecnologia e no Estado moderno, administrativo, eficaz. Efetivamente, há uma continuidade do modelo anterior. Claro que há uma ruptura no sentido de que há uma expropriação da propriedade privada, mas o padrão civilizatório é o da modernidade, não o do romantismo.

Mas existe um socialismo romântico, que tem uma vertente anarquista, como em Fourier. E, sobretudo, em um autor que é pouco conhecido, mas que é o arquétipo do socialista romântico, que é Gustav Landaur, um judeu alemão revolucionário que chegou a ser comissário do povo para cultura na revolução dos conselhos da Baviera, em 1919. A revolução durou uma semana, foi derrotada, e ele foi assassinado pelo exército. É uma figura muito interessante, que tem uma crítica ao socialismo, à social democracia alemã, acusando-a de seguir o mesmo padrão do capitalismo.

Há um outro personagem muito interessante como exemplo de socialismo romântico, uma espécie de marxista libertário, a meio caminho entre o marxismo e o anarquismo, que é William Morris. Ele era um herdeiro da tradição romântica inglesa, um discípulo de Ruskin, que retoma toda essa crítica romântica à civilização industrial e, em um certo momento, descobre o socialismo. Ele se converte para o socialismo, continua com a sensibilidade romântica, e escreve aquela bela utopia de socialismo romântico que é *Notícias de lugar nenhum*, publicado no Brasil no ano passado. Um belíssimo livro. É um grande exemplo de um socialismo romântico. E o século XX está cheio desses exemplos, sempre um pouco à margem da vertente principal do socialismo.

Dá para seguir esta forma de pensamento, e possivelmente algumas experiências práticas também. O anarquismo espanhol, por exemplo, foi uma tentativa de

colocar em prática uma visão romântica de socialismo. A idéia de comunidades, dos artesãos que se auto-organizam, é uma idéia muito próxima desta vertente.

Para finalizar, você acredita que é possível uma associação ou conciliação entre o socialismo e o romantismo? Você acha que esse encontro seria positivo?

Eu acho esse encontro indispensável. Quer dizer, acredito que para o socialismo ser humano, ele tem que se comparar esse momento romântico. É profundamente justa essa idéia de que a civilização moderna trouxe profundos avanços, mas ela destruiu muitos valores sociais, culturais, humanos, que nós devemos recuperar. Obviamente, sem voltar atrás, mas sob uma forma nova, reinventando-os. Essa idéia de reencontrar por uma forma nova o que foi perdido é fundamental para qualquer projeto de uma nova sociedade, de uma civilização solidária, para um socialismo do século XXI. Ao menos, esta é a minha aposta.



Antes de mais nada, trata-se de objetos de apropriação; a forma de propriedade que relevam é de tipo bastante particular; está codificada desde há anos. Importa realçar que esta propriedade foi historicamente segunda em relação ao que poderíamos chamar a apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. – isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX –, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir como o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade.

Michael Foucault

Eduardo Viveiros de Castro

Vamos começar falando de um autor que nós gostamos, o Hakim Bey, a idéia de uma utopia pirata, do saque...

O Hakim Bey (Peter Lamborn Wilson), junto com os outros autores da coleção Baderna que a editora Conrad vem lançando, é praticamente ignorado em nosso meio acadêmico. Uma parte ínfima dos estudantes (pelo menos os de pós-graduação), e seus professores sabe de quem se trata. São autores que não têm trânsito algum. Hakim Bey. Eu citei este nome em vários contextos da academia, mas nenhum dos meus colegas antropólogos, brasileiros ou não, sabia quem era. Com as raras exceções de praxe: que me lembre, apenas Pedro Cesarino e Hermano Vianna, por aqui, e Justin Shaffner, ex-aluno de Roy Wagner em Virginia e hoje doutorando de Cambridge. Eu tampouco ouvira falar de HB até pouco tempo atrás, quando topei com uma rápida menção feita em um livreto (apenas mediano) de outro antropólogo, David Graeber, *Fragmentos de uma antropologia anarquista*, e decidi seguir a pista.

O que é curioso, porque ele é uma referência entre o pessoal mais jovem, mas não do meio acadêmico.

Talvez seja consequência de uma separação entre os circuitos de produção conceitual da cultura culta ou domesticada e da cultura pop ou selvagem. Autores radicais que o próprio Hakim Bey utiliza como base, como Foucault, Deleuze ou Derrida, todo mundo conhece, ao menos de nome, porque são autores *highbrow*. Mas os livros que escreveram são obras complexas, de leitura difícil, que requerem um preparo filosófico considerável. Hakim Bey, que utiliza esses autores todos em sua obra, faz isso de uma maneira torcida, inserindo-os em uma interlocução pop, articulando suas idéias com processos e eventos radicalmente extra-acadêmicos, com o que está se passando de fato no presente. Além de estar trazendo para a discussão contemporânea pensadores tão interessantes como Fourier, ou como os socialistas utópicos, que foram excomungados pelos, de saudosa memória, socialistas científicos.

Ao mesmo tempo, Hakim Bey não possui um respaldo da esquerda tradicional.

É verdade. Gente como ele está pendurada na fração libertária da esquerda americana, que passou por longos anos de hibernação e só voltou a se tornar mais visível depois da manifestação de Seattle em 2000. Foi lá que nos demos conta de

que nem todo mundo era a favor de Bush nos Estados Unidos, que havia um movimento subterrâneo acontecendo há muito tempo, e que de repente veio à tona. Este movimento tem uma linha de continuidade que remonta ao século XIX. Sai de Whitman, Thoreau, passa pela *beat generation*, pela contracultura, e segue em frente. É um movimento subterrâneo, que algumas vezes emerge, é só a maré virar. E o que impressiona é a total ignorância da academia brasileira em relação a isso. Dos Estados Unidos, conhecemos e consumimos principalmente a cultura da direita. A esquerda é européia.

Você tenta trazer esses autores para o discurso acadêmico, não só pensar eles, mas colocar em prática algumas de suas idéias. Um exemplo é o site *AmaZone*. Como estas tentativas repercutiram, ou não, na universidade? Você viu alguma reverberação em outros projetos?

Difícil responder. A história político-cultural brasileira é complexa. Suely Rolnik lembrava outro dia a cisão fundamental na esquerda brasileira, na virada dos 1960-70, entre o pessoal da contracultura e o pessoal da guerrilha, ou mais geralmente da militância política. Lembro-me bem disso; essa diferença foi vivida dramaticamente por minha geração. Havia um conflito entre o pessoal do chamado nacional-popular, do CPC, que possuía um projeto de revolução ligado a uma idéia de cultura autenticamente nacional, radical-reativa, pseudo-proletária, e os tropicalistas, que eram interna-cionalistas, simbioticistas, geléio-generalistas, tecno-primitivistas, que saíam por cima (ou por fora) e por baixo (ou por dentro) da mediocridade visada pelo projeto nacional-popular. Esse debate reencenava a grande discussão anterior, a da Semana de Arte Moderna. Ele penetrava completamente na academia, que estava organicamente ligada ao assunto, até porque vários teóricos faziam parte dela, sobretudo no lado do nacional-popular. Depois o debate de alguma maneira se perdeu. Hoje a academia não discute mais esses temas, com exceção dos que estudam os movimentos culturais brasileiros. Mesmo para as pessoas que fazem do tema um objeto de estudo, é apenas uma especialidade exótica, que não é mais tratada como uma questão existencial, como era na época.

Quando você acha que esse assunto se perdeu?

Ele foi se perdendo aos poucos. Depois do tropicalismo, que foi de fato um movimento cultural de alcance nacional, de repercussão vertical, que ia da academia até a juventude, que era teorizado pelos críticos literários ao mesmo tempo que seus discos eram comprados pela garotada que tomava ácido no píer de Ipanema, não houve nada na mesma escala. Houve movimentos locais, mas com menor fôlego e repercussão. O pessoal da poesia marginal aqui do Rio, o Nuvem Cigana, por exemplo, que foi desembocar no BRock, no Asdrúbal Trouxe o Trom-

bone. Havia uma vitalidade nestes movimentos posteriores, mas não havia a radicalidade original do tropicalismo. O tropicalismo unia finalmente Vicente Celestino e John Cage, a cultura popular e a cultura erudita, passando estrategicamente pela cultura pop, que foi a grande bandeira deles. Tudo isso veio evidentemente da antropofagia oswaldiana, a reflexão metacultural mais original produzida na América Latina até hoje. A antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê uspiano-marxista sobre as “ídias fora do lugar”. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecumênico; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...

E que nunca foi bem absorvida no Brasil.

A antropofagia foi mal recebida por diversas razões. Primeiro porque o Oswald de Andrade era um dândi afrancesado (o paradoxo faz parte da teoria...) que não possuía credenciais acadêmicas. Ele não fez trabalho de campo como o Mário de Andrade, por exemplo. O Mário de Andrade colheu música popular, cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua inconseqüência era visionária... Ele tinha um *punch* incomparável. Se Mário foi o grande inventariante da diversidade, Oswald foi o grande teórico da multiplicidade – coisa muito diferente.

E continua sendo.

Eu acho que a grande contribuição dos concretos ao debate cultural no Brasil foi a redescoberta que fizeram de Oswald, em parte por via da aliança com o tropicalismo. Essa redescoberta me parece talvez mais importante, no frigir dos ovos, que a teoria da poesia concreta enquanto tal. Se é que é possível separar uma coisa da outra. Afinal, o que os concretos nos legaram foi antes de tudo um paideuma rigoroso mas aberto, que transversalizou completamente os totemismos nacionalistas, colocando a arte brasileira em um campo estético poliglota e multívoco, sem hierarquias prévias ou extrínsecas.

O Balanço da Bossa...

Esse livro do Augusto de Campos foi uma intervenção iluminada. Um divisor de águas, ao perceber na primeira hora que o tropicalismo era a bola da vez. E o Augusto produziu aí uma teoria, que na verdade foi uma redescoberta do Oswald pela “alta cultura”, no sentido da “alta costura” dos concretos. Porque havia uma série de conflitos, e de repente o tropicalismo chegou para resolver o problema de alguma maneira, porque ele fez a síntese. Não uma síntese conjuntiva, mas uma “síntese disjuntiva”, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. E essa é a

resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural, é a única proposta de contra-alienação plausível, a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar, que os Mutantes, por exemplo, são legais. Os Mutantes são hoje a vanguarda da vanguarda pop, valores disputados nos mercados discográficos mais antenados das estranjas... Do lado mais *highbrow*, agora o pessoal se tocou também, por exemplo, que Hélio Oiticica é um gênio. Mas é claro que é. A gente já sabia disso... Demorou um pouco para a ficha cair.

Quase quarenta anos.

É. Outro dia, conversando com amigos, alguém falava sobre como o capitalismo tinha mudado no mundo todo, sobre o sistema de controle da mão-de-obra do capitalismo moderno, a precarização, informalização etc. E aí alguém lembrou que isso sempre existiu no Brasil. E eu fiquei pensando, sempre disseram que o Brasil era o país do futuro, iria ser o grande país do futuro. Coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem ou para o mal, agora tudo é Brasil.

Como diria o Rogério Sganzerla.

O Julio Bressane tem uma frase ótima, “mixagem alta não salva burrice”. Para dizer que não adianta, se o material é ruim, você pode montar do jeito que quiser que não fica bom. É a mesma coisa com mestiçagem ou hibridismo. Mestiçagem alta não salva nada, não salva democracia, não salva cultura. Se o que entra não presta (estou falando de fusão/difusão cultural, por suposto; por favor não me confundam), não adianta mixar. Por outro lado, eugenismo cultural também nunca deu certo... aquela história de raiz e de tradição, Deus me livre. Só tem tradição quem inventa. Agora, voltando para o que eu estava falando, da brasiliificação do mundo, é um efeito ou exemplo reverso muito interessante do que o tropicalismo estava tentando dizer ou fazer.

O modernismo heróico brasileiro, de Oswald e Mário de Andrade, também não se tornou uma espécie de tradição subterrânea, que aparece e desaparece durante todo o século? Um exemplo disso é a Mangue Bit, que é uma renovação do tropicalismo. Alguns lemas da Mangue Bit são bem sugestivos sobre o que estávamos discutindo: “tenho Pernambuco embaixo dos pés e a minha mente na imensidão”, ou a questão levantada por Fred 04 entre “mudar de lugar” e “mudar o lugar”...

Aí ele quase parece estar discutindo a teoria do Roberto Schwartz das “idéias fora de lugar”, tentando produzir uma outra formulação. Quando escrevi o prefácio de um livro sobre o novo ambientalismo na Amazônia chamado *Um artifício*

orgânico, do Ricardo Arnt, disse que a ecologia colocava pra escanteio o problema das idéias fora de lugar. A ecologia era uma idéia sobre o lugar, então jamais poderia estar fora do lugar porque o que estava em questão era o lugar, não eram as idéias... Onde estamos? Esta é a questão propriamente “ecológica”.

O Mangue Bit não está isolado neste sentido de problematizar o lugar, isto parece ser uma característica de vários movimentos da cultura atual.

Esse debate é na verdade uma estrutura de longa duração na cultura brasileira. O governo atual, por exemplo, está dividido ao meio, porque há dois projetos chamados de “nacionais”. Um é o projeto nacional clássico, no mau sentido da palavra, que é o de inventar (ou descobrir) essa coisa chamada de “identidade nacional”. O outro projeto é o que eu chamaria de “nós temos que desinventar o Brasil”. É um projeto mais internacional, que troca o “só nós, viva o Brasil”, pelo “tudo é Brasil” de que eu estava falando. Porque o mundo já é o Brasil, e esta questão já acabou, digamos assim... Uma frase que vivo repetindo é que o Brasil é grande, mas o mundo é pequeno; então não adianta ficar pensando só no Brasil. Essa frase tem a ver com um projeto hegemônico dentro do governo, baseado na soja, na industrialização, em um projeto que quer transformar o Brasil nos EUA do século XXI. O Brasil que quer ser os EUA quando crescer, que quer transformar seu interior inteiro numa espécie de Iowa ou Idaho, plantado de cabo a rabo de soja ou de cana e mamona para biodiesel. E a costa do país se tornará uma espécie de Florida, Miami, Bangkok, um puteiro à beira-mar, com gângsteres bem cariocas também, para dar uma cor local. Ou seja, o Rio de Janeiro. Esse é o projeto nacional-popular: “tragam a poluição”, “vamos industrializar”, “viva o agronegócio”; e nas horas vagas, “vamos valorizar o folclore nacional”. “Folclore e energia”; para lembrar a famosa frase de Lênin: “O comunismo é soviates mais eletricidade”. Pena que uma ministra – Dilma Rousseff – que jurava por essa cartilha anos atrás hoje tenha escolhido só a eletricidade mesmo, afinal, esqueçamos essa bobagem de soviates. Que pena.

Ou seja, industrialização a qualquer preço...

Esse é o modelo Zé Dirceu. Agora a gente vê que, na verdade, muito do pessoal que lutou contra a ditadura estava querendo exatamente a mesma coisa que os militares. Eles se entendiam. A questão era apenas saber quem iria mandar. Mas tratava-se de fazer a mesma coisa: desenvolver o país. Pessoalmente, digo: dane-se o desenvolvimento.

E do outro lado você tem o pessoal que está interessado em pensar o mundo, não em pensar “o Brasil”. Você pensa *no* Brasil, você está aqui, não tem como não pensar no Brasil, mas você não precisa pensar *o* Brasil, pensar no Brasil já basta, está ótimo. Há duas maneiras de conceber a questão da “brasilidade”: ou você

acha que ela é causa do que você faz (e de causa se chega rápido a desculpa, a princípio sagrado, o diabo); ou então você percebe que ela é apenas consequência, você não pode não ser brasileiro, não tem como não ser. Não tem jeito; a não ser que você se exile ou troque de língua, mas enquanto isso, tudo que você fizer é brasileiro. Relaxe e goze. O pessoal do nacional-popular quer que sejamos brasileiros por necessidade, por destino. E isso não dá certo. Não dá para fazer assim, tem que se esquecer o assunto e olhar para o outro lado. Quem sabe aí, inadvertidamente, se produza alguma coisa... Quem se preocupa com identidade, de língua, cultura, seja do que fôr, já “perdeu”.

Olhar para fora...

Essa oposição entre um pensamento da interioridade, da identidade, das raízes, de um lado, e do outro o pessoal da exterioridade, da desterritorialização, do rizoma (para usar a linguagem do Deleuze) em vez das raízes, do pessoal do internacional – essa oposição, a meu ver, é intrínseca à situação latino-americana, a essa esquizofrenia cultural, a orientação para fora, para a Europa, que contraproduz uma orientação culpada para dentro, para seu país, do qual ao mesmo tempo você tem vergonha e orgulho. Há uma situação muito confortável da elite brasileira que é poder brincar de dominado quando olha para fora, dizendo “vejam só como eles mandam na gente, nós somos uns pobres coitados, estamos aqui dominados, explorados cultural e economicamente”, e brincar de dominantes quando olhamos para dentro e mandamos a cozinheira fazer nossa comida. Você é um explorado pela cultura francesa e pode dar um grito de guerra contra a alienação cultural, mas é sempre um patrão que reclama da alienação cultural...

Então para habitar é preciso ser nômade?

É, acho que sim. Se você for ver, todo mundo que descobriu o Brasil, descobriu lá de fora. Gilberto Freyre, grande teórico da brasiliade, descobriu o Brasil em Columbia. Oswald de Andrade descobriu o Brasil em um quarto de hotel, provavelmente em Paris, numa daquelas viagens. Ou foi o Blaise Cendrars que contou para ele que o Brasil era legal. O samba, o Hermano Vianna mostra claramente em seu magnífico livro sobre o assunto, foi de certa maneira descoberto de fora. Então o Brasil é *sempre* visto de fora. Sem contar que só fala no Brasil, sobre o Brasil, quem manda nesse país. O problema nacional quem formula é a elite. Qual o problema nacional? O problema é que “o povo é um povinho ruim”, como a elite tantas vezes diz. O problema nacional é um problema da elite para a elite pela elite. O chamado “povo” está preocupado com outra coisa...

E a Amazônia nisso tudo?

Eu talvez esteja mitificando um pouco a Amazônia, no que vou dizer. Mas acho que a Amazônia hoje é o epicentro do planeta. Do Brasil, certamente que é. Acho que o Brasil se deslocou pra Amazônia. Isso eu já tinha dito em 1992, quando escrevi aquele prefácio do livro do Ricardo Arnt e do Steve Schwartzman. Eu ali dizia que o Brasil se amazonizou. Tudo acontece lá, o tráfico de drogas passa por lá, os interesses econômicos estão lá, os grandes capitais estão fluindo para lá, as questões de ecologia, o olhar do mundo, a paranóia e a ilusão do paraíso, tudo está lá, ou voltado para lá. Para o bem ou para o mal, a Amazônia virou o Lugar dos lugares, natural como cultural, aliás; é lá que está sendo cozinhado um gigantesco guisado cultural, e que daqui nós não temos a menor idéia do que está se passando. Multidões gigantescas indo a bailes que misturam funk, calipso, samba, música eletrônica, com DJs famosíssimos em Belém do Pará que são caboclos, peão de obra, os peões do Chico Buarque do “Operário em construção” estão lá pilotando prato de toca-disco, são DJs... Hoje, 80% da população da Amazônia está nas cidades. Manaus é um objeto sem similar no planeta, bem, talvez Lagos seja parecida, mas Lagos é um terror, em todos os sentidos, e Manaus não é um terror em todos os sentidos, apenas em alguns. Acho que os brasileiros do sul nunca pensaram direito a Amazônia, sempre voltaram as costas para ela. A teoria da sociedade brasileira, produzida pela elite brasileira no começo do século xx, estava obcecada pela questão da escravidão negra, por razões óbvias e justas: era pela escravidão que se devia pensar a falha, o pecado essencial, a raiz da vergonha nacional. Mas nisso, esqueceram da Amazônia, dos “negros da terra” (os índios), do país para além dos canaviais e dos cafezais. Ainda não conseguimos escapar do tratado de Tordesilhas. É necessário prestar mais atenção na Amazônia. O modelo carioca e paulista de exotismo era Salvador, Jorge Amado, candomblé, vatapá, mas Belém e Manaus eram um nada. Mas então aparece um escritor como o Milton Hatoum (por exemplo) e mostra o que estava acontecendo em Manaus na década de 40. Um outro mundo...

E a internet, como você vê afetando essa relação entre centro e periferia? Agora, um garoto em Maceió pode ter o mesmo grau de informação sobre o mundo que um estudante da usp. Isso é um fato novo...

Isso é interessante. Qual é o modelo típico, a trajetória típica do intelectual brasileiro (ou, aliás, norte-americano também)? É o menino de província, nascido na cidade pequena, e que está o tempo todo sonhando com o Rio de Janeiro ou São Paulo. Esse modelo do sujeito que espera o suplemento dominical do jornal como se fosse a Bíblia, a hóstia, que encomenda livros da capital, meses a fio à espera das notícias culturais da metrópole. Éramos todos meninos do interior; inclusive os cariocas e paulistas – nossa metrópole era estrangeira, apenas. Isso acabou. Hoje tudo está dado. Você descarrega livro, pega tudo. Há uma democracia

tização gigantesca, desde que você tenha um computador de banda larga, que no Brasil talvez se expanda com esse projeto do governo de pontos de inclusão digital, quiosques digitais, que é uma coisa interessante, treinar jovens de pequenas cidades do interior para operar internet. Há esse problema da perda da diferença, da estandardização, mas é aquela coisa: fica tudo igual, mas algumas diferenças são potencializadas ao mesmo tempo em que outras se equalizam. É uma coisa ambígua, feito a globalização. Lévi-Strauss falava já em 1952: “É inexorável, a cultura ocidental vai se universalizar, mas não pensem que isso vai diminuir as diferenças, elas vão passar a ser internas, em vez de ser externas”; e talvez aumentem, ao longo de dimensões de cuja existência sequer suspeitamos. A cultura ocidental vai explodir de diferenças internas, ao invés do modelo clássico da invasão dos bárbaros, hoje com vigor renovado graças ao suposto conflito de civilizações, o Islã e coisa e tal. Cascata. O Islã é o Ocidente. A cultura ocidental vai se universalizar e, no que ela se universalizar em termos de extensão, ela vai se particularizar em termos de compreensão, vai se tornar cada vez mais caótica internamente, cada vez mais dividida, produzindo toda sorte de esquisitices e originalidades e assim por diante. A internet vai ser um pouco isso... Estamos longe de saber o que vai acontecer com a internet daqui a dez anos. Em 1990 eu comprei meu primeiro computador. Em 1991 comecei a me comunicar por computador com outros colegas pela Bitnet, que era uma rede universitária sem a interface gráfica *world wide web*. Tudo o que havia era o correio eletrônico com colegas universitários. A Internet era uma rede de comunicação de cientistas, foi pouco a pouco sendo usada por semientistas como nós, depois por toda a comunidade acadêmica e depois foi aberta para o comércio, virando isso que é hoje.

Voltando para o eixo temático da revista, como fica a questão do saque e da dádiva tendo em vista as culturas indígenas?

É muito comum uma equipe de filmagem chegar numa área indígena e oferecer 30 mil dólares para filmar, e os índios conversarem entre si e fazerem uma contraproposta, 40 mil dólares, e fecharem o negócio. Fica combinado. Então se faz o filme e a equipe acha que resolveu o problema. Paga diretinho e coisa e tal. Quando o filme sai, o diretor recebe um telefonema dizendo o seguinte: “Você está nos devendo dinheiro, você roubou da gente!”. Aí ele diz: “Peraí, eu assinei um papel, eu já dei os 40 mil”, e os índios: “Não, mas você não pagou não-sei-o quê”, ou então “não foi para todo mundo”. Aí ele de repente se dá conta de que os índios têm uma concepção da transação, da relação social em geral, radicalmente oposta à nossa. Quando fazemos uma transação, entendemos que ela tem começo, meio e fim, eu lhe dou um troço, você me paga, estamos quites, você vai para um lado, eu vou para o outro. Ou seja, a transação é feita em vista de seu término. Os índios, ao contrário: a transação não termina nunca, a relação não termina

nunca, começou e não vai acabar nunca mais, é para a vida inteira. Ao pedir mais dinheiro, não é exatamente o dinheiro que os índios querem, mas a relação. Eles não aceitam que acabou o lance, acabou coisa nenhuma, agora é que vai começar. Donde os famosos estereótipos: os índios pedem o tempo todo. Sim, pedem. E reclamamos que o que eles obtêm é jogado fora de repente: as aldeias ficam cheias de objetos descartados que os índios pediram para nós, insistiram até conseguir, e quando conseguem não cuidam, jogam fora, deixam apodrecer, enferrujar. E os brancos ficam com aquela idéia de que esses índios são uns selvagens mesmo, não sabem cuidar das coisas. Mas é claro, o problema deles não é o objeto, o que eles querem é a relação. Uma vez a relação se mantendo, o objeto cumpriu sua função. Essa é a idéia da relação como algo interminável: a dádiva. Toda dádiva é interminável, é uma relação interminável. Toda dádiva produz uma dívida, e essa relação da dádiva com a dívida é uma relação propriamente interminável. Uma relação aberta vai ter que ser mantida, e só vai ser rompida se houver alguma violência. E mesmo assim: a violência ela própria é uma relação. A vingança é parte da lógica da dádiva.

O duplo estereótipo de que todo índio é ladrão (comum entre os brancos) e de que todo branco é sovina (comum entre os índios) define de maneira emblemática o abismo que existe entre duas concepções inconciliáveis do laço social.

Esse é um sentido de dádiva, mas existe outro que é o da dádiva gratuita, divina...

Esse dom gratuito, unilateral e total, não existe entre os índios de forma alguma. Esse é um exercício de poder horroroso, o dom gratuito, Deus me livre de receber um. É o dom que não pode existir, porque se há uma sociedade contra o Estado, para usar a linguagem clastreana, ela não pode aceitar jamais a idéia de um dom gratuito. Dom gratuito é só outro nome do poder absoluto, quem dá de graça é o poder absoluto, porque ele pede tudo em troca. O dom gratuito é aquele cujo pagamento é infinito, porque não tem pagamento. O dom gratuito é aquele que eu não posso pagar, o dom divino.

O anarquismo, ao obrigar a uma interiorização total do controle, acaba levando a isso, não? A uma idéia de dom gratuito...

Eu diria que a anarquia é um regime em que o saque é controlado pela dádiva, enquanto no nosso modelo é o contrário, a dádiva é controlada pelo saque. Se seguirmos as definições mais correntes do capitalismo, ele é baseado no saque, na extração, que é a palavra usada, da mais-valia da força de trabalho. Portanto, é a famosa frase do Proudhon: “A propriedade privada é um roubo”, que o Marx odiava, e o Hakim Bey gosta. Proudhon é um dos grandes ídolos de Hakim Bey. A propriedade privada é um saque, é um roubo, portanto o saque está no princípio

da relação social capitalista, ela está fundada no saque. Então não é por acaso que os brancos vêm o roubo como o vício favorito dos índios, porque você vê no outro aquilo que traz consigo, assim como todo índio no fundo vê os brancos como sovinas porque no fundo ele “quer ser” sovina. O sonho indígena, um sonho de escapar do laço social, é um sonho de viver entre si, poder prescindir do outro para existir, como dizia Lévi-Strauss no final das *Estruturas elementares do parentesco*. Isso é um devaneio final do Lévi-Strauss, dá uma idéia de que a maior parte dos mundos póstumos das sociedades indígenas são mundos nos quais o incesto é livre, todo mundo casa com a irmã, com a mãe, não tem afins, não tem cunhados, porque no fundo para os índios o paraíso é um lugar onde você não precisa dos outros. O paraíso é o lugar onde você é auto-suficiente, portanto auto-productivo, e o outro é desnecessário, o que sugere, *a contrario*, que a vida social está radicalmente fundada na relação com o outro. Em outras palavras: só não tem outro quem está morto. É justamente isso que eles estão dizendo, uma maneira irônica de dizer “Olha, só não tem cunhado quem tá morto”. Aqui na terra não tem escapatória, é o regime da dádiva, só escapa da dádiva quem está morto... Então os índios “são” sovinas, o imaginário deles está obcecado pela questão da avareza, a avareza é o insulto maior que você pode fazer e receber numa sociedade indígena, qualquer um que viveu lá sabe, o maior insulto não é dizer que sujeito é ladrão; também não chega a ser um insulto terrível chamar alguém de mau-caráter ou mentiroso; agora chamar o cara de avaro, de sovina, é sério; pode dar morte... E é o que eles mais dizem dos brancos: os brancos são constitutivamente *os sujeitos que não dão*, que se recusam a entrar nas relações sociais, precisamente. O cara vai dar a filha para o branco casar, como no famoso modelo tupinambá: dá a filha para o português casar esperando abrir uma relação, “ele agora me deve, ele é meu, porque me deve a filha que eu dei para ele em casamento”, e o branco se recusa a se comportar como um genro deveria, que é pagar tudo para o sogro e fazer o que o sogro manda, manter a relação funcionando. Os índios ficam escandalizados com a falta de senso social, falta de inteligência, na verdade, dos brancos. Porque os brancos não entendem. Acho que essa é a sensação profunda que os índios têm diante da nossa sociedade, os brancos *não entendem nada* do que é uma sociedade. E é verdade, eles entendem muito sobre como fazer objetos, fazem coisas maravilhosas, objetos espetaculares, são grandes tecnólogos, fazem milagres, objetos que a gente não entende como funcionam, são verdadeiros demiurgos tecnológicos; mas no que diz respeito à vida social, são de uma ignorância insondável. A sensação que eu tenho é que eles nos tratam como crianças, porque eles sabem que a gente não tem a menor idéia de como funciona uma sociedade. E nós os tratamos como crianças, porque achamos que eles não sabem mexer com as coisas mais elementares, não sabem operar um videogame, não sabem matemática...

E como você vê a relação entre o Creative Commons e a dádiva?

O Creative Commons é uma tentativa, a meu ver altamente meritória. Eles estão tentando evitar que o mundo virtual seja cercado, assim como foi o mundo geográfico. Que ele seja privatizado. É uma tentativa de manter a informação como um bem de domínio público. O grande ponto para o Creative Commons é que a informação não segue o regime da soma zero, que ela pode ser passada para frente e não diminui com isso. Isso não significa que um autor deva ser plagiado; o ponto é facilitar a circulação. O grande processo que iniciou a Revolução Industrial inglesa foi o cercamento dos campos comunais das aldeias, usados por todos para pastagem etc., que eram os *commons*. Por isso que o projeto se chama Creative Commons. Os *commons* eram as áreas das comunidades rurais inglesas que eram de uso comum. As terras de agricultura em geral eram terras sem cerca, as divisões eram consensuais, você tinha a noção costumeira de onde começava e acabava a terra de alguém. Depois os grandes proprietários começaram a comprar o terreno, colocar cerca, impedir a circulação. O Creative Commons é uma tentativa de reconstituir esse regime da apropriação comum, do uso comum, do uso coletivo, no plano dos bens intelectuais, dos bens imateriais. A idéia é que o *copyright* significa “all rights reserved” e o Creative Commons significa “some rights reserved”. E você diz quais são eles. Existem várias fórmulas, vários tipos de licenças abertas. Trata-se de tentar criar um modo de coabitação no plano da informação que seja tolerável, e que evite o que está acontecendo, que é o controle da informação pelas grandes companhias. Agora isso tudo ainda é, de certa forma, um paliativo. O Creative Commons pode ser visto, como o é efetivamente pelos mais, digamos, radicais, como um estratagema capitalista. O verdadeiro anarquista não quer saber de Creative Commons nem de *copyleft*, é totalmente radical. A princípio estou com eles, acho a propriedade privada uma monstruosidade, seja ela intelectual ou não, mas sei também que não adianta dar murro em ponta de faca, tapar o sol com a peneira. Acho que você tem que transigir, tem que fazer algum tipo de negociação. O Creative Commons é um grande avanço intelectual.

Até agora você está falando do veículo, e fico imaginando como isso se reflete na criação. A idéia de *sampler*, por exemplo, que é uma radicalização da idéia de citação.

Esse é o ponto. O Creative Commons está tentando consagrar do ponto de vista jurídico o processo de hibridização, a antropofagia, o saque positivo, o saque como instrumento de criação. Estão tentando fazer com que o saque e a dádiva possam se articular. Eu sampleio e dou, não é “eu sampleio e vendo, vou ficar rico”, a idéia é “sampleio, mas também dou”, um processo em que saque e dádiva se tornam, de alguma maneira, mutuamente implicados um no outro. A citação, que é o dispositivo modernista por excelência de criação, é na verdade o reconhe-

cimento de que não há criação absoluta, a criação não é teológica, *ex nihilo*, você sempre cria a partir de algo que já existe. Como a famosa frase do Chacrinha: “Nada se cria, tudo se copia”. E como se sabe, nada se copia igualzinho, ao se copiar sempre se cria, quanto mais igual se quer fazer mais diferente acaba ficando: a “contribuição milionária de todos os erros”, dizia Oswald de Andrade, darwinista infuso. Foi de tanto falar latim que os europeus acabaram falando português, francês, espanhol...

Lautréamont dizia que “a poesia deve ser feita por todos, não por um”. Ele parece ser um bisavô disso tudo.

É, na verdade, toda nossa teoria da criação é a de que existe uma oposição radical, uma oposição intransponível entre criação e cópia. O criar e o copiar são os dois extremos de um processo, quer dizer, o criador é aquele que precisamente tira de si tudo o que precisa, e o plagiário é aquele que tira dos outros. O plagiário é um saqueador, e o criador é o doador absoluto. A dádiva é uma modalidade da criação, a criação é uma modalidade da dádiva, talvez a criação seja a dádiva pura, e aí você vê bem as raízes teológicas desse modelo: Deus criou o mundo do nada, tirou de si mesmo. A criação é o modelo do poeta, do criador como uma divindade no seu próprio departamento, que é o modelo romântico do gênio como um criador, um pequeno deus, uma pequena divindade, que tira de si mesmo a criação.

Do outro lado está o plagiário, o diluidor.

Isso está inclusive na célebre tipologia poundiana difundida pelos irmãos Campos: o mestre, o inventor e o diluidor. Ora, o que foi de alguma maneira se consolidando na consciência moderna é a idéia de que a criação precisa da cópia, a idéia da bricolagem de Lévi-Strauss, de que toda criação nasce numa espécie de permutação realizada sobre um repertório já existente. O fato de que não há nada *absolutamente* novo não torna o novo menos novo. Tudo já foi feito, não há nada de novo debaixo do sol, toda linguagem é finita, aquela coisa do Barthes, você só pode dizer o que já foi dito porque a linguagem restringe – isso é uma falsa alternativa. Hoje cada vez mais a matéria-prima sobre a qual a criação artística se exerce é a própria arte. Sampler tem um pouco disso: você está pintando a pintura e não mais a natureza; você está escrevendo a literatura. O sampler está redefinindo o estatuto da citação... Eu comecei a discutir algo assim no nosso site *AmaZone*. Nós só temos um dispositivo citacional, antigo, e aliás nem tão antigo assim, que são as aspas. Uma invenção complexa, um objeto muito mais complicado semanticamente do que parece. Mas está na hora de começarmos a inventar outras maneiras de articular discursos que não sejam as aspas, e o sampler é uma delas. Com o sampler você passa do todo à parte, da parte ao todo, do outro para você e de você para o outro sem costura...

O xamanismo faz muito isso, esse uso aberto de discursos alheios.

Exatamente. E existe o discurso indireto livre, que é uma invenção genial do romance do século XIX, que Bakhtin caracterizou magistralmente. É uma outra maneira interessantíssima de citar sem citar, meio mal-falada fora da literatura por ser considerada desonesta: pôr a palavra na boca dos outros. Mas acho que o discurso indireto livre é o discurso de base, é a forma básica da fala, é pôr-se na cabeça do outro e começar a dizer, a falar como se fosse o outro, raciocinar a partir do outro. Mas entre o discurso indireto livre e as aspas há muitas outras coisas. A possibilidade tecnológica que você tem hoje de cortar as coisas em lugares que antes não podia, há outra margem de manobra. Daí a importância do *copyleft*, porque ele permite que você dessubstancialize a obra, permite que ela seja distribuída, no sentido de *distributed cognition*. Quer dizer, ela se torna um objeto que pode divergir, heterogeneiza a obra. Uma obra que tem uma tendência, sobretudo a partir da época romântica, de ser vista como uma totalidade orgânica. A idéia da organicidade da obra, do caráter de ser uno e total. O que se vê hoje é que a obra é tudo menos una e total, a criação artística produz objetos que são tudo menos unos e totais. A famosa obra aberta do Umberto Eco, que já é um conceito antigo. Estamos na verdade fazendo um replay de discussões da década de 1960 e 70, ou antes ainda, o *ready-made* do Duchamp, e assim por diante. Um replay está sendo feito simplesmente porque agora existe uma potência tecnológica, uma possibilidade de atualização dessas discussões e de implementação que elas não tinham antes.

Isso traz uma questão curiosa. O artista está virando mais um arranjador, um montador, do que um criador, digamos assim. Não é à toa que os DJ viraram artistas, e não é à toa que o documentário ganhou tanto espaço. Como se não houvesse mais necessidade de criar informação nova. É muito fácil bater na autoria e esquecer os outros lados ricos e complexos que ela tem também. Quando se esvaece certa idéia da criação, não se consegue absorver a informação disponível, não se comprehende para poder refazer.

O que pode ser repensado é o estatuto da noção de criação, não para dizer que não é mais possível criação, mas para redefini-la de uma maneira criativa, digamos assim. Temos que criar um outro conceito de criação. Trabalhamos atualmente com um conceito, por um lado, velho como o cristianismo (criação bíblica) e, por outro lado, com o do romantismo, a criação como manifestação, emanação de uma sensibilidade *sui generis* do indivíduo privilegiado. Esses dois modos de conceber a criação não dão mais conta do que está se processando nesse mundo atual. Está havendo tanta criação quanto havia antes, não creio que esteja havendo menos. O que houve foi uma mudança das condições. Mudaram as condições de criação, mudaram as condições de distribuição. Mas Beethoven não vai apare-

cer de novo, não porque um gênio como Beethoven não pode aparecer de novo, não é esse o problema. Pode aparecer com certeza, se é que já não há um milhão deles por aí, talvez tenha muito mais do que naquela época, já que há muito mais gente no planeta. O que não existe são as condições iguais às que tinha Beethoven para ser um Beethoven. As condições de restrição do ambiente cultural da Europa, o tipo de formação cultural que existia, o tipo de tradição de transmissão da informação. Os “Beethovens” de hoje tão fazendo outra coisa, não sei o quê exatamente. A criação artística está ficando cada vez mais parecida com a criação científica, que sempre foi um trabalho em rede, em que você trabalha em cima do trabalho dos outros, que exige todo um aparato institucional complexo de produção propriamente coletiva.

Mas é engraçado que a ciência ficou a partir deste século muito atenta à arte. E agora a arte está começando a se abrir também...

A famosa história das duas culturas, a tese do C. P. Snow, segundo a qual havia duas culturas no Ocidente moderno e que esse era o grande problema do Ocidente: o abismo entre as ciências e as humanidades. Não sei se sempre houve isso, acho que não, mas de qualquer maneira hoje certamente isso acabou, porque hoje a produção artística exige um substrato tecnológico poderoso e, por outro lado, a ciência, no que realmente vale a pena fazer, está contemplando questões de natureza metafísica e cosmológica que envolvem necessariamente o recurso a outras espécies de linguagem.

Neste sentido, você prefere o saque à dádiva?

Nós temos que virar Robin Hood. Saquear para dar. O ideal é mesmo tirar dos ricos para dar aos pobres. É isso aí, sempre foi e sempre será. A antropofagia o que é? Tirar dos ricos. Entenda-se: “vamos puxar da Europa o que nos interessa”. Vamos ser o outro em nossos próprios termos. Pegar a vanguarda européia, trazer para cá, e dar para as massas. “A massa ainda comerá do biscoito fino que eu fabrico”. A internet, ou as novas tecnologias de informação, ou as novas formas de criação, permitem que nós possamos, nós todos, realizar nosso sonho de infância e nos tornarmos Robin Hood. Quem não quis ser Robin Hood? E depois, como o mundo virou brasileiro, “tudo é Brasil”, a antropofagia mudou um pouco de contexto. A antropofagia deu certo, nesse sentido.



Ronaldo Lemos

Como surgiu a idéia de propriedade intelectual?

A propriedade intelectual tal qual a gente conhece hoje é produto do século xix. Antes, existia uma outra manifestação em paralelo, mas nunca havia sido feita uma sistematização do que vem a ser propriedade intelectual. E é interessante notar que essa propriedade intelectual, que é sistematizada no século xix e hoje chega até nós, é resultado daquele racionalismo novecentista. Ou seja, o mesmo racionalismo que fez a divisão do mundo em linhas de tempo, que estabeleceu pesos, medidas, etc, também fez a propriedade intelectual. São aquelas grandes convenções do final do século xix, elaboradas de uma forma muito tecnicista, muito eurocêntrica. Quando ela surgiu, só existiam dois tipos de obras para serem reguladas: os livros e as partituras musicais. A coisa era muito focada nesses dois tipos de proteção. E o que acontece é que, ao longo do século xx, os tratados são ampliados, criam-se novas áreas de proteção dentro da área de propriedade intelectual, mas mantendo aquela matriz original: a idéia européia do autor enquanto indivíduo, a incompatibilidade da propriedade intelectual em relação ao autor coletivo. Daí as dificuldades, por exemplo, de a propriedade intelectual lidar com o conhecimento tradicional. Essa herança do século xix está presente até agora. O mais interessante é que a matriz jurídica permaneceu, mas a sociedade se transformou brutalmente nesse período. Especialmente a partir da década de 1990 até agora, você tem uma transformação, visível na idéia de cultura digital, que põe em xeque tudo aquilo que foi feito. Trata-se então de um modelo a ser repensado.

Você falou de direito autoral em relação a criação coletiva ou tradicional, a manifestações culturais que não são estanques, como o livro ou o disco, mas estão em constante reinvenção. Você escreveu um importante artigo com o Hermano Vianna sobre isso. Qual seria uma alternativa para esse problema?

No texto que eu escrevi com o Hermano, a gente discute sobre o fato de a própria idéia de propriedade ser alheia a várias comunidades tradicionais. É uma idéia estrangeira a elas. Esse é o problema número um. O segundo problema é que existe hoje em curso uma negociação no sistema global, feita em Genebra pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual, para descobrir um modo de proteger os conhecimentos tradicionais. Essa é a grande questão que surge quando o sistema da propriedade intelectual é aplicado a eles. Imagine por exem-

plo a introdução do conceito de *copyright*, ou de direito autoral, para uma nação tradicional. A questão que isso coloca é que a visão que se tem nessa discussão é sempre a visão do homem branco, europeu, chegando no povo tradicional, extraindo aquele conhecimento, voltando para o seu país de origem, explorando aquele conhecimento. O caso arquetípico é o das Ilhas Salomão, em que um canto tradicional foi sampleado por um grupo de música eletrônica chamado Deep Forest e virou um sucesso imenso na Europa. Jamais aquilo foi compensado, as Ilhas Salomão não recebeu nenhum centavo. Não se trata de entrar em detalhes do caso específico, de quem está certo ou errado, não é isso que eu quero focar aqui. O importante é que essa é uma visão eurocêntrica, porque ignora que as trocas entre conhecimentos tradicionais muitas vezes acontecem entre os próprios povos tradicionais, e mais, entre os povos tradicionais e os países subdesenvolvidos. Há trocas nesse sentido, e muitas vezes essas trocas são ainda mais importantes do que a “exploração” do conhecimento tradicional pelo homem branco europeu. Então, se vai ser criado um regime de propriedade, como é que esse regime vai se aplicar, por exemplo, nas trocas entre os próprios povos tradicionais?

Você cria uma mediação que não existia.

Exatamente. Uma mediação que não existia antes. E aí entram questões muito difíceis como, por exemplo, o hip-hop da Tanzânia. Os Maasai absorveram a tradição do hip-hop nova-iorquino e criaram uma escola de hip-hop maasai. E aí? Será que eles estão absorvendo um conhecimento tradicional e vão precisar pedir autorização? Se é para levar essa questão a sério, você tem que considerar não apenas essa visão simplificada do homem branco indo buscar conhecimento tradicional em uma comunidade tradicional, mas também as trocas entre as próprias comunidades tradicionais e a absorção que essas comunidades fazem do conhecimento de povos desenvolvidos. Como é que se faz isso?

Há um descompasso curioso nisso. Enquanto essas comunidades tradicionais começam a absorver a idéia de *copyright*, os países desenvolvidos estão partindo para o *copyleft*...

O mais difícil disto tudo é a introdução da expectativa de ganho econômico com base nesse conhecimento. Hoje a Sony BMG não conseguem mais ganhar dinheiro com *copyright*. Então, como um povo tradicional vai ganhar dinheiro com *copyright*? Quando você introduz essa expectativa, as pessoas começam a acreditar que vai ser uma fonte de sustento. E começam a introduzir um elemento de divergência que muitas vezes não chega a se concretizar. E mais: quando se concretiza, como é que se distribui? É um elemento que pode ter um caráter deletério dentro daquela comunidade. Fico muito preocupado quando vejo essa expectativa de retorno financeiro para o conhecimento tradicional, especial-

mente porque mesmo as grandes indústrias fundadas no *copyright*, como Hollywood e a indústria fonográfica, estão com problemas para ganhar dinheiro baseado nisso.

Existe uma crise generalizada nas mídias tradicionais. Qual o papel da cultura digital nisso, ao trazer a possibilidade de uma informação imediata? Como você vê esse processo? O que você vê de positivo e negativo nisso?

Essa crise estrutural das mídias tradicionais é extremamente complexa. São vários fatores, desde a concorrência com outras mídias, até a mudança de hábito do consumidor como um todo. Além disso, com relação à emergência dessa ausência de intermediários, que é real, o que está acontecendo é o seguinte: surgiu um novo competidor para a indústria cultural. Esse competidor é a própria sociedade. Hoje, Hollywood tem que competir com o garoto que está em casa. A rede Globo tem que competir também com esse mesmo garoto que está em casa, fazendo novelinha e colocando no YouTube. E um milhão de pessoas assiste a essa novelinha. Isso é um dado muito novo, é algo muito recente, e que realiza uma transferência de poder. Este poder sai do produtor de conteúdo, que se torna descentralizado, e passa para o agregador. Por exemplo, qual é o grande ativo financeiro do YouTube? O fato de ele ser acessado e ter se tornado um ponto de convergência. A tecnologia do YouTube é, em certa medida, trivial. Existem hoje vários programas similares ao YouTube, até no Brasil. O Videolog é o YouTube brasileiro. O importante é ser escolhido como o agregador dos conteúdos, e não necessariamente produzi-los.

Agora, a grande questão que o agregador põe ao entrar como foco central dessa nova sociedade descentralizada é saber com que regras ele vai jogar. Aí você tem desde modelos muito fechados como, por exemplo, as iniciativas de jornalismo participativo no Brasil, que são muito peculiares. Não vou citar nomes, mas quando se contribui como jornalista cidadão para algumas empresas, você tem que aceitar um contrato que diz o seguinte: “Tudo que você escrever no meu site me pertence”. Então, eu vou lá, contribuo, faço todo o trabalho e ainda cedo todos os meus direitos. Essa é uma regra possível, e utilizada, mas será que é um jeito razoável de jogar? Outra possibilidade, que me parece mais interessante, seria: você contribui, mas a sua contribuição é através de um canal. Os direitos ficam com você e você autoriza, por exemplo, pelo Creative Commons, a sociedade a ter acesso àquele conteúdo. As regras do jogo envolvidas na maneira como vai funcionar esse processo de agregação determinarão o jeito como o poder vai efetivamente se distribuir.

A princípio, nesta cultura digital imediata o papel da crítica ou do editor é substituído por outro instrumento de valoração do bem cultural, que é a quantidade de

acessos ou de links ao produto. Não há um risco de haver um afrouxamento dos instrumentos de valoração dos bens culturais e do diálogo crítico neste processo?

É incorreto pensar que você perde o sistema de valoração. Pelo contrário, esses sistemas, na verdade, acabam sendo reinventados. No *Overmundo*, a solução que encontramos foi entregar a edição para a própria comunidade. Então, é a comunidade quem decide, em primeiro lugar, o que vai ser publicado. Se uma determinada matéria no *Overmundo* não atinge um número determinado de votos, ela não é publicada no site. Do que consegue ser publicado, é a comunidade que decide o que vai ter destaque. Você descentraliza esse sistema de valoração. Isso é um caso muito particular.

No geral, as pessoas também estão reinventando os seus próprios sistemas de valoração. Isso é uma das coisas mais extraordinárias. Estou cada vez mais fascinado pela possibilidade do uso do sistema de *tags* para referências de conteúdo. O sistema de *tag* é o primeiro embrião do que poderia ser chamado de Web 3.0. Hoje todo mundo está falando na Web 2.0, que é essa web colaborativa, feita pelo próprio usuário. Está surgindo uma que se chama web semântica. E essa é mais uma vez a idéia do colaborador. É uma idéia muito sofisticada. Imagine que, além dos conteúdos, você tem um metassistema de referenciamento que informa em detalhes o que é aquele conteúdo. E esse sistema, por sua vez, é feito também a partir da inteligência coletiva. Hoje, aquele sistema de estrelinha do YouTube, ou o número de cliques e tal, ainda é muito rudimentar. O potencial de expansão para esse metassistema de classificação é gigantesco. Um exemplo para você entender o que ele pode fazer: dentro do Creative Commons hoje, existe uma área que é o Science Commons. Um dos princípios do Science Commons é promover essa web semântica, que faria por sua vez essa metarreferenciação de conteúdo. Teríamos *papers* científicos nos quais o sistema de citações não é aquele da bibliografia final, mas um que permite identificar as idéias discutidas e a ligação dos *papers* entre si a partir daquelas idéias. Quando um cientista vai pesquisar uma determinada molécula, ele não precisaria partir do zero, levantando toda a bibliografia, mas utilizaria um metarreferenciamento que lhe daria tudo que já foi descoberto até aquele momento. Isso hoje está sendo construído. A primeira medida importante, aliás, é a seguinte: parar de publicar texto *on-line* em PDF. Quando você publica o texto em PDF, está reproduzindo o modelo anterior. Está criando um objeto fechado que não consegue se hiper-referenciar.

É um modelo de lista, certo?

Exatamente. Você está reproduzindo o modelo livro, *on-line*. Como é que isso se liga com a questão da cultura? Está surgindo um fenômeno chamado de “meganichos”. Uma contradição, um nicho que é mega. Um exemplo no Brasil, a que eu e o Hermano Vianna estamos prestando muita atenção agora, é o dos ani-

mes japoneses. Hoje, os apreciadores de anime japonês são uma comunidade extremamente consciente do uso da internet, que se organiza de uma forma inacreditável. Por exemplo, os animes não são traduzidos para o português. Existem comunidades que criam legendas de animes formadas por moleques de doze a 24 anos, e que trabalham com uma eficiência absoluta. As comunidades de anime já têm os seus sistemas para, por exemplo, descobrir dentro do YouTube o que é que interessa em termos de anime. Eles já sabem exatamente quais são as palavras-chaves que a comunidade estabeleceu e como é que você encontra, extraí do YouTube aquilo que interessa. Isso que está acontecendo no anime, vai acontecer em vários outros nichos também.

Aquele modelo de exposição individual e atomizada da internet, que já era, como no caso do Orkut, uma quebra no nosso conceito de privacidade, está sendo substituído por outro, que articula essa exposição num sistema interativo baseado na inteligência coletiva?

Correto. Isso já está começando a acontecer, e em áreas insuspeitas. Um exemplo é aquele seriado *Lost*, um fenômeno nos Estados Unidos e no Brasil. O seriado é exibido nos Estados Unidos nas quartas-feiras às sete horas da noite. Toda quarta-feira, às onze horas da noite, o seriado já está disponível no Brasil, através da internet, legendado, porque uma certa comunidade de fãs se organizou em rede, em que eles dividem o trabalho de tradução e legendagem otimizando aquele trabalho, de forma quase imediata. Isso é um exemplo pequeno, mas que denota uma possibilidade de organização para manusear conteúdos da qual assistimos apenas a infância. Isso é o começo. As comunidades que se agregam em torno disso são gigantescas.

Qual é a qualidade da expressão que está sendo colocada? Perdemos a mediação e a triagem e isso cria um horizonte de democratização, ou de descentralização, se você preferir. Por outro lado, a qualidade da expressão e a qualidade da subjetividade a ela atrelada passam por uma remodelagem ainda incógnita, certo?

Olha, a questão da qualidade está se tornando reflexiva também. Qual é o parâmetro de qualidade? A grande questão é que, quando há essa formação de nichos fluidos, a qualidade é determinada pelos próprios nichos. E a coisa mais interessante, se você acha que aquilo não é legal, é só não ter contato com aquilo. Por exemplo, quem não gosta de anime não sabe nem que isso existe, mesmo que os eventos de anime em São Paulo reúnham 50, 100 mil pessoas, atraindo mais gente que muitos festivais de música. E isso é uma coisa que ainda não foi percebida. As pessoas ainda vêem isso como subcultura, como subnicho. Então, a qualidade é totalmente reflexiva.

Não há o risco de criação de uma sociedade inteiramente segmentada, com ausência de diálogo?

Essa é uma das grandes preocupações que, embora não seja nova, está se tornando cada vez mais urgente. Jeremy Rifkin escreveu sobre isso, dizendo que o grande desafio daqui para frente será restabelecer um canal para a ação comunicativa comum, e que a ação comunicativa vai se perder, porque cada um vai se dividir em esferas de valores que não se comunicam umas com as outras. Então, como achar um denominador comum, que coloque essas esferas para conversar?

Eu sou pessimista em vários assuntos. Com relação à propriedade intelectual, acho que o direito vai se radicalizar, e tudo isso que está surgindo agora vai ser abortado juridicamente, ou atrasado substancialmente por 20, 30 anos. Mas nessa questão eu sou otimista, acredito que as pessoas vão acabar reinventando um modo de esfera pública coletiva, e que essa esfera pública não só vai ser reinventada como vai ser fortalecida.

Quando toda essa cultura digital apareceu, dizia-se que ela traria junto uma revolução estética. Mas, até agora, estamos falando de uma revolução nas formas de distribuição de informação, mas não nas formas básicas da informação.

Essa pergunta é fascinante. Existe uma tradução de formas anteriores para o meio digital, mas até agora não foi criada, ao menos não conheço, uma estética nova a partir das suas potencialidades. Agora, existem fenômenos realmente fascinantes, e esses sim novos. A estética da periferia, por exemplo, como no caso da emergência do cinema nigeriano. Não sei se vocês estão familiarizados com o que acontece na Nigéria. A Nigéria hoje é o país que mais lança filmes no mundo. O Brasil lança 50, 100 filmes por ano. Os Estados Unidos lançam 600. A Índia lança 900. A Nigéria lança 1.200. São dados da *Cahiers du Cinéma*.

Pense no seguinte: há uma revolução estética na Nigéria que eu chamaria de “altermundialista”. Ela não tem nada a ver com Hollywood. O cinema nigeriano é um cinema feito direto em DVD. Na Nigéria não tem sala de cinema, não tem Multiplex, não tem nada disso. Os filmes custam três dólares para comprar, ou 50 centavos de dólar para alugar, e são vendidos na rua por camelôs. O mercado de cinema nigeriano é um mercado multimilionário, é o terceiro mercado em receita do mundo. Ele só está atrás dos Estados Unidos e da Índia. O cinema nigeriano gera um milhão de empregos. É a segunda fonte de emprego na Nigéria, depois da agricultura; mais forte que o petróleo. Esses dados são da *The Economist*. Se você for assistir aos filmes nigerianos, a sua reação inicial é de choque. Choque pela estética. Tem filme mal produzido, tem filme que é mal filmado, tem filme que a qualidade da imagem é muito ruim.

É claro que não há uma renovação estética real nestes filmes, não há nada de inédito. Mas o conteúdo até político dessa emergência da estética da periferia,

ganhando inclusive dinheiro com ela, eu acho extremamente interessante. E mais, eu disse que tem filme mal feito, tem filme mal produzido etc, mas tem filme feito também em HDTV, em *high definition*. Os caras já estão usando uma tecnologia que Hollywood está apenas experimentando. Fizemos um seminário aqui na FGV-RJ, e trouxemos um pessoal da Nigéria. O que eles dizem é inacreditável. Eles sabem exatamente o que estão fazendo, têm idéia perfeita do contexto da globalização. Eles dizem coisas do tipo: "Hollywood está perdida porque usa uma tecnologia obsoleta, que é o celulóide. Nós já usamos vídeo de alta definição. Então nós já estamos preparados para um outro cinema que vai surgir a partir de agora". A tela do futuro é uma tela pequena. A maioria das pessoas assiste aos filmes numa tela pequena. Não interessa então se você filma em celulóide ou com celular. A qualidade da imagem se torna imperceptível, vai parecer sempre que está bem filmado.

Além disso, eles estão conscientes da força de conquista de mercado do cinema deles. Já estão exportando para outros países da África, como Burkina Faso e Gana, mas o projeto deles é conseguir entrar no mercado afro-americano dos próprios Estados Unidos, que é um público esteticamente desconectado de Hollywood. A população afro-americana nos Estados Unidos – são dados que eles me deram, nunca chequei – corresponde a apenas 4% das receitas de Hollywood nos Estados Unidos. É um mercado que não se vê representado, que não se vê esteticamente ligado a Hollywood.

Esta produção traz uma real diversidade e descentralização ou é apenas uma substituição do broadcast tradicional por outros?

É preciso ter cuidado, porque o *broadcast* tradicional não vai cair do dia para a noite. Haverá muita resistência. As reações a que estamos assistindo, como no caso das negociações em Genebra, mostram uma briga muito grande. Virá uma reação jurídica cada vez maior para acabar com essa brincadeira. Essa descentralização da cultura não interessa a muita gente, e é gente forte.

Agora, em relação à pluralidade, acho que estamos caminhando para uma concretização do ideal moderno. O pós-modernismo é um fenômeno muitas vezes conservador, que nega alguns dos melhores ideais modernos. E estamos voltando a eles. A estética que vai se construir, o que está se consolidando, é a possibilidade não de se ter uma única estética, mas várias. E não só isso, não se trata de várias estéticas estanques. Acho que a grande possibilidade é a confluência dessas esferas modernas racionalizadas, a possibilidade de a política, a economia, a cultura e a ciência começarem a dialogar umas com as outras. O Orkut, por exemplo, que foi criado com base numa diversão doméstica, privada, acabou construindo uma esfera política que mostrou sua força nas últimas eleições. Haverá então um crescente curto-círcuito entre política e cultura. Se eu fosse pós-moderno veria uma pluralidade de estéticas e pensaria que a sociedade está fadada à frag-

mentação. Mas acredito que não se trata de uma fragmentação estética estanque. A estética vai se misturar cada vez mais com a política, que vai se misturar cada vez mais com a ciência.

Tome o fenômeno da ciência amadora. Desde 2004, estamos vivendo um apoio da ciência amadora. Isso é um negócio inacreditável. Não sei se vocês acompanham isso, mas a General Motors abriu um site em que qualquer pessoa no mundo pode ajudar a resolver alguns problemas, e pessoas que nem são cientistas vão lá e resolvem, por exemplo, a questão da densidade de um certo emulsificante que é usado num processo industrial. Eu acho isso uma das coisas mais interessantes para se concretizar o ideal moderno.

Isso não é uma chance de o mundo da vida invadir o mundo sistêmico, como dizia Habermas?

Exatamente. Se você considera a colonização do mundo da vida pelo mundo sistêmico, dos imperativos deslingüístizados, para usar o jargão habermasiano pesado, ocorre uma redução do espaço da ação comunicativa, ou seja, você não tem mais um discurso efetivo racional transformador, mas apenas discursos matizados por uma função finalista. Mas essa é a grande chance de se reconquistar o espaço da ação comunicativa. É a nossa grande oportunidade de a ação comunicativa recolonizar o mundo da vida.

E se o poder fizer a jogada contrária e recolonizar o mundo pela ação comunicativa?

Por isso que nós estamos vivendo tempos extremamente interessantes, porque o que está em jogo agora é exatamente isso. O sistema é necessário, ele nunca vai acabar porque é o que garante a nossa sobrevivência material. Se você não tiver um sistema organizado, você não consegue fazer com que bilhões de pessoas consigam comer. Então, em certa medida, o papel do imperativo deslingüistizado vai estar sempre lá, e vai ser sempre importante. O problema é você entender a idéia de razão como uma idéia que se aplica não só para o sistema, mas que deve se aplicar também para a política, para os valores, para a estética. Da mesma forma que a gente conseguiu esse feito heróico de construir um sistema econômico racionalizado e poderoso, não podemos desistir da idéia, não de criar um sistema (porque o sistema não se aplica para a arte), mas de enxergar que essa capacidade inerente à humanidade, de agir esteticamente, politicamente, comunitariamente e valorativamente, não é menor do que a capacidade de agir economicamente. Trata-se de agir nessas outras esferas com a mesma capacidade que você age economicamente, porque hoje nós conseguimos resolver um problema da razão, que é como agir de forma econômica da melhor forma possível. Mas política, economia, estética, valores, estão relegados a segundo plano, e colonizados pelo agir

econômico. O grande desafio é reconquistar esses outros espaços e elevar esses outros espaços ao mesmo patamar da economia.

Outro dia estava lendo um texto do Camelo, dos Los Hermanos, e ele vinha com aquela ladainha de que a cultura digital está acabando com os veículos que atravancam a disseminação da arte. Pensei que não era bem assim, que não estão sendo extinguidos os veículos de disseminação de arte. Sendo isso impossível hoje, o que está ocorrendo é uma unificação num único veículo, o digital. Uma convergência. Não existe o risco de isso virar contra? Quer dizer, se o veículo é um só, se ele for interrompido ou dominado por poucos, estamos com problemas...

O grande ponto de McLuhan é o seguinte: cada mídia tem a sua linguagem. Falar ao telefone, por exemplo, leva a agir de determinada forma, porque a mídia telefônica tem uma linguagem. Transmitir sinal pela televisão leva a padronizar o conteúdo, a dividir por programas, em uma linguagem ligada àquele meio. O meu ponto com a internet, e que responde a essa inquietação, é o seguinte: a internet é um meio que não tem uma única linguagem. Ela tem infinitas linguagens. A linguagem do telefone está na internet. Quando você fala pelo Skype, aquilo é um telefone. A linguagem da televisão está na internet também. É o YouTube. A grande coisa dessa convergência é que a mídia se torna plástica, ela é moldável. A possibilidade do digital é a de moldar múltiplas mídias. Você tem todas as mídias já criadas até hoje dentro da internet. E você pode construir outras. Essa é a grande conquista.

Mas se a internet perder sua independência, não se tornará difícil a resistência de idéias e estéticas outras?

Esse perigo existe e é gravíssimo, porque o grande risco que a internet sofre hoje é o do engessamento. É de se congelar o estado de evolução da internet no momento em que ele se encontra. Esse debate é chamado de a questão da neutralidade da rede, *net neutrality*. O que significa *net neutrality*? Alguns serviços de provedores de Internet querem que ela se congele agora, e que se transforme pura e simplesmente em um mecanismo de reprodução do modelo de *broadcast*. Quem for grande e estiver distribuindo muita informação, vai ter que pagar mais caro pelo uso. Quando isso acontece, você elimina a possibilidade do usuário que é pequeno e não tem dinheiro para falar com muita gente. Só vai poder falar com muita gente pela internet quem tiver dinheiro. Essa é a discussão sobre a *net neutrality*.

Como isso se conecta com a sua questão? Da seguinte maneira: enquanto a internet for neutra, e por neutra eu quero dizer burra, enquanto a inteligência estiver apenas nas pontas e não no meio, você tem uma internet aberta para se

desenvolver de forma ilimitada. Vou dar um exemplo disso. O telefone é uma tecnologia cuja inteligência só está nas pontas. Não existe inteligência no circuito. O circuito passa o que você quiser. A inteligência só está nos aparelhos que recebem. Por causa disso, houve uma evolução gigantesca dos aparelhos que poderiam ser usados nas pontas e das mídias que iam surgindo a partir deles. Do telefone passou-se ao fax, do fax passou-se à conexão *dial up*, a conexão *dial up* virou DCL. O fato de aquela rede ser neutra propiciou o surgimento de evoluções. A questão da neutralidade da rede é a seguinte: enquanto se mantiver a internet neutra, não é possível prever o tipo de evolução. A evolução é ilimitada. Na medida em que eu acabar com essa neutralidade e transformar a rede num sistema monocórdio, que só opera por uma única tecnologia, aí estaremos perdidos. Nesse ponto, eu acho que a sua preocupação é muito séria, porque o blog individual não consegue falar com muita gente e se ele não consegue falar com muita gente na internet, significa que ele não consegue falar com ninguém. Na internet, ou você fala com muita gente ou você não fala com ninguém. Porque você não sabe quem é o seu público. O requisito de poder falar com todo mundo é fundamental para você achar seu público. Senão, acaba com o nicho, acaba com tudo.

Se a questão da *net neutrality* vier a ser regulamentada nos Estados Unidos, como hoje há uma briga política imensa para que isso aconteça, aí sim a internet se congela do jeito que está hoje, sobrando espaço apenas para os grandes e para os grandes que estão estabelecidos. Aí você tem o pior dos mundos.

Até porque é muito difícil voltar atrás para as antigas mídias.

Impossível. Você perde toda aquela coisa originária do século XX, que ainda trazia algo da contracultura dissolvida, e a possibilidade de ela renascer nesses novos meios abortada.

E quais são as alternativas possíveis para isso?

Uma pessoa extraordinária aqui no Brasil é o Silvio Meira, do CESAR, o Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife. O Silvio tem defendido uma proposta que eu acho fabulosa, e talvez essa discussão passe por isso. Ele acha que toda cidade tem que construir a sua rede de comunicação própria, pública, para realmente descentralizar. Assim como há um sistema de água, deve ser construído um sistema de informação próprio e público. Canaliza-se fibra ótica em todas as cidades, aquilo é um patrimônio público, ninguém nunca vai mexer. Pode construir a rede que você quiser, mas aquela cidade tem uma rede de fibra ótica própria. E aí as cidades se interconectam entre si. Isso é fundamental, pois a *net* hoje é privada.

E centralizada. Ela pode ser quebrada. O que eu fico pensando é que, em último caso, pode-se desligá-la.

Exatamente. Não só é possível desligá-la, como existe também uma entidade nos Estados Unidos chamada ICANN (Internet Corporation for Assigned Names and Numbers) que controla o registro geral da internet, os nomes de domínio. Quando se digita um endereço de Internet, o que permite que um computador no Japão ou no Brasil acesse esse endereço é o sistema de endereçamento mantido pela ICANN. E a ICANN é uma entidade norte-americana, constituída sob as leis da Califórnia e regida por um memorando de entendimento com o Departamento de Comércio dos Estados Unidos, que tem o poder de cassação dos direitos da ICANN.

Ou seja, o Departamento de Comércio dos EUA tem um poder invisível.

Total. Quando começou a guerra do Iraque, a ICANN desligou o Iraque. Esse é o absurdo. Hoje, o Brasil lidera uma iniciativa na América Latina de descentralização da internet, de trazer os chamados servidores-raiz para a América Latina. Hoje há servidores-raiz, se eu não me engano, em apenas oito lugares do mundo. É o servidor raiz que controla a Internet. É como se fosse o *switch* da Telefônica. Ele que controla o endereçamento. O Brasil está na ponta de uma proposta de autonomia da América Latina no gerenciamento da Internet regional. Assim, estariamos fora do domínio da ICANN. Mas isso não vai acontecer. Já saiu um comunicado neste mês de dezembro, publicado no site da ICANN, dizendo o seguinte: “querem ser autônomos? Então vão ter que ser autônomos de acordo com as minhas regras”. E editaram um comunicado que diz assim: “regras para concessão de autonomia regional”. Um total paradoxo. Isso foi feito na semana passada. Essa batalha está em curso, e é brutal. E não é uma batalha que está na esfera pública.

Como é que você vê o Creative Commons no Brasil hoje?

O Creative Commons hoje são duas coisas distintas. De um lado, tornou-se jargão e está sendo usado do blogueiro ao produtor de música independente. Até a Agência Brasil, que é a agência governamental de notícias, licenciou tudo em Creative Commons, o que eu acho excelente. Ao mesmo tempo, começa a haver uma reação ao Creative Commons. Eu ia dar palestras sobre o Creative Commons há três, quatro anos atrás, e especialmente os advogados mais tradicionalistas não sabiam nada dessa discussão. Eu terminava de falar e eles me chamavam de jovem, inconseqüente e comunista, assim, na minha cara, e usando essas palavras. É curioso notar que hoje algumas dessas pessoas que me chamavam de jovem, inconseqüente e comunista usam o meu livro ou o material didático que a gente produz aqui na FGV para dar aulas. Quer dizer, não dá mais para ignorar. E não só não dá mais para ignorar como há gente que não quer que o autor possa dizer para a sociedade, sem intermediários, que a sociedade pode ter acesso à obra dele. A grande força do Creative Commons é o fato de ele ser voluntário. Só usa o Creative Commons quem quiser.

Vivemos hoje um momento que afeta não apenas o Creative Commons, mas a emergência de todas essas mídias colaborativas. Trata-se do momento em que isso está adquirindo uma conotação política. Pode-se discutir o tipo de sociedade que queremos construir. Uma sociedade plural ou uma sociedade monocrática? Uma sociedade em que o indivíduo tem poder de falar para muitos, ou só tem poder para falar para determinadas instituições constituídas? O Creative Commons acaba entrando nessa grande discussão, acaba participando e sofrendo como tudo mais está sofrendo na construção dessa mídia colaborativa.

Mas num país onde a inclusão digital ainda é pífia, você acha que ele está tendo que papel?

Esse é outro debate importante. Eu sou contra o “etapismo”, a idéia de que primeiro precisamos promover a inclusão digital para depois pensar em Creative Commons. Se a gente for pensar assim, a gente já perdeu, porque afí, quando tiver inclusão digital, já não existe mais possibilidade de Creative Commons, já foi para o buraco, vai estar tudo dominado. Precisamos das duas coisas ao mesmo tempo. É preciso garantir o acesso ao conhecimento, o acesso à cultura, ao mesmo tempo em que se garante o acesso à internet, o acesso aos meios físicos. Se a gente for pensar em fases, já perdeu. Perdemos. Essa é a grande idéia.



Hermano Vianna

Está na pauta do dia o desprestígio da grande mídia como formadora de opinião. Como você vê isso?

Existe uma nova configuração da rede de distribuição de informação no Brasil, onde a mídia estabelecida, oficial, vai ser apenas mais um dos elementos de uma rede maior. Se a gente pensa na situação da música popular que é consumida no Brasil hoje, que é o que conheço melhor, isso é evidente. As músicas mais populares nas diversas cidades brasileiras não são produzidas pela indústria fonográfica oficial nem estão sendo divulgadas pela mídia de massa. Existem agora outros sistemas de distribuição dessa informação que algumas vezes funciona apenas localmente, como é o caso do tecnobrega em Belém do Pará, e outras vezes funciona até nacionalmente, como o forró pop que vem sobretudo do Ceará.

E isso se reflete na política?

Sim. Otávio Velho foi direto ao ponto, num artigo que escreveu logo depois das eleições, ao dizer que não existem mais grotões no Brasil. Esses grotões desconectados e ignorantes, que concentrariam a princípio os grandes eleitores do Lula. Ele conta que voltou mais de 20 anos depois para o sul do Pará, onde tinha feito a sua pesquisa de campo, e encontrou uma outra realidade, de movimentos politizados com largo acesso à informação e conexões diversas com outros movimentos e regiões. Essa também é a minha impressão, viajando pelo país inteiro. Existem movimentos, que vão desde o MST até o Afro-Reggae, para citar os mais conhecidos, que fazem conexões por todo o Brasil, via internet e também por diversas outras formas. Então a mídia, que antes falava para uma minoria que representava de certa forma o país, que tomava as decisões mais importantes, está perdendo claramente a sua capacidade de manobra.

Quando a internet apareceu, alardeou-se novamente aquela idéia apocalíptica de que ela nivelaria de vez a cultura, que seria o golpe final nas diversidades locais. Não foi bem como aconteceu, certo?

A discussão sobre indústria cultural de maneira geral sempre foi marcada por essa preocupação, de que ela homogeneizaria o planeta. O que se viu, desde sempre, foi um pouco o contrário disso. Ainda no exemplo da música, o aparecimento de novas manifestações locais aumentou e se fortaleceu. Se você pensa o caso do hip-hop, por exemplo, a disseminação dele pelo mundo afora trouxe resulta-

dos muito diversos, alguns que já podem ser considerados expressões locais, como o funk carioca. O mesmo tipo de música, chegando em lugares diferentes como o Rio de Janeiro e São Paulo, cidades separadas por menos de uma hora de vôo, criou estilos completamente diversos. O hip-hop paulistano é inteiramente diferente do funk carioca.

A internet é um fenômeno muito interessante. Você pode dividir a história dela em três momentos. Houve o momento inicial, que é o período heróico das redes, que aqui no Brasil vai até 1995, quando surgem os primeiros provedores comerciais. A interface gráfica da web existe desde 1991, 1992. E nesta fase foi quando se produziram os primeiros sites, criados por pessoas ou pequenas empresas geralmente individuais ou de pequenos grupos, localizadas em diversos lugares do planeta, que disponibilizavam conteúdo. Eram tanto conteúdos originais, criados especialmente para a rede, quanto outros já existentes que eram adaptados.

Foi nessa época que a grande mídia descobriu a internet, e ela demorou um tempo para perceber a força deste novo veículo. Em 1991 eu trabalhava na redação do Programa Legal na Globo e sugeri que a gente tivesse acesso a internet na redação, que já estava se tornando uma ferramenta importante para se fazer pesquisa. E a Globo não tinha como fazer isso. A única conta que ela possuía de Internet era do CGI, para a Central Globo de Informática, hospedada no Ibase. A principal empresa de mídia do país tinha apenas uma conta dentro de uma ONG.

Então, a descoberta da internet pelas empresas de mídia foi tardia. E elas logo correram para desenvolver estratégias, para tentar recuperar o tempo perdido. E não entenderam exatamente o que estava acontecendo, porque tentaram replicar dentro da rede o que estavam fazendo fora: a idéia de *broadcasting*, de que a rede continuaria sendo um lugar onde poucas pessoas produzem conteúdo para multidões. Isso gerou consequências que duram até hoje. Por exemplo, as conexões de banda larga são desenhadas tecnologicamente para que a velocidade de *download* seja maior que a velocidade de *upload*. Toda essa idéia de que as pessoas iam produzir menos do que consumir conteúdo, o que já mudou completamente.

Esse momento em que a mídia achou que iria colonizar a internet com o mesmo tipo de estratégia que usava *off-line* durou mais ou menos até o ano 2000, quando estourou a bolha. Nesta época, todas as empresas que haviam sido construídas sob a idéia de portal, onde o desenho do site vai determinar o caminho percorrido por quem o acessa, começaram a ter problemas. O portal tem uma estrutura em que a navegação supõe que você vai entrar pela página principal, e o desenho do site vai determinar qual caminho que você vai percorrer dentro dele. A experiência que temos hoje com o *Overmundo* mostra que esta estrutura é inteiramente furada. A página inicial não é mais importante que qualquer outra página do site. As pessoas entram no site pela ferramenta de busca, olham o que

estão procurando e vão embora muito rapidamente. Então você tem que criar em todas as páginas conteúdos de interesse que façam com que a pessoa permaneça o maior tempo possível dentro do seu site.

Essa é a terceira fase da internet, que hoje foi apelidada de Web 2.0, na qual as empresas que se tornaram mais importantes são as ferramentas de busca, como o Google, onde o conhecimento produzido pela maioria é a base da informação que se troca. O resultado de qualquer busca no Google está baseado na opinião da massa de pessoas que utilizam a internet, da massa de usuários. Os sites que aparecem primeiro são os sites com mais links. Quer dizer, ele mostra primeiro os sites que as pessoas acham mais interessantes sobre determinado assunto. Ele pressupõe que o que as pessoas acharam mais interessante é o que é mais interessante para a maioria das pessoas.

Isso tudo foi muito surpreendente para quem pensava que a Internet reproduzia a estrutura centralizada de produção de conteúdo.

Não há um perigo nisso, no sentido de uma perda de parâmetros críticos e da qualidade de produção? A poesia produzida na internet, por exemplo, é na sua grande maioria muito ruim.

Está ocorrendo um debate forte sobre isso. Jayron Larnier, que é um cara que participou do princípio da internet, foi um dos pioneiros na divulgação do conceito de realidade virtual, publicou recentemente um manifesto em que falava de um “maoísmo digital”. Da crença de que o coletivo é mais sábio e consegue produzir sabedoria com mais facilidade e rapidez do que o sistema de meritocracia. E é claro que essa coletivização também pode ser emburrecedora. Até no sentido de que esse coletivo está sendo criado com extrema aversão a qualquer tentativa de estabelecimento de hierarquias de mérito. Como se dissesse o tempo todo: “Você não tem o direito de dizer que a minha poesia é ruim, agora estou livre para publicar o que quero”. É uma idéia de democratização radical. Eu gosto do termo “maoísmo digital” neste sentido.

O *Overmundo* tem um foco muito preciso, que é discutir a cultura produzida no Brasil, principalmente a cultura que está fora dos grandes centros e da mídia tradicional. Aí as pessoas entram lá e querem publicar um manifesto político ou a crítica de um filme do Godard. Antes a gente tinha uma equipe contratada para isso que ficava sinalizando que este não era o foco do *Overmundo*, e que existiam outros sites onde isso poderia ser discutido. As pessoas ficavam revoltadíssimas. “Quem é você para mandar em mim ou algo assim? A internet é livre!” Como se a internet fosse a extensão da casa delas.

Existe uma aversão real à crítica. E ela tem também outro sentido: você entra em blogs de poesia, e os comentários são sempre elogiosos. E isso não é apenas

porque é uma coisa entre amigos, um grupo fechado. Tem uma intenção outra, que é a de conseguir um link nos blogs alheios. As pessoas ficam se elogiando umas às outras para conquistar visibilidade na Internet.

Existe mesmo esse perigo. A troca de uma cultura de mérito por outra pautada pela visibilidade. Agora, as coisas realmente mudaram, e temos que trabalhar com isso. O editor da revista *Wired*, Chris Anderson, publicou no blog dele dois textos sobre o que deve ser o site da revista que vai ser lançado agora. Vai ser uma revista aberta, transparente, onde até a pesquisa para cada matéria estará *on-line*. E ele fala que a tarefa hoje é você ser um catalisador e um curador de um conteúdo, de uma conversa que é produzida em vários outros lugares, não apenas no próprio site. Eu acho isso interessante, porque acelera determinados processos.

Outro dado curioso é que muitas vezes a internet não é uma boa alavanca para conteúdos *off-line*. Talvez porque o que interessa as pessoas na internet é o processo, e não o conteúdo acabado. Elas querem remixar as músicas, numa cadeia contínua como um jogo, e não comprar o disco pronto. É uma idéia radical de participação.

E qual foi o impacto das novas tecnologias na produção de cultura?

O surgimento dessas novas músicas extremamente populares em determinadas regiões do Brasil está intimamente ligado com o avanço tecnológico. O funk carioca, como o tecnobrega e o forró pop cearense, são todas músicas produzidas no computador, a partir de sons basicamente eletrônicos. Assim, aconteceu uma queda impressionante do custo de produção. Hoje, com 50 reais, você aluga um estúdio na Cidade de Deus por uma hora e sai com sua música pronta, gravada em CD. A mesma coisa acontece com o tecnobrega, que também acontece nos bairros mais pobres de Belém.

O tecnobrega é um caso especial e extremo disso, porque a cena é toda construída em torno de um culto à tecnologia de ponta. Tanto que todas as aparelhagens precisam apresentar o que eles chamam lá de evolução. Quer dizer, há uma busca incessante por inovações tecnológicas. Em pouco tempo, eu vi as aparelhagens tocando vinil, depois CD, então MD, e hoje só toca MP3. E cada ano aparecem novidades. DJs circulando nas festas de aparelhagem com wi-fi interno, para que as pessoas mandem pedidos via celular, telões, projeções de imagens no céu, raio laser. E o mais interessante é que eles desenvolveram um novo modelo de negócio para a circulação de música, que não depende mais de lançamento de discos oficiais das bandas. Agora, as bandas liberam as músicas para os pirateiros, como são chamados lá, que fazem compilações dos grandes sucessos das festas de aparelhagem que são vendidos diretamente aos camelôs. Então os músicos assimilaram de certa forma a pirataria como estratégia de divulgação. Eles não vão ganhar dinheiro vendendo discos, mas depois, tocando ao vivo nas festas.

Para eles o importante é que a música circule ao máximo. Eles dizem que ficam felizes quando ouvem a música deles tocando no camelô no centro da cidade. O disco hoje é só um cartão de visitas, os artistas não esperam mais retorno financeiro com eles.

Nós ainda temos uma visão muito estereotipada da Amazônia, como uma mata virgem. O tecnobrega mostra que já não é mais muito assim, não?

O tecnobrega já é resultado da urbanização da Amazônia. Hoje a maior parte da população da Amazônia vive em cidades. E não dá para entender o tecnobrega sem pensar o que estava acontecendo em Belém nas décadas de 1970 e 1980. Nesta época, já havia gravadoras lá especializadas em música caribenha, como a Gravasom, do Carlos Santos, que depois virou o governador do Pará. O Carlos Santos foi um cantor brega de bastante sucesso. A música brega é herdeira direta da Jovem Guarda, que se disseminou pelo país através de Goiás, com Odair José e Amado Batista, e Pernambuco, com Reginaldo Rossi, e depois fez seu quartel general em Belém. E a gravadora dele lançava na época uma série de compilações quase piratas do que eles apelidaram de lambada, que era todo o ritmo caribenho. A Amazônia tem uma troca muito forte com os países vizinhos, e isso tudo serviu de elemento para a invenção da guitarrada, que é uma música bem paraense, que se disseminou também para toda a Amazônia. Então, havia lá um mercado de música muito forte, que produzia em torno de 300 discos por ano já na década de 1980, só de bandas locais. E essa produção cresceu muito a partir de 2000, quando surgiu o tecnobrega, que é uma simplificação do brega, usando a batida do brega produzida no computador, com bateria eletrônica, e alguns elementos de música caribenha, como o baixo do reggaeton. E não páram de aparecer novidades, como o cyber-tecnobrega.

A forma que o tecnobrega trabalha é muito diferente da tradicional das grandes gravadoras. A indústria cultural tradicional trabalha com a idéia de escassez, de você ter que escolher que produto consumir. Agora, é uma variedade imensa de produção. Essas bandas não planejam mais a sua carreira, produzem uma música, lançam, e na semana seguinte já estão lançando outra. É um esquema muito ágil, que a indústria fonográfica tradicional não tem como competir, porque precisa trabalhar com planejamento de longo prazo.

Essa aceleração da produção dos artistas é um efeito colateral curioso. Entre escritores isso também ocorre. Antes, precisavam fazer um livro por ano, ou a cada dois anos. Agora, é necessário fazer um *post* diário no seu blog...

...Para não ser esquecido. É verdade. Mas isso também está mudando. A ferramenta RSS, por exemplo, permite que sempre que surgir uma novidade nos blogs ou sites que me interessam, eu seja avisado. Assim, as pessoas não preci-

sam mais estar sempre visitando diariamente os sites, o que permitirá outro ritmo de produção.

Um amigo diz que isso é uma essência do tropicalismo, de sempre buscar olhar os lados positivos das mudanças...

Na verdade, somos todos filhos do Andy Warhol, que disse que ser pop é gostar do mundo.

E onde fica a crítica neste ponto?

Talvez parte do gostar do mundo seja gostar da crítica também.

*

Antonio Risério

Em busca da semiodiversidade

Quando o assunto é diversidade cultural, dois sintagmas emergem automaticamente: “o outro” e “etnocentrismo”. Vou começar, portanto, com eles.

Façamos uma distinção entre “etnocêntrico” e “etnocentrista”. “Etnocêntrico” é aquele que encara o outro pelo prisma de sua cultura; “etnocentrista”, quem absolutiza as práticas e os valores da cultura a que pertence. Nesse sentido, o “etnocentrismo” é uma perversão do “etnocêntrico”. Uma postura – e, se quiserem, uma caricatura. Claro: posso não pretender que os meus valores culturais sejam superiores aos demais, assim como ter consciência da projeção de meus esquemas de pensamento sobre culturas distintas da minha. O que não acredito é que seja possível colocar entre parênteses o prisma de minha cultura quando contemplo, por exemplo, o mundo asteca ou o mundo alemão. O “etnocentrismo” é descartável; o “etnocêntrico”, não. Consigo combater com alguma eficácia o etnocentrismo, mas sei que permanecerei etnocêntrico. Quando Vico dizia que era preciso alcançar a “suma ignorância”, para chegar à compreensão de modelos de pensamento distantes do nosso, ele estava anunciando uma meta desejável – e inatingível. A antropologia sabe que o que ela faz é interpretar interpretações. Ela instaura um campo de metaleitura. Ou seja: o antropólogo é um sujeito que lê, a partir do seu próprio repertório conceitual, os esquemas causais-funcionais e as interconexões simbólicas estabelecidos primariamente por um determinado grupo ou sociedade. Ele não chega a uma cultura como fato de primeiro grau, mas se defronta, através de suas categorias mentais, com o que, por sua vez, já é um construto teórico. É por isso que Geertz diz que tudo o que podemos fazer é tentar “alargar os limites do discurso humano”. A crença na superação do etnocêntrico pode até ser útil. Mas é, certamente, enganosa.

Vejamos, então, “o outro”. A consciência da multiplicidade dos focos de cultura é uma consequência da ocidentalização do planeta. O “outro” é uma invenção do Ocidente. Verdade que a sua base é universal. São muitos os povos que se autodenominam “os seres humanos”. Mas foi a expansão ocidental sobre a superfície terrestre que produziu a sistematização dessa figura da alteridade. Foi preciso que o planeta se planetarizasse para que o outro fosse construído como problema, objeto inquietante para a reflexão sistemática. O outro surge assim como o não-europeu, o extra-ocidental. E o seu surgimento contribuiu para o avivamento e a radicalização das dúvidas do Ocidente sobre si mesmo. Isto é especialmente visível no campo artístico; na configuração do fenômeno das vanguardas

estéticas. Na poesia, por exemplo, com as investidas letradas contra a chamada estrutura aristotélica da linguagem. Nas artes plásticas, com o cubismo e sua leitura estrutural da visualidade negra-africana. Ou na música – não exatamente na magnífica fantasia etnocentrista de Stravinski, nos estereótipos de terror e êxtase que movem as massas sonoras da “Sagração da primavera”, mas na ruptura com o sistema tonal, nos ideogramas intelectuais de Webern, na música aleatória e mesmo no microtonalismo. Mas é claro que o fenômeno não se restringe à esfera estética, manifestando-se ainda na má-consciência burguesa, na ascensão do socialismo ou na teoria cultural freudiana, para dar apenas alguns exemplos.

A antropologia se firmou vendo a si mesma como a “ciência do homem”, mas sendo, na prática, o estudo do outro – um vigoroso exercício intelectual para tentar dar algum sentido, em termos ocidentais, a sistemas não ocidentais de cultura. Não é por outra razão que podemos ver a antropologia moderna, que se formalizou sob a regência de Malinowski, como uma práxis de ocidentais expatriados. Mas vieram os descentramentos – e o outro se fragmentou numa proliferação de inumeráveis contas de vidro. Para um chinês, o outro pode ser um sueco. Além disso, os antropólogos principiaram a antropologizar os seus próprios povos. A desencavar outros do próprio barro de que foram feitos. A superpovoar, de outros, o Mesmo. Transformaram-se assim, legionariamente, em detetives de uma alteridade onipresente, flagrando outros em cada esquina do planeta. E isto para não falar de outros como a mulher e o lesado cerebral. Como se não bastasse, a psicanálise banalizou um outro outro, o Inconsciente, o outro-dentro. Chegamos assim ao cúmulo: não só você é um outro, como há um outro em mim. Me sinto então tentado a concluir que somos todos quase-outros no quase-mesmo. Ou a arquivar esse clichê do outro, essa explosão demográfica de outridades, e a concordar com o neomaracatu tropicalista: uns são, uns vão, uns dão, uns não, uns talvez, e não há... outros. Deixemos então a vida dos outros – e vamos falar de uns. Quando nada, aboliremos uma nem sempre saudável dependência, para os propósitos comprehensivos das leituras culturais, na medida em que o outro só existe em função de um mesmo. E isso até porque, se o outro foi uma invenção do Ocidente, cabe-nos agora perguntar o que é mesmo que queremos dizer quando dizemos “Ocidente”?

A resposta que me ocorre é que essa entidade global, a que chamamos Ocidente, é na verdade um movimento trans-histórico, extra-geográfico e pan-étnico. Anos atrás, Geoffrey Barracough afirmou que o processo mais espetacular da história do século xx era a “Revolta contra o Ocidente”. Mas é preciso acrescentar que a “Revolta contra o Ocidente” foi feita em nome de valores ocidentais. E dizer isso é dizer tudo. “Se escrevemos a história das batalhas, o colonialismo é um fracasso. Basta porém escrever a história das mentalidades para percebermos que ele é a maior conquista de todos os tempos”, observou Christian Maurel, acres-

centando que a “maior preciosidade” do processo colonial foi a “farsa da descolonização”. Serge Latouche também viu o óbvio, ao dizer que o fim da supremacia branca não significou o fim da civilização ocidental. Pelo contrário, assistimos à mundialização do Ocidente. Daí a sua conclusão desconcertante: “O Ocidente não é mais a Europa, nem a geográfica, nem a histórica; também não é mais um conjunto de crenças partilhadas por um grupo humano que perambula pelo planeta; nós nos propomos a lê-lo como uma *máquina* impessoal, sem alma e, de hora em diante, sem mestre, que colocou a humanidade a seu serviço”. Exagero, pode-se dizer – mas a planetarização do Ocidente é um fato. O Ocidente perdeu as batalhas, mas ganhou a guerra. Perdeu as terras, mas conquistou o imaginário. A ciência e a técnica substituíram soldados e administradores. E essa tecnociência ocidental, embora universalizável, não é neutra. Adotar a tecnologia ocidental implica assimilar um projeto de domínio da natureza e uma certa concepção do tempo. Ou seja: a introdução de uma determinada racionalidade. O que ocorreu então foi uma mudança qualitativa no próprio caráter da conquista. Entre os séculos XVI e XX, impérios específicos puderam se desmantelar, mas, como diz Latouche, o confisco do planeta pelo Ocidente foi definitivo. A ciência, a técnica e o mercado unificaram a Terra. Quando povos extraocidentais quiseram a modernização econômica, eles jogaram a toalha. E esse processo histórico já se consumou. O Ocidente criou um projeto universal e, num caso extremo de identificação, tornou-se ele mesmo universal. Desbordou de sua base geográfica, histórica e antropológica. De modo que hoje podemos dizer que o planeta é ocidental. Estruturalmente ocidental. E isso numa tal intensidade que já estamos falando de coisas como, por exemplo, traços orientais do Ocidente, especialmente em leituras do mundo japonês contemporâneo. Enfim, o Ocidente triunfou. Mas, para isso, deixou de ser apenas branco e europeu, para ser também africano e asiático. Converteu-se assim num espaço imaginário. Numa entidade planetária. E disso não temos como fugir. Nenhum processo histórico-cultural é revogável. Ao contrário, a irreversibilidade da História se impõe ostensivamente mesmo ao mais distraído dos observadores.

E o Brasil? Bem, o Brasil vai entrar na roda da passagem do século XV para o XVI, quando o Ocidente ainda era localizável – isto é, identificava-se com a Europa, o mercantilismo, a cristandade. É certo que esse signo linguístico – “Brasil” – já vinha circulando desde antes da implantação da empresa lusitana nos trópicos atualmente brasileiros. Ele faz parte da topónímia mítica do Ocidente, reluzindo no rol das utopias populares da Idade Média, para inclusive ser referido, modernamente, na poesia de Blake e no *Finnegans Wake* de Joyce. Mas o Brasil Histórico, que aqui nos interessa, tem início com a travessia das naus cabralinas. Com os conquistadores portugueses que descortinam o seminomadismo e a antropofagia tupinambás – e para cá trouxeram, a bordo dos navios negreiros que feriram a

sensibilidade poética de Heine, levas de africanos escravizados. Esse Brasil nasce, portanto, na antemanhã do processo de ocidentalização do mundo. É uma colônia de Portugal, como o México é da Espanha. Mas com uma diferença básica, que podemos assinalar recorrendo cautelosamente à tipologia dos povos da América, proposta por Darcy Ribeiro. Nesse esquema, Darcy distingue entre “povo-testemunho” e “povo novo”. Um “povo-testemunho” é formado por “representantes modernos de velhas civilizações autônomas sobre as quais se abateu a expansão européia”; e “novos” são os “povos americanos plasmados nos últimos séculos como um subproduto da expansão européia pela fusão e aculturação de matrizes indígenas, negras e européias”. Povos-testemunho são as populações mexicanas, mesoamericanas e andinas que descendem das civilizações asteca, maia e incaica, subjugadas traumaticamente pela conquista espanhola. Povo-novo é o brasileiro. Embora não acompanhe a argumentação geral de Darcy, seu evolucionismo de base marxista ou seu gosto por simplificações forçadas, acho que, no fundamental, ele está certo. Contemplando a realidade mexicana, vejo um povo-testemunho; ao pensar no Brasil, um povo novo.

Tenochtitlan alguma marcava a paisagem brasileira. O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada dos africanos, foi a configuração de uma nova realidade sócio-antropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimético. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra, lugar para reinvenções institucionais, para a construção de mundos culturais paralelos, num processo de mestiçagem permanente, de miscigenação genética e simbólica, que se estende do nascimento da Cidade da Bahia ao exibicionismo tecnológico dos dias de hoje. Os negros foram sujeitos ativos e vitais de nossa história – e toda história é móvel, meândrica, plúrima. Assim, antes que fixar um quadro estático, congelando uma assimetria inicial, precisamos pensar no jogo dos signos, na dinâmica dos códigos e repertórios, no movimento incessante dos conjuntos culturais que nos constituíram. Pensar inclusive, para usar uma expressão de Gruzinski, nas “dialéticas do malentendido” que pontilham a nossa trajetória. Só não devemos cair na mistificação. O que temos hoje não é de modo algum a realidade de uma “democracia racial” – mas o mito dessa democracia, que aparece como um dos sonhos centrais do imaginário brasileiro. Construímos, em todo caso, um povo e uma cultura fundamentalmente mestiços, mas não uniformes – o que nos faz falar, no plural, de realidades brasileiras (coisa bem diversa, aliás, do “multiculturalismo” que desinquieta a Alemanha e os EUA). E assim vamos tecendo uma mensagem antropológica de alcance planetário. Antonio Cicero sintetizou perfeitamente o quadro, quando disse que o paradoxo do Brasil está em, não tendo conseguido enfrentar problemas que muitos países já resolveram, ser capaz de oferecer a prefiguração da solução de problemas que poucos países conseguem

enfrentar. Mas é claro que isso não foi feito sem uma relativização de práticas e valores culturais. Tivemos plasticidade cultural, condições históricas propícias, mas também uma espécie de propensão relativista, abrindo caminho a partir do próprio jogo das personalidades múltiplas que formam cada um de nós, mestiços, e do fato de tentarmos incorporar todos os nossos antepassados. Uma abertura relativizante e não um relativismo absoluto, por assim dizer. E é claro, também, que as coisas não se deram (nem estão se dando) sem luta.

Não vou fazer aqui uma defesa do relativismo cultural em si e muito menos do “relativismo permissivo” de que fala Gellner. Não posso solucionar, num passe de mágica, uma controvérsia milenar. Para mim, o problema é político. Mas, já que falei de Gellner, aponto uma diferença. Gellner distingue diversos fatores de reforço atual do relativismo, além de embuti-lo numa atmosfera geral de fim de milênio. Entre tais fatores estariam a expiação da culpa colonial e uma disposição anti-absolutista que emergiu no panorama norte-americano, em resposta a uma circunstância histórica específica. A observação é convincente. Os EUA sempre tenderam a absolutizar a sua cultura. Ao assumir uma liderança mundial, todavia, viram-se obrigados a meditar sobre os mais variados tipos de sociedade e cultura. Houve então um choque entre a tradição absolutizante e a multiplicidade concreta do mundo. Com isso, os norte-americanos ficaram embriagados de diversidade, tornando-se excepcionalmente receptivos ao relativismo hermenêutico. Mas nota-se que tanto a expiação da culpa colonial quanto a embriaguez de diversidade, indigitadas por Gellner, dizem respeito à vida de países hegemônicos. O relativismo brasileiro é uma outra coisa. Tático ou estratégico, responde a circunstâncias histórico-culturais diversas. Tivemos dois momentos fundamentais na história das relações sócio-raciais no Brasil, no século XX. O primeiro, entre as décadas de 1920 e 1930; o segundo, entre as décadas de 1970 e 1980, culminando na mobilização em torno do centenário da Abolição. No primeiro, o neoiranianismo modernista, a reemergência dos trabalhos africanistas, o surgimento das “frentes negras”, a afirmação da música popular, a consolidação do candomblé, o nascimento do umbandismo, a projeção da escola barroco-mestiça de futebol, as obras de Freyre e Jorge Amado. No segundo, o movimento ganhou em extensão e radicalidade, sob os signos da nova realidade africana, do desenvolvimento de uma consciência antropológica no país, do discurso por uma sociedade pluralista. Se, no primeiro momento, predominou a visão evolucionista, absolutismo cultural mitigado no interior da luta “integracionista”, no segundo momento o relativismo se impôs. E nunca antes, na história brasileira, tanta gente se mostrou disposta a encarar a nossa questão sócio-racial. Pareciam dizer, como no verso de Cazuza, “Brasil, mostra a sua cara”. Não se tratava de expiação de culpa colonial ou de embriaguez com uma diversidade externa, mas de promover um desrecalque interno, subvertendo hierarquias culturais em vigor. É claro que houve hipocris-

sia, culpa, ressentimento, oportunismo, cegueira. Como dizia Baldwin, ninguém pode fugir à patologia do país em que nasceu. Mas o ponto central é que o relativismo teve (e tem) uma função precisa entre nós, interferindo positivamente em nossa dinâmica sociocultural.

Participamos assim, à nossa maneira e em resposta à nossa experiência, da onda relativista internacional. Na verdade, podemos falar de dois momentos críticos cruciais e da nossa participação diferencial em ambos. A primeira onda se armou no final do século XIX, para arrebentar nos primórdios do século XX. Como subproduto da ocidentalização do mundo, tivemos a universalização fragmentária de sistemas culturais extraoccidentais. Exotismos africanos e oceânicos invadiram a Europa e parecia que o espírito relativista de Montaigne havia triunfado, dinamitando a couraça antiantropológica de Descartes. E essa abertura cultural da Europa repercutiu entre nós, levando os escritores “modernistas” a atacar a fachada européia da cultura brasileira e a sublinhar a variedade dos elementos que nos formaram. Sob esse aspecto (e sob outros mais), *Casa grande & senzala* é a grande obra prima do modernismo brasileiro. A segunda onda está acontecendo ainda agora, em plena “alta modernidade” (Giddens), momento de radicalização universal das conquistas da modernidade. Nos encontramos de novo no avesso da assepsia cartesiana, que sonhou se ver livre das impurezas da cultura. Se a destruição da Torre de Babel pode ser vista como um mito explicativo da diversidade étnica, hoje temos ao mesmo tempo uma “língua franca” e a multiplicidade babólica. A conquista do respeito pela diversidade e os empenhos transculturais existem num contexto maior, desenhado também, entre outras coisas, pelo relativismo epistemológico e pela expansão mundial de uma sensibilidade antropológica. E o confronto está nas ruas, como se vê pelo neofascismo europeu, crescendo na convergência do desemprego e da migração. No Brasil, acho que – em vez de perder tempo tentando transplantar os impasses do chamado “multiculturalismo”, com os seus conflitos étnicos e os seus processos de “guetização”; seu caráter de, digamos assim, multiapartheid “leftwing” –, temos uma oportunidade imperdível para lidar com a mestiçagem. Se Freyre mistificou senhorialmente o fenômeno mestiço, a reação a ele tentou eliminar o problema, inclusive com a tentativa de transplante da dicotomização norte-americana do espectro racial, cristalizada na “hypo-descent rule”. Nos dois casos, por deformação ou eclipse, a realidade não foi discutida de forma aberta, direta e íntegra. Somos, no entanto, mestiços. E mestiçagem, aviso, não é sinônimo de homogeneidade. Não exclui o pluri, o anti, o trans.

Por fim, quero dizer que vejo a questão da diversidade cultural num contexto amplo. Em meio ao imenso rol de problemas e desequilíbrios planetários, com o açoite da pobreza queimando no corpo do mundo, vou me dar ao luxo de destacar aqui três grandes questões. Preservar um humano é uma delas. Preservar a

biosfera é outra. Mas, além da biodiversidade, temos que preservar também a semiodiversidade. Quando falo na preservação de uma natureza humana, penso no perigo que estamos desconsiderando, ao subestimar as perspectivas da engenharia biológica. Admitindo que o planeta dure mais cem anos, alguém tem idéia do que poderá acontecer nesse terreno? E se o planeta durar mais cinco séculos? O sociobiólogo Edward O. Wilson, que não acredita que a espécie tenha qualquer finalidade extragenética, acha que estamos no limiar da decisão do quanto desejamos permanecer humanos. Sem saber o que vem por aí, temos que nos antecipar com base até mesmo no que Hans Jonas chama “heurística do medo”. Quanto ao problema ecológico, concordo com os que pensam que fantasias arcaizantes estão fadadas ao fracasso: não é possível pensar na preservação/reconstrução da natureza fora do quadro dos recursos tecnológicos hoje disponíveis. Mas – e aí é que está o ponto central – essas questões passam pela cultura. Pela dimensão simbólica da vida social. Para dizer o óbvio, liberdade e ética inexistem fora do reino dos signos. Toda ética traz, como seu fundamento, uma construção antropológica. E é justamente a semiodiversidade, a existência neobabélica, que faz a amplitude do arco de perguntas e respostas possíveis, coisa fundamental nesse momento da aventura humana na Terra.

Vivemos um momento em que, ao invés de apostar numa utopia terrorista da verdade única, me parece mais sensato atentar para o velho Helvétius, quando ele diz que o que cada povo julga ser a sabedoria nada mais é do que a loucura que lhe é peculiar. Mas, ao recitar aqui a declaração helveciana, não pretendo defender que as metas e os significados tenham evaporado diante de milhares de sóis insaciáveis, ou que os valores tenham perdido a sua razão de ser num carrossel entrópico das criações humanas. Não posso aceitar o “relativismo permissivo”, nem arquivar o espírito crítico. É claro que não creio em critérios absolutos. Todo critério é histórico. O que busco são respostas provisórias para questões também transitórias. Mas isso não é igual a aceitar sacrifícios rituais humanos, ou a achar que Hitler foi apenas um sujeito extravagante. Abertura relativista, diálogo de culturas, significam, para mim, enriquecimento dialético, jamais complacência diante de uma incontrolável profusão barroca de “verdades” que, para serem verdadeiras, teriam apenas que existir. A preservação da semiodiversidade me interessa na medida em que ela é fundamental para a preservação da biosfera – e para que, nos termos de Wilson, saibamos escolher o quão humanos desejamos permanecer.



- Leminskiana** Querido Enigma:
estou bêbado.
- Vou, como se diz,
pisando nas asas.
- Paro numa estrela
e sorteio o mar.
- Mas estranho
– e muito –
o meu e o teu
linjaguar.
- Arte poética** Na serra da desordem
No piracambu tapiri
Em cada igarapé do pindaré
Em cada igarapé do gurupi
uma palavra nova para mim

Antonio Risério

Rogério Campos

Como você começou a coleção Baderna?

A Conrad tem como principal fonte de renda quadrinhos e mangá. E por causa desse negócio de quadrinhos, acabei precisando viajar muito para as feiras de livros, para contratar novos títulos. E em cada lugar que ia, aproveitava para procurar as editoras alternativas. Ia para Nova York, visitava a Autono Media. Ia para São Francisco, aproveitava para passar na Equipress, que é a principal editora da costa oeste americana para esse tipo de livro. E essa situação dupla, de ser ao mesmo tempo um empresário no mercado editorial e um aficionado por estes textos, me levou a situações engraçadas. Um dia estou lá na Equipress, saindo de uma feira de livro com terno e gravata, e uma menina falou: “Mas você é de qual coletivo?”, e eu respondi: “Eu sou proprietário de um coletivo”...

Em diversos aspectos, a Conrad não é nada de novo. Eu fui formado por aquele período do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, do *Pasquim*, do *Versus*, que, se você pensar, eram publicações que misturavam política, pop e quadrinhos. É esse o fio da Conrad, ela é basicamente herdeira desse universo. E a gente tem o privilégio de poder ser os próprios mecenás. Vendemos *Pokemon*, e isso possibilita que possamos publicar o *Hakim Bey*.

A coleção Baderna começou em 2001, e já publicamos desde os Situacionistas, Provos, Krisis e Critical Art Ensemble até o Paulo Arantes e um livro sobre a resistência anti-globalização brasileira, *Estamos vencendo!*, de André Ryoki e Pablo Ortellado.

E como foi o contato com o Hakim Bey? Vocês assinaram algum contrato?

Imagina. A gente o publicou e, a rigor, não tem contrato de direitos autorais. O que fizemos foi um acordo com ele, e ele ajudou na tradução e tudo. Se quiséssemos ter pirateado, não haveria problemas. Ele não estaria nos processando nem nada, não está preocupado com isso. Porque a idéia para ele é o mais importante. Inclusive, se vai sair com o nome dele ou de outra pessoa, é o menos importante.

Trabalhando em editora, você vê várias pessoas que são contra a propriedade privada, e a relação que elas têm com essa história de direito autoral é inteiramente maluca. Querem adiantamentos irrationais, ficam cobrando relatórios, achando que estão sendo lesados. É muito estranho. Mas o Hakim Bey não, ele sempre foi coerente e generoso nesse sentido.

Um amigo diz que sempre que achou que não havia nada interessante acontecendo no mundo, descobriu que era ele que estava no lugar errado. É o que me parece que ocorre com a coleção Baderna. Há muita coisa acontecendo que certamente é ressonância dos textos publicados na coleção, e que as pessoas acham que são simples fatos isolados.

É verdade. Existe um ceticismo confortável que domina boa parte da sociedade hoje. A idéia de que não tem nada acontecendo, que os jovens são despolitizados. A velha conversa mole. E então de repente surge um levante como o de Seattle, e as pessoas se surpreendem. Se você pensar, por que não estaria acontecendo nada? Por causa da decepção dessas pessoas com as suas próprias escolhas políticas? Existe uma renovação que é perturbadora para elas.

Elas preferem nem olhar, para não ver que o que perdeu sentido é a postura delas, e não o mundo...

E é o oposto. Se você não é capaz de renunciar às suas conquistas, você não merece suas vitórias. É necessário sempre se colocar em xeque, queimar os navios. É isso que mantém vivo. Meu pensamento sobre a coleção Baderna é o seguinte: se tudo andar bem, vou ficar rico com ela. Agora, se tudo der certo, não vai ser mais necessário dinheiro...

É muito gozado, porque as pessoas falam que a Baderna é a novíssima esquerda, e se você olhar com calma, o que estes autores estão fazendo é retomar os temas da esquerda anterior à vitória do stalinismo, do leninismo. As questões presentes no debate na década de 10 do século passado, liberdade sexual, autonomia. Os lemas: “Nem pátria, nem patrão”. Quem mudou não foram os autores da Baderna, foi a esquerda institucionalizada que, hoje em dia, fica lutando para ter empregos, para ter patrão.

Mas sempre existiu esse conflito entre uma esquerda mais libertária, os anarquistas, os socialistas utópicos, e uma esquerda mais institucional.

Sim. Os marxistas estavam comprometidos com um projeto positivista, com a idéia de progresso, portanto se contrapunham radicalmente aos anarquistas. Este positivismo é uma questão muito complexa dentro do pensamento de esquerda. Você vai achar em quase todos os grandes nomes dela um encantamento com a idéia de progresso.

Ao mesmo tempo, existe um olhar engessado em relação a esses nomes, porque se tenta justificar a história pessoal deles a partir do que eram ao morrer. Existe uma tentativa de criar uma coerência em relação à trajetória deles que é muito negativa. As pessoas tentam entender o Lênin de 1921, e negligenciam os fatos que não justificam aquela imagem. Porque eles não estavam assim tão isolados, eram permeáveis à cultura da época, aos bares que freqüentavam, aos

interlocutores outros. Não sei se Lênin esteve ou não no Cabaret Voltaire. Mas passou perto.

John Reed, por exemplo. Foi um fundador do Partido Comunista, acreditava plamente na revolução, mas era um libertário total. Para os padrões do Partido Comunista de 1960, de Brejnev, ele seria um anarquista. Um comunista, de jeito nenhum. E é essa corrente dissidente que nós tentamos retomar na Baderna. Tanto que o nosso santo padroeiro é o Maurício Tragtenberg. O pensamento aberto de Maurício Tragtenberg.

Ao mesmo tempo, a Baderna é uma coleção bastante contemporânea, que está preocupada com os novos textos, e não com os clássicos...

A postura é a seguinte: temos que ajudar na circulação e desenvolvimento de novas idéias. As idéias dominantes não ajudaram nem vão ajudar a criar um mundo melhor. Pelo contrário, combatem as possibilidades de o mundo se tornar um lugar mais livre e justo. E não sabemos de que jeito conseguiremos melhorar o mundo, mas de uma forma ou de outra isso vai acontecer. Me interessa muito o que ainda não foi feito. Então, nosso compromisso é com a circulação destas novas idéias, que podem fomentar alternativas.

E existe realmente uma resistência a isso. Eu recebi censuras até de anarquistas por ter publicado o Hakim Bey. E recebi também o maior elogio que acredito que uma editora possa receber. Foi de um integralista. Ele entrou numa livraria de anarquistas, aqui em São Paulo. Ele freqüentava lá, ficava enchendo o saco. E um dia falou para o livreiro: “Olha, respeito essas editoras que publicam Bakunin, Proudhon, Malatesta. Porque, afinal de contas, eles eram filósofos. E já são clássicos. Agora, essa Conrad, eu sei o que ela é. Essa Conrad é parte de uma conspiração anarco-GLS que quer destruir a família brasileira com Hakim Bey e Pokemon”. Ele captou bem a idéia... Anarco-GLS. *Me gusta*.

Essa resistência é a mesma que enfrentam as novas mídias?

É parecida. As pessoas se assustam com o perigo de extinção de algumas instituições. Da idéia de artista, das gravadoras, das grandes editoras. As pessoas ficam preocupadas se o download vai destruir as grandes gravadoras. Qual o problema? As pessoas vão parar de fazer música? Não. E certamente se criarião novos meios de distribuição, possivelmente melhores. O que pode acabar são os grandes sucessos, de tocar as mesmas dez músicas em todas as rádios ao mesmo tempo. Ainda bem. As pessoas ficam na defesa de algumas coisas que não têm muito porquê.

Temem perder o que nunca tiveram...

A indústria não tem favorecido o diálogo. Não tem gerado pluralidade. Pelo contrário, ela tem combatido a diversidade cultural. A estrutura toda é excludente,

vai botando para fora o que lhe é estranho. Não permite acesso a várias coisas que as pessoas possivelmente gostariam. Não é um placebo, é veneno mesmo.

As editoras também. Não precisamos de *best-sellers*, de livros que vendem milhões de exemplares. Esses livros normalmente não formam leitores, e qual a real contribuição que trazem? Nós precisamos de maior diversidade de títulos, e da formação de um público leitor para essa diversidade. Então, se as grandes gravadoras, as grandes editoras caírem, o que nós realmente perdemos com isso?

•

*O que eu tenho a perder se a América cair?
Meu corpo? Meu pescoço? Minha personalidade?*

Allen Ginsberg

Renato Rezende

Oceano

Círculos de luz opaca, em vibrações, como se saíssem de mim, da região entre os olhos: a sensação de levantar-me dentro de mim mesmo, e ascender, ao ver um objeto caindo, caindo, caindo sem fim e se espalhando junto a uma grande encosta murada, uma muralha que parecia erguer-se indefinidamente, e de repente, eu vendo, lá de cima, o infinito vale muito embaixo, onde corre o rio que era eu o objeto espalhado.

– *Então me mata?*

[Ela está pedindo para você matá-la]

Não posso.

– Então me carrega no colo, em silêncio.

Sou uma pepita de ouro no seu ventre.

No fim de todos os caminhos, de todos os atalhos, de todas as vielas, de todos os declives, de todos os abismos, de todas as picadas e veredas está o mar.

O oceano iluminado.

Sonhei com você. A gente estava num bar do aeroporto, se despedindo, você ia viajar para algum lugar e usava umas roupas meio estranhas, tipo assim, roupas de peregrino. Aí você me disse que quando voltasse ia se casar com alguém do seu passado, você disse: "Essa pessoa sempre esteve lá, acho que no fundo sempre soube que era ela".

Uma voz agora:

Que me diga que eu existo, que eu estou vivo.

O sentimento de desamparo, no tudo estar de pernas para o ar, é facilmente sanado pelo Amor. Não o que vem de fora, mas o Amor que vem de dentro: substituir essa sensação por Amor: e tudo volta ao seu lugar, sobre esta terra, ao rés do chão: tudo volta a ter sentido.

Ser como um cão farejador de Amor.

Eu não quero ir a lugar algum.

- se for preciso, cavo.

Escorrer a vida e gozar de suas dádivas, sem cobiçar nada.

O Amor transforma o Tempo num **oceano**.

Cruzam monstros marinhos, disformes, horrorosos,
escuros
e eu os amo
a todos

Lá vou
choramingando de gratidão pelos cantos.

Tudo é a Verdade.

Sou
partícula de fogo que retorna ao Sol

Esse corpo nunca mais.

Jorge Mautner

Como você está vendo os avanços tecnológicos hoje?

O mundo nos próximos 30 anos será tomado, possuído, absorvido e dirigido pelo *zeitgeist*, pelo espírito do tempo da nanotecnologia e do mapeamento do genoma. A nanotecnologia vai operacionar e modificar não só o ser humano, mas toda a natureza. Alterando os genomas, nós vamos atingir não só o nível do ser humano sem doenças, mas em breve 200 anos, 300 anos de vida. E daí para o indefinido. O fim da filosofia do Heidegger entregava tudo para a *techné*, e é o que estamos vendo. Até a reforma da natureza pensada por Emília, Marquesa de Rabicó e Condessa das Três Estrelinhas do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* vai dar certo. E isso inclui a visão ecológica. Não haverá mais separações entre a agroindústria mecânica e a agricultura orgânica. No futuro estará tudo amalgamado.

E como será essa amálgama?

Essas diferenças ainda são da antiga relação sujeito-objeto. Na verdade, o pensar humano impulsionado e fabricado pela *techné*, pela ciência atual, pelo mundo digital, já está muito além. A efusão e trituração de informações e reinterpretações individuais que mudam a cada instante. Como o elétron. Já havia escrito isso no *Fragments de sabonete*, e agora é realidade. É que a história demora a ser percebida, as pessoas interpretam o presente com as roupagens do passado. Imagine então uma história que aconteceu numa velocidade tão vertiginosa como essa?

E tudo é uma volta, estamos de volta aos tempos pré-socráticos. “Os homens, quando dormem, trabalham pelo porvir do universo”. Isso é totalmente atual. Digital, atômico. A sabedoria realizou-se. Mas, através desta nova *techné*, as novas gerações precisam reconquistar sua liberdade. Já estava na Bíblia: “Cada geração tem que reconquistar a sua liberdade”. Um trabalho incessante. E agora, com a internet, se aperta um botão e tem acesso a uma série de informações. Então acabam as grandes especializações, e se volta para um conhecimento de continuidade histórica que ninguém mais tem. Aconteceram muitas descobertas específicas, maravilhosas, mas que pela especialização excessiva, pela compartimentação do conhecimento, que foi resultado do medo ideológico, político, de que as informações em associação com outras levassem a um mundo marxista-leninista, ou fascista, não se interconectaram. E agora isso é novamente possível.

Então, tudo vai se amalgamar. Já está. Vejo uma grande amálgama de reconstrução permanente ocorrendo, mas ela é muito rápida, se transforma com rapi-

dez demais para que possamos acompanhá-la. Imagina os dados. O problema hoje é o avesso do passado: nós temos excesso de informação. Antigamente a informação era pouca e mantida secreta, em grupos privados, maçonaria, cabala, alquimia. Quem tinha o saber mantinha o sumo poder. Hoje em dia é o contrário. Você tem excesso de informações em todas as áreas e a dificuldade é conseguir absorvê-las.

Até pela ausência de mediações delas...

Ah, são os problemas do presente que para alguns são do futuro, mas que já estão aqui. A democratização, a banalização de tudo. Todo mundo se expressa, é pintor, é fotógrafo, é cineasta, é estrela. E a mídia aponta, incentiva isso. Desde os *reality shows* até os blogs. Então, ao mesmo tempo em que há uma aparente facilidade, há na verdade a maior dificuldade, porque a competição é imensa. E existe a questão do ouvir e dizer, que já está no Heidegger. As pessoas não possuem muito tempo para ouvir, todo mundo quer se expressar, numa violenta catarse. São os problemas da abundância.

Eu sou, vamos dizer, um felizardo neste aspecto. Porque no meu tempo havia uma abundância de livros, e ao mesmo tempo a liberdade o tempo todo de falar com círculos muito eleitos e profundos e sábios. Mas ao mesmo tempo todas as nossas conversas refletiam problemas de verdadeiras hecatombes, torturas, guerras, ódios, conflitos, agonias, e para nós, quanto mais angustiado cada um estivesse, melhor ele seria e mais autêntico. Hoje é o contrário, há a dominação da sensação de alegria. A angústia foi classificada de nociva, e se foge dela com anti-depressivos ou o que for. Antes ela era o estandarte da liberdade, agora se inverteu.

Outra coisa é que dominou o que Fernando Pessoa chamava de sensacionismo, só que numa dimensão que ele nunca imaginou. Uma obra de arte expõe emoção, sentimento, enigma, prazer. Agora, tudo isso é levado pela sensação do sentimento. E sensação da emoção. É sensação de pensamento. Isso tudo porque a máquina, a indústria democrática teve que se comunicar com todo mundo, então se banaliza. A banalização da violência, do sexo. A tal ponto que nada mais é sagrado. Isso ao mesmo tempo é uma conquista e não é. É uma, digamos, má educação da liberdade.

E como entra o Kaos com K nisso tudo?

Hoje, todo mundo quer falar ao mesmo tempo, então gritam, têm suas idéias. O que é genial, porque nunca houve tamanha dignidade humana. Então por todos os lados há um otimismo total. Mas claro que é necessária alguma ordenação. E qual seria uma possível? O que seria a disciplina e a própria jurisprudência no futuro? Nada de dogmatismo. Cada caso é um caso, mergulhado em pleno relativismo. São feixes de possibilidades. Mas assim como o Kaos com K é leitura

fractal do caos com c, não se diz mais “tem que ser assim”, se modula e vai, a cada instante, alterando e se alterando junto. São feixes ondulantes. Feixes de possibilidades que você escolhe a cada instante, a cada situação. Quanto mais feixes você puder imaginar, mais cérebros você tiver e ver todos os lados da questão, mais você vai estar mergulhado na liberdade do Kaos. É necessário ao menos quatro cérebros diferentes para cada pessoa, para ficar na base pré-socrática dos quatro elementos. O que é natural. Nós já estamos mergulhados no sistema binário, pensamos uma coisa e logo o oposto dela. O sistema de Leibniz, que é na verdade o grande ideólogo dos tempos atuais.

O sensacionismo não é uma cultura do simulacro?

Certamente. Você vai reproduzir tudo. Holograma com cheiro, por exemplo. A imagem de uma pessoa nua na sua frente, e você poderá sentir o cheiro dela, cheiros do corpo, sexuais, o que você quiser. E tudo isso acompanhado de orgasmos. Terão máquinas de orgasmos que atingirão até o nível oito, que é o nível máximo...

Fora o que ainda vem por aí. Já estão colocando chips nas pessoas, para identificação. No futuro, eles serão ligados a redes de computadores e aos nossos nervos. Se você fizer uma coisa errada, leva um choquezinho de aviso. Se for algo muito errado ou perigoso, aí já leva um choque maior e desmaia. Isso tudo é inevitável. O controle da ordem humana com 6,5 bilhões de habitantes no mundo só poderá ser feito assim. Agora, isso é a transparência, também. Tudo será devassado, seu sigilo bancário, seu sigilo sexual, então não haverá mais a necessidade de segredos. Tudo também será permitido. Menos matar, é claro. Será uma cultura imediata, o que você desejar o Estado e as empresas já estarão sabendo e trarão possibilidades de satisfazê-lo, sob um módico preço...

Agora, não caímos então numa necessidade borgeana, de uma cartografia 1x1?

Sim, mas isso será possível com a nanotecnologia. Esse Big Brother será demandado pelo povo. As pessoas vão querer isso. Você se lembra de “o preço da liberdade é a eterna vigilância”? É isso na prática. São as conquistas do *homo sapiens*, agora transformadas em técnica e aplicação real.

Hoje continua fazendo sentido a aliança entre as artes e a marginalidade?

Não. Essa posição foi esvaziada e passa a servir gloriosamente a um poder retrógrado. O próprio Marquês de Sade é diluído em Tiazinhas. Na verdade, banalizou-se até a *soap opera*. Esta posição passou a ser produto da indústria. Antigamente, Baudelaire, Edgar Allan Poe, todos eles enalteciam o crime, o proibido. Foi uma posição que teve a sua representação final em Bakunin, que só acreditava no poder da bomba, da destruição. Ele disse: “Os verdadeiros aliados dos revolucionários...

nários não são os camponeses, nem os operários, porque estes, na primeira oportunidade, querem virar burgueses. Os verdadeiros aliados dos revolucionários são os chamados criminosos". Com isso ele estabeleceu uma posição que se estende até as FARC. No início, o próprio Partido Bolchevique assaltava carros de banco. Era na verdade uma luta contra a hipocrisia dos poderes europeus coloniais que falavam uma coisa e faziam outra nas colônias. Hoje em dia, quando cada vez mais tudo é permitido, essa posição não faz mais sentido. É uma posição de Mikail Bakunin, que representa exemplarmente a segunda Internacional. A Primeira Internacional é o Heinrich Heine, a segunda é ele.

E então a posição de maldito se esvazia.

Veja bem: mergulhamos na alma humana, no genoma, na neuropoesia, na neuroteologia, no neuromisticismo, é uma viagem infinita. Então isso desperta o interesse, ocupa, dá trabalho para milhões, bilhões de seres humanos. Vai ter que ser tudo escrito de novo. Todas as músicas, todos os livros. São tantas as tarefas, e de entusiasmo absoluto, que não vejo como desviar energia para isso. Ou, por exemplo, quer ver? Uma tendência homicida. Ela pode ser revertida para o bem da humanidade. Já hoje acontece isso. Por exemplo: sádicos que estão satisfazendo seus desejos mais íntimos mas estão trabalhando para o bem da comunidade. O que eles podem fazer? Trabalhar, por exemplo, como médicos legistas. Você tem sempre a inversão imediata do positivo.

Isto é Charles Fourier. Ele dizia exatamente isso. Não reprimir, mas encontrar uma possibilidade dentro das características pessoais. Crianças que gostam de brincar com sujeira, podem virar lixeiros. E ser lixeiro será uma tarefa nobre dentro da sociedade, com trombetas tocando à sua passagem...

Exatamente. E digo mais: por que no *Filho do holocausto* chamo a atenção para a Primeira Internacional? Ela é a mais rica em perspectivas. Tem Fourier, que você falou. Tem os anarquistas, que queriam transformar o mar Atlântico em limonada para as pessoas beberem. Embora risíveis, em pouco tempo poderemos fazer isso. E quem era o primeiro-secretário? Um poeta chamado Heine, judeu alemão internacional. Então tem tudo que você pode imaginar lá. É a Primeira Internacional que emerge como uma necessidade. Eu vejo ela brotando. O socialismo utópico transformado.

Você acha que alguém vai se dar ao trabalho de ser maldito quando se pode vencer a morte e conquistar as estrelas? É pura perda de tempo. Ainda mais, porque toda a humanidade estará incluída. Uma vibração comum, mesmo nas maiores diferenças. Será um mundo onde não haverá apenas a vontade individual, inclusive porque cada indivíduo saberá que é muitos indivíduos diferentes. Então, o leque de aplicações positivas é infinito.

Ao mesmo tempo, é um mundo que está perdendo a necessidade de metáforas, está cada vez com um discurso mais explícito. Como a arte pode lidar com isso?

É a irrupção, pela primeira vez, da possibilidade de visibilidade de todas as pessoas. Então, este é um sintoma de liberdade. E naturalmente essas pessoas vão adquirir uma sofisticação cultural, ou elas vão desaparecer. Eu acredito como Hegel na elevação do espírito humano. Haverá uma elevação inevitável da qualidade mental. Senão, nós entraremos numa nova Idade Média, o que também é possível. Mas aí não seria mais essa democracia digital universal. Você teria uma nova Idade Média em que alguns saberiam e o resto seria manipulado. E será uma escolha das próprias pessoas.

Eu acho que no Brasil há uma grande necessidade e sede de informação e cultura. Eu sempre digo que o Brasil gastou mais para impedir a cultura do seu povo do que para fornecê-la ou possibilitá-la. Isso é verdade, não é um jogo de palavras. Mas, pessoalmente, acredito que o processo de elevação do espírito é irrefreável. Isso já está em Robespierre. A Revolução Francesa é a entronização do saber. Isso vinha dos enciclopedistas, e também do Rousseau. A Revolução, para Robespierre, não passava de aulas universais. Ele mesmo dizia que a junta de instrução pública está acima mesmo da junta de salvação pública. Ou seja, da segurança. Então você imagina.

E você acha que não há um perigo real desta nova Idade Média?

Não. Esta seria na última das hipóteses. A ciência se democratizou. Então, todos os cientistas dependem das informações de todos os outros. É difícil desligar essa rede. Não estamos mais sozinhos. Mesmo que quiséssemos, não estariamos. A tecnologia hoje invade tudo, faz tudo, e nós somos arrastados por ela. Antigamente, os filósofos talvez arrastassem a humanidade com suas idéias. Hoje, os próprios filósofos se curvam. A imaginação tomou conta. Como o verbo se fez carne, agora a carne se fez digital.

E não há um perigo nisso?

Antes de tudo, o perigo faz parte da jornada da curiosidade. E não vejo retrocesso possível. Desde que se criou a máquina a vapor, ou a eletricidade, não houve retrocesso. O mundo nunca voltou a ser como antes da máquina a vapor. É a *techné*, é a entropia. Nós somos restos de restos de restos de poeiras de cinzas microscópias estelares. E fizemos uma contra-entropia que se chama vida, que é uma loucura. Então, repito Sartre: conquista da morte, conquista das estrelas.



stranger than paradise

observei ainda
que esses pobres peixes
voadores
nem no mar nem no ar
encontram sossego

em Jean de Léry

Daniel Bueno

Jerome Rothenberg

1.

As revoluções são precedidas & acompanhadas por um colapso na comunicação.

2.

Sociedades duradouras, mesmo que estabelecidas na injustiça social, sobreviverão enquanto os grupos que deveriam estar em conflito compartilhem uma linguagem em comum – i.e., um sistema comum de valores & de significados prescritos, uma religião comum, uma mitologia, etc.

3.

Onde a mudança (mobilidade) surge tão rápido a ponto de tornar impossível à “linguagem” mudar comensuravelmente, esta linguagem comum começa a entrar em colapso & grupos de homens, ao usarem as mesmas palavras, já não entendem uns aos outros.

4.

Este colapso na comunicação é articulado primeiro por um poeta & levado adiante por outros poetas.

5.

Não-poetas adaptam livremente a linguagem dos poetas, mesmo onde não conseguem entendê-la, para proporcionar a si mesmos uma forma revolucionária de comunicação. Eles logo passam a considerá-la sua própria invenção.

Nota. Esta é a história do cristianismo & das revoluções francesa & russa.

6.

O poeta vê o colapso na comunicação como uma condição de sanidade, como uma revelação do mundo fechado da antiga ordem. Ele leva a cabo a revolução da linguagem & da forma na nova sociedade dos revolucionários políticos.

7.

O revolucionário político vê o colapso na comunicação como evidência adicional do mal-estar da antiga ordem & se dedica ao restabelecimento de um sistema

fechado que ele (ou aqueles a quem ele representa) possa controlar. A demanda por fechamento se estende à obra do poeta.

8.

O confronto entre poeta & revolucionário político se move para uma luta final que o poeta parece predestinado a perder. Mas a união duradoura entre eles sinalizaria uma virada da história & a reconstituição do Homem no Éden.

Nota. O sinal do Paraíso Comunal será que todas as linguagens agora faladas pelo Homem terão se tornado obsoletas. Esta é a profecia de Apollinaire.

*

Afonso Henriques Neto

Vamos falar um pouco sobre a “liberdade livre” de Rimbaud.

Essa expressão está numa carta de Rimbaud, onde ele diz que se empenha desesperadamente em manter a liberdade livre. É uma expressão muito forte, a soma do adjetivo com o substantivo marcando a insistência de Rimbaud na idéia de liberdade. E ele não estava sozinho, é claro. Gosto de olhar a literatura como um *continuum* histórico-cultural. Estamos sempre recontextualizando momentos históricos anteriores. E essa idéia de liberdade radical permeia toda a história da literatura. Existe um livro muito interessante sobre o tema, *O poeta na república do poder*, de um poeta peruano chamado Mirko Lauer, que fala exatamente dessa tradição. Ele faz uma genealogia que remonta à Grécia, e fala principalmente de um poeta romano, Propério, como quem deu uma expressão maior na Antigüidade a essa idéia de liberdade. Propério se opunha às conquistas do Império Romano de César, afirmando que não tinha nada a ver com elas. Ele era contra tudo aquilo, achava que aquela guerra infundível não levava a nada. E colocava como contraponto o amor como símbolo da liberdade. Algo próximo do que iria-mos ver, 2 mil anos depois, na contracultura.

O amor não é uma forma radical de vínculo? Onde o livre da liberdade então?

Não, porque quando Propério elege uma musa, essa musa não existe na realidade. É uma entidade que ele cria. Se fosse uma mulher física a quem ele estivesse dirigindo a palavra, você poderia até dizer que ele está preso a uma relação. Mas não, ele elege uma mulher-símbolo, mítica, para dizer que todo discurso do poder é vazio. E ele poderia simplesmente acusar, denunciar este discurso, sem pensar alternativas. Mas contrapõe a este discurso do poder uma situação radicalmente existencial. Ele conta eroticamente grandes noites de amor com essa mulher mítica, regadas com muito vinho, e diz que quem deita na cama com uma mulher e com os membros encharcados de vinho jamais vai fazer guerra. Porque não tem a menor possibilidade de pensar nisso. E o mais interessante é que houve uma tentativa de cooptação dele por César, porque ele se tornou um poeta muito popular na época, e César o queria como um poeta oficial. Há quem diga que Propério teria sido cooptado no final da vida, pois ele também escreveu poemas ditos “oficiais”. O que mais interessa, apesar dessa possível contradição, é que o que ficou dele para a posteridade são as elegias ao vinho e à mulher, tudo banhado em radical liberdade.

Rimbaud também caminha nesta direção. Em Paris, ele esteve na Comuna. Mas não era exatamente a dele. Ele queria brigar contra o discurso de poder de um modo geral, e não apenas alterá-lo. E ele queria romper também com todo o *status* literário. Essa idéia está presente quando Rimbaud vai escrever que “eu é um outro”. Para ele, não faz mais sentido o eu romântico. Ele já estava rompendo com todo o conceito de sujeito romântico, embora não definisse ainda o que é esse outro. É uma busca, um momento de ruptura interna, o que essa frase contém.

É uma frase seminal. De certa forma, ela prenuncia todas as vanguardas do século xx, o desejo radical de mudança.

Sim, de certa forma. Mas, pensando nas vanguardas do começo do século passado, é complicada esta questão do confronto do poeta com o poder. É interessante perceber que muitos dos grandes autores daquela época eram poetas quase “oficiais”, que cantavam ideologias. Isso vem de antes. Whitman de certa forma canta a democracia americana, toda a construção da América. E vai até Maiakovski cantando uma revolução que começa a surgir na União Soviética e que no fim não se resolve direito. Ele próprio entrou em conflito em relação a isso, no fim da sua vida, nos seus últimos textos. Mas a maior parte da obra dele é um canto oficial da revolução russa.

A questão dos “ismos” todos da modernidade é muito perigosa. Cada “ismo” cantando um tipo de ideologia. O futurismo tem obras e autores que cantam o fascismo, o Estado puro. Alguns expressionistas vão virar nazistas, e aquilo já está presente em suas obras. É um perigo real. Mirko Lauer, no livro que citei, diz que só um certo surrealismo, que foi absorvido pelos *beats* americanos, é que de certa forma não cantou poder nenhum. Eu acho isso interessante.

Artaud, por exemplo...

Por exemplo. Artaud é um autor que sempre esteve em conflito com o poder. Foi expulso do surrealismo pelo Breton por se recusar a entrar no Partido Comunista. Foi precursor do interesse pelas culturas nativo-americanas, quando viajou para o México para encontrar os taraumaras e tomar mescalina.

Agora, é importante também não demonizar o encontro da poesia com a política. Não estamos falando aqui de uma poesia escapista, sem relação com o real. Apesar de pessoalmente eu sempre propugnar por uma poesia em que o delírio e a imaginação fossem mais fortes do que um realismo simples, frágil, de puro registro do real. A poesia não é a linguagem do registro das coisas que os olhos captam na superfície, é outro tipo de linguagem. É uma tentativa de ver um pouco por trás desta pele. Sem nunca perder de vista o registro do real, é claro.

Quando leio o discurso do Propércio, de se dirigir diretamente ao César, de tentar uma intervenção na realidade, aquilo me interessa. Ele está falando da guerra-

ra, está falando do ferro ferindo as populações, mas sempre com um trabalho poético, com metáforas, imagens muito elaboradas. E, em última análise, o Rimbaud também possuía essa consciência. Ele estava buscando uma saída, um caminho. A “liberdade livre” também não é uma coisa solta no espaço, é ancorada numa realidade brutal. Assim como Artaud. Assim como Van Gogh, quando não vende nenhum quadro em vida. Isso não é de graça, é porque uma linguagem muito forte e radical tem problemas de várias ordens para conseguir ser absorvida pelo público. Normalmente, ela precisa de tempo, e muitas vezes que ocorra uma diluição da sua originalidade. Há sempre uma tentativa de captura pela linguagem oficial.

E você acredita em possibilidades coletivas de criação de linguagens independentes?

Não. Mesmo os grupos instituídos, se você olhar bem, o que se nota é que somente um ou dois nomes se sobressaem, que são poucos os que realmente encarnam uma expressão mais radical. E esses autores que radicalizam métodos de pensamento, de expressão, acabam ficando um pouco distantes até mesmo dos amigos. Acabam se singularizando. São os nomes mais ensolarados, num certo sentido, apesar de muitas vezes mergulhados em trevas profundas, de serem figuras muitas vezes trágicas. Essa exploração radical é essencialmente solitária. A idéia de criação coletiva, ao menos na modernidade, é um esforço interessante, mas que não acredito que se cumpra inteiramente. Você pega um grupo de 15 autores, por exemplo, e acaba percebendo que mesmo unidos sob uma mesma bandeira, continuam sendo 15 solidões em busca de algo que está sempre fugindo, sempre fugindo. Isso é trágico de um lado e encantador de outro.

Ouvindo você falar do Propério, do seu poder de influência, fiquei pensando que a assinatura, que uma certa idéia de propriedade autoral já deveria existir na Antigüidade, certo? Se não era com fins financeiros, certamente com intenção de aquisição de poder, de influência...

É, eles ali já lutavam politicamente por seu espaço, por seu nome, não é? Seja Platão, Aristóteles ou os outros, cada qual lutava para fazer com que o seu discurso predominasse, para com isso ganhar as benesses necessárias. Propério era um escritor, não obtinha retorno direto da venda de seus textos, mas era um arauto, e isso certamente lhe trazia benefícios. Isso é interessante. Há mesmo uma luta política. Como nós viemos desta cultura, desta tradição, é essa tradição que a gente tem que examinar, mais do que a tradição japonesa, por exemplo, que possuía exemplos interessantíssimos de trabalhos coletivos, de quebra do autor, como os “haicais de hospedagem”, por exemplo, que eram poemas anônimos elaborados pelos poetas visitantes das hospedarias: eles os deixavam nas paredes para serem

respondidos pelos próximos visitantes, e assim sucessivamente. Eu adoro a tradição japonesa, mas nós viemos da tradição greco-latina, e então essa cultura é que é a nossa cultura, e de lá para cá o que eu vejo o tempo todo são recontextualizações de coisas que foram criadas ali, que surgiram ali naquele lugar, naquele tempo. Se a gente não entender bem o que era aquilo lá, a gente está entendendo pouco do que nós somos hoje.

Já existia lá essa tentativa de cooptação pelo poder...

Sempre. Uma das formas mais radicais disso hoje é a absorção de uma estética à revelia de sua ética. Houve, por exemplo, uma penetração muito grande do discurso poético na publicidade. Então, foram criadas peças belíssimas, sinestésicas, fantásticas, e qual é a ética que existe por trás delas? Nenhuma. Há a beleza em si, mas para quê, apontando para onde? Então, voltamos para a idéia do velho humanismo, não podemos desvincular a ética do homem, pois ela é essencial para se definir o homem. E mais ainda para a poesia. Ela precisa se preocupar com o que é o homem nesse planeta, vivendo nesse momento histórico. É necessária esta consciência.

A “liberdade livre” de Rimbaud pressupõe uma ética. Ela é, essencialmente, ética. E essa relação do poeta com o poder é duríssima, dolorosa ao longo da história. É uma guerra, um conflito que vem se dando desde sempre. A arma do poeta é também sua maior fragilidade. Porque enquanto o teórico político, vamos dizer assim, trabalha com uma linguagem em linha direta com o pensamento, com as estruturas conceituais, o poeta trabalha com uma linguagem outra. E qual é essa linguagem?

Fico me lembrando quando Barthes coloca a idéia de que a linguagem tende para o lugar comum. O lugar comum, o estereótipo tende sempre a se agarrar à linguagem, é uma espécie de mata-borrão da linguagem. O teórico às vezes não tem muita preocupação com isso. Ele continua escrevendo, e de repente está preso naquele tipo de linguagem, que é a linguagem do poder. Em outras palavras, muito próximo do que oficialmente as palavras significam. E aí obviamente, mesmo sem ele querer ou se opondo a isso, ele está imerso no poder.

O poeta, quando usa conscientemente as palavras que têm aquele significado, tenta torcê-las, torcer o significado delas. E nesse momento ele está praticando liberdade. E isso nada tem a ver com ausência de ética. É outro discurso, mas a ética continua. É possível ser poeta e ter uma ética marxista, cristã ou mesmo fascista. Embora prefira pessoalmente a possibilidade de uma ética menos compromissada com discursos do poder.

Assim, a poesia trabalha em cima de desvios de linguagem. Ela realiza um exercício de liberdade independente dessa ética. Alguns com mais, outros com menos radicalismo. E esse desvio vai para onde? Não sei. É um desvio histórico.

Platão já não gostou desse desvio lá atrás. Achou esquisito. Falou que é melhor nem ter esses caras por perto. E essa luta veio vindo. Você pode rastrear isso ao longo dos séculos. E o engraçado é que os poetas mais radicais, que vivem intensamente seu momento, muitas vezes passam a vida tomada porrada, e só são recuperados dois, três séculos depois. Villon é um exemplo disso.

E você acha que esta linguagem desviante permanece com o tempo? Que François Villon, por exemplo, continua possuindo uma força de estranheza, ou virou um clássico?

A estranheza certamente permanece. A linguagem pode parecer envelhecida, ou absorvida por um discurso oficial, mas quando olhamos com calma vemos que não é bem assim. Vamos pegar o caso do Machado de Assis, para ficar com um escritor que tem uma linguagem em princípio sem tantas quebras. Eu gosto de ler ele abrindo uma página ao acaso. Já conheço a história, então leio uma página, duas, e pronto. E de repente você percebe que o grande personagem daquelas páginas não é Brás Cubas ou então Capitu, mas a linguagem. É a linguagem colocada de uma forma estranha para mim, para todos, apesar de aparentemente estar dentro de uma lógica linear, quase de revista. E não é. O que é aquilo que encanta e encanta e encanta? É uma maneira de trabalhar a linguagem. E o escritor, e mais radicalmente ainda o poeta, é aquele cara que tem essa consciência do que é a linguagem. Ele sabe que aquela linguagem, se for colocada de uma determinada forma, presta serviço ao poder. Mas se você torcê-la, você começa a criar estranhezas, a libertá-la. Acredito que esta é a primeira consciência do escritor.

Traduzi recentemente o “Bateau ivre”, do Rimbaud. Estava numa livraria e abri o poema ao acaso, e comecei a relê-lo. E o que me motivou a traduzi-lo não foram apenas as imagens delirantes, que são belas e novas. Eu vi também uma forma de trabalhar a língua muito interessante, muito precisa, usando cada palavra no lugar certo, com quebras muito interessantes. Quando o texto começava a ficar mais próximo de uma poesia oficial da época, ele colocava uma palavra que rompia com tudo isso, um “cataractant”. Não sei por que aquela palavra entrou ali, mas sem ela o poema se enfraqueceria muito. O “Bateau ivre” só está de pé por causa disso. Porque há transporte, há sonho, e há também essa consciência de linguagem. Rimbaud, ao contrário da imagem corrente dele como um aventureiro louco, era um erudito. Ele leu, estudou tudo. Ele escrevia correntemente latim com 14 anos. E leu todos os poetas latinos no original. É importante algumas vezes desmistificar um pouco, para ver com mais clareza. Ele não foi um ser encantado que subiu aos céus. Ele foi um ser humano com todas as crises, com todo o trabalho que é necessário para se transformar em um grande escritor. E esse trabalho é essencialmente solitário.

Para finalizar, gostaria de lembrar um verso seu: “Nada existe, celebremos aventura”. Isso é liberdade livre?

De certa forma sim. É curioso, porque algumas pessoas lêem esse poema de uma forma negativa. Ele incomoda por um aparente niilismo. E eu vejo como o contrário. Esse poema é exatamente a compra de uma certa liberdade, a percepção de que de fato tudo é transitório e fluído. Nesse sentido, tudo existe e nada existe. É a mesma coisa. Só que não coloquei o “tudo existe”. Poderia ter feito, mas o poema perderia irremediavelmente em força. As pessoas temem esta transitoriedade, e ficam então construindo estátuas. A estátua é uma coisa sólida, enquanto o discurso poético é fluido. Ao mesmo tempo que é pedra, também é ar. Então, estou criando neste verso uma consciência desta transitoriedade, e a liberdade que ela traz. E também o direito de celebrá-la.

Sempre tive esta preocupação com a minha poesia. Não vejo a liberdade de uma maneira mítica. Ela é um exercício, uma busca. É uma discussão permanente, são as escolhas de cada momento. E qualquer um pode viver a qualquer instante a liberdade. É claro que isso pressupõe o direito de errar. Nós tropeçamos o tempo todo, erramos aqui, acertamos acolá, mas vamos tentando encontrar um caminho mais ensolarado. E passar essa tentativa de percepção para os outros, usando uma linguagem, no caso, poética. Podia estar usando outras linguagens, mas a poesia está mais próxima da liberdade. Sempre.



Hakim Bey

Feitiçaria

O UNIVERSO QUER BRINCAR. Aqueles que por ganância espiritual se recusam a jogar & escolhem a pura contemplação negligenciam sua humanidade – aqueles que evitam a brincadeira por causa de uma angústia tola, aqueles que hesitam, desperdiçam sua oportunidade de divindade – aqueles que fabricam para si máscaras cegas de Idéias & vagam por aí à procura de uma prova para sua própria solidez acabam vendo o mundo pelos olhos de um morto.

Feitiçaria: o cultivo sistemático de uma consciência aprimorada ou de uma percepção incomum & sua aplicação no mundo das ações & objetos a fim de se conseguir os resultados desejados.

O aumento da amplitude da percepção gradualmente bane os falsos eus, nossos fantasmas cacofônicos – a “magia negra” da inveja & da vingança volta-se contra o autor porque o Desejo não pode ser forçado. Quando o nosso conhecimento do belo harmoniza-se com o ludus naturae, a feitiçaria começa.

Não, não se trata de entortar colheres ou fazer horóscopos, não é a “Aurora Dourada” nem um pseudo-xamanismo, projeção astral ou uma Missa Satânica – se você quer mistificação, procure as coisas reais, bancos, política, ciência social – não esta baboseira barata da Madame Blavatsky.

A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano em esfera angelical. Isso envolve a manipulação de símbolos (que também são coisas) & de pessoas (que também são simbólicas) – os arquétipos fornecem um vocabulário para este processo &, portanto, são tratados ao mesmo tempo como reais & irreais, como as palavras. Loga da Imagem.

O feiticeiro é um Autentico Realista: o mundo é real – mas a consciência também o deve ser, já que seus efeitos são tangíveis. Um obtuso acha que até mesmo o vinho não tem gosto, mas o feiticeiro pode se embriagar simplesmente olhando para a água. A qualidade da percepção define o mundo do inebriamento – mas, sustentá-lo e expandi-lo, para incluir os outros, exige um certo tipo de atividade – feitiçaria.

A feitiçaria não infringe nenhuma lei da natureza porque não existe nenhuma Lei Natural, apenas a espontaneidade da natura naturans, o Tao. A feitiçaria viola as leis que procuram deter seu fluxo – padres, reis, hierofantes, místicos, cientistas & vendedores consideram a feitiçaria uma inimiga porque ela representa uma ameaça ao poder de suas charadas & à resistência de sua teia ilusória.

Um poema pode agir como um feitiço & vice-versa – mas a feitiçaria recusa-se a ser uma metáfora para uma mera literatura – ela insiste que os símbolos devem provocar incidentes assim como epifanias particulares. Não é uma crítica, mas um refazer. Ela rejeita toda escatologia & metafísica da remoção, tudo que é apenas nostalgia turva & futurismo histérico, em favor de um paroxismo ou captura da presença.

Incenso & cristal, adaga & espada, cetro, túnicas, rum, charutos, velas, ervas como sonhos secos – o garoto virgem com o olhar fixo num pote de tinta – vinho & haxixe, carne, iantras & gestos – rituais de prazer, o jardim de houris & sakis – o feiticeiro sobe por estas serpentes & escadas até o momento totalmente saturado por sua própria cor, em que montanhas são montanhas & árvores são árvores, em que o corpo torna-se eternidade & o amado torna-se vastidão.

As táticas do anarquismo ontológico estão enraizadas nesta Arte secreta – os objetivos do anarquismo ontológico aparecem no seu florescimento. O Caos enfeitiça seus inimigos & recompensa seus devotos... este estranho panfleto amarelado, pseudonímico & manchado de pó revela tudo... passe-o adiante por um segundo de eternidade.



Fernando Luís Kateyuve Yawanawa

Certa vez você me contou que, mesmo antes do primeiro contato dos yawanawa com os brancos, os antigos já anteviam a chegada deles.

Isso. Antes, ninguém nunca tinha ouvido falar dos brancos. A primeira vez foi na hora da morte de Mukaveyni. Mukaveyni foi um grande pajé. E ele sentiu a sua morte, ele sabia que ia morrer. Ele reuniu seus filhos e perguntou o que de bom ele poderia fazer, porque ele ia morrer e queria fazer alguma coisa para deixar para esse mundo aqui. Ele perguntou se poderia deixar o rio com muito peixe, perguntou se poderia mandar muita caça para ninguém não ir longe caçar, matar perto de casa mesmo. Mas nada de bom que ele queria fazer os filhos deixaram. Porque ele pediu para ninguém ficar gozando depois da morte dele: “Nós só estamos aqui por causa da morte daquele velho...”. Então, tudo que ele pensava em fazer, “Eu faço isso, meu filho?”, o filho dele mais velho: “Não, pai, não faça isso, porque senão, depois da sua morte, as suas filhas vão gozar dessa paz sem nunca ter feito esforço. Então deixa, se acaba, e deixa também tudo se acabar”.

Foi aí que Mukaveyni falou desse homem branco: “Será que eu posso mandar gente branca, com a pele branca, que fala outra língua, para eles virem também para cá?”. E o filho dele perguntou: “De que jeito é essa pessoa?”. E ele respondeu: “Eles são muito numerosos. Eles nunca vieram para cá, mas eu posso cortar o galho de uma árvore do povo branco...”. Diz que cada povo tem um galho dessa árvore. “Então eu posso cortar o galho de uma árvore onde estão os brancos. Eles vão se espalhar e podem chegar aqui de canoa, pelo rio.” “E como eles são? Eles são gente boa?” “Primeira coisa: vocês nunca matem eles, porque eles são numerosos. Eles se juntam igual taioca.” Você já viu taioca? Aquela formiga, tem aquele trânsito, um vai, outro vem e de repente se junta... “E como a gente faz com esse pessoal?”. “É só manter a paz com eles e eles também não vão matar vocês, vão ajudar vocês. E o melhor é que vocês podem casar com as mulheres deles, e eles podem casar com a mulher de vocês.” Aí o rapaz, o filho dele, se interessou: “Ah, então isso é bom para trazer pra nós!” “Então é isso mesmo que você quer?” “É isso mesmo, faça isso daí.” O resto – trazer caça, alimentação com facilidade, sem trabalhar muito – tudo isso ele não deixou fazer, mas a vinda dos brancos ele deixou. Mukavaini disse: “Depois da minha morte, mais ou menos com três horas depois que eu esfriar o meu coração, vocês vão escutar o estrondo. Vocês vão escutar adonde o sol se põe, é desse rumo que vocês vão escutar o estrondo”. E de-

pois da morte dele se escutou esse estrondo, um estrondo assim quase como desabando tudo, descendo do alto para baixo.

Eles contaram, com um sol e três luas – que eles contavam um ano e três meses – foi quando começou a chegar gente, chegaram duas pessoas de canoa subindo aquele rio. Alguém que andava caçando viu, aí lembraram do que Mukaveyni tinha dito na hora da morte. Foram lá, olharam, tinha os caras lá com a canoa e dentro tinha uma porção de coisas. Assim mesmo, sem falar o português, foram lá, e falavam na língua [yawanawa] mesmo: “Ah, primo, você já usou muito essa camisa, agora me dá pra mim usar...”. E tirava dele, e ele não dizia nada. Tomaram tudo que ele tinha. Aí quando foi no outro final da semana, foram lá e já tinha mais coisa. E assim, todo final da semana eles iam pegar as coisas deles. Até que alguém trouxe um chapéu.

Daí veio outro grupo, outro grupo daqui da banda de Tarauacá – acho que eram Iskunawa – foram visitar essa família Yawanawá, aí viram esse chapéu: “Onde tu arranjou esse chapéu?”. “São os nossos amigos que estão chegando pelo rio que estão trazendo essas coisas.” Ele disse: “Ah, rapaz, me dá!” “Eu não posso dar porque eu tomei do meu amigo, do meu primo, eu não posso dar.” Aí ele ficou com raiva, pensou: “Bom, só vocês estão recebendo presente, então vou matar eles.” Ele passou escondido, arrodeou a aldeia e foi matar os caras lá. E quando foram lá para pegar as coisas, o *nawa* [branco] pegou um deles e todo mundo correu, correu. Aí começaram a perceber: “Os caras não estão mais como estavam, amigos da gente, alguém fez alguma coisa...”. Aí apareceu a notícia de que o cara tinha ido matar com ciúmes, porque eles estavam pegando as coisas, sendo amigos deles. E quando eles foram lá, não tinha mais ninguém, mas o índio estava morto, todo azul, o índio que eles tinham pegado. Mas aí verificaram: não pegaram no pescoço dele, não bateram em nenhum canto, mas ele estava azul, azul. A gente calcula que ele morreu de medo, de raiva, alguma coisa assim, porque não tinha nenhum ferimento, nenhuma batida, nenhuma marca nele. Então os mais velhos acham que ele morreu de medo, ou então comeu alguma coisa que não era para comer. A partir daí, os parentes dele começaram a matar. Foi aí para frente que houve o desentendimento. A gente queria fazer a paz, mas os caras que não eram do nosso grupo começaram a matar. Eles imaginavam que era a gente que estava matando e foi aí que houve esse desentendimento, da guerra. Aí que começou a história da correria.

E, ainda, Mukaveyni disse: “Olha, no caminho do roçado de vocês, vão passar as estradas deles. Esses que vão chegar, eles vão tirar madeira, vão tirar leite de seringa. Eles não vêm fazer outra coisa, eles vêm de longe para tirar leite de seringa. A estrada vai passar perto do roçado de vocês, da casa de vocês, é um caminhão bem feito para tirar o leite.” Ele adivinhou quando eles vinham, o que eles vinham fazer, como é que eles são. Então ele avisou: “Vocês não mexem com eles. A melhor arma que vocês podem arranjar é fazer a paz com eles, ser

amigos deles. Aí sim, vocês conseguem trabalhar.” Mas não, aí o cara foi lá e matou com ciúme, porque os yawanawá estavam pegando muito presente. O cara não estava incluído nos presentes e foi lá matar com ciúmes desse contato. Então é isso que os velhos contam, meu tio conta, meu pai contava. Na minha pesquisa eu acho que esse foi o primeiro contato.

E depois, quais foram os outros contatos?

Depois disso, houve muita guerra, porque os peruanos atacaram para tirar também leite de caucho. E aí não mexeu só com os yawanawá, mexeu com todas as tribos que viviam nas cabeceiras dos rios. Ninguém confiava em mais ninguém, quando se viam já saíam matando. E nessa época, os brancos tinham criado um katukina, tinham levado um katukina pequeno e tinham criado. E foi com esse Abel Pinheiro e Ângelo Ferreira que o katukina voltou.

Diz que o yawanawa estava brocando o roçado. E aí o katukina vinha lá dizendo que esse branco que estava indo junto com ele, não era ele que estava fazendo guerra, não era ele que perseguia eles. Que era um cara legal, que era um cara bom, que queria ajudar, que queria proteger eles. Quem estava matando eles eram os peruanos, não eram esses que estavam aqui. Aí o chefe disse assim: “Então, pessoal, fica todo mundo aí calado, armado, mas vocês só vão disparar a arma na hora que eu conversar com o chefe.” “Então manda trazer esse chefe, e diga para ele que eu só vou conversar com ele se ele tomar rapé comigo.” Aí mandaram ele entrar, ele entrou. Ele conversando e o katukina traduzindo o que ele estava contando. Diz que ele tomou rapé e caiu. O chefe deu uma rapezada nele, e ele caiu. Perguntaram o que iriam fazer, o chefe disse: “Ele não vai morrer, não. Vai dar um banho nele.” Deram um banho nele, ele ficou bom, aí sentaram de testa a testa e começaram a falar.

Diz que com ele andava sanfoneiro, andava gente que carregava presente, colar, terçado, e tudo. Diz que ele também usava oração, Ângelo Ferreira tinha oração. Diz que ele vestiu uma roupa branca e ficou lá no terreiro para alguém atirar nele pra provar que com bala ninguém matava ele. Aí começaram a atirar, atiram nele e ele lá. Pararam de atirar, ele chegou, *shew* (assoprando), tinha um monte de bala que ele cuspiu da boca dele pro pessoal ver: “Então vocês não podem me matar com bala.” Foi aí que o chefe passou a confiar nele e ele também tratou o chefe bem. Aí que foi troca de presente, ele deu muito presente...

E a avó do meu pai, do velho Antônio Luís, grande chefe antigo, carregou ele para fugir. Botou num buraco e colocou umas palhas em cima para ninguém achar ele. Ele contava que isso aconteceu quando ele era bem miudinho. A avó deixou ele lá e veio para ver o que ia acontecer. A avó contou que depois de tudo isso, o Ângelo Ferreira, o Abel Pinheiro mandaram tocar sanfona para o pessoal ver. E foi aquele contato.

Aí deram um menino por nome de Tima para esse caras. Como já tinha muito índio lá, deram esse menino. A intenção era para eles levarem, ensinarem e depois trazerem de volta para dar continuidade a ele. E Tima era Iskunawa. E quando Tima veio de volta, já veio falando a língua portuguesa e tudo. Aí ele tomou de conta, ele virou chefe. Quando ele chegou, todo mundo animado que tinha chegado o chefe, aí perguntaram que atividade iriam fazer. Iriam cortar seringa, todo mundo. Aí começaram a cortar.

O meu pai cortou seringa desde pequeno. E quando o meu pai se sentiu enganado, disse: "Por que eu trabalho tanto e não tenho recompensa? Não está cobrindo o meu trabalho que eu estou fazendo..." Ele ficou com raiva, e chamou o primo dele, que é meu avô, chamado Mashã Rua, Yuwaxi. Yuwaxi é apelido que botaram nele, Yuwaxi é "sovina". Como era primo dele, botou nome dele de Yuwaxi: "Bom, Yuwaxi, então vamos procurar nosso lugar". Foi aí que eles vieram, porque eles mesmos nunca tinham tido contato. E foi na época que os cariocas, uma família seringalista, chegaram e tiraram o Abel Pinheiro, botou pra ir embora. Diz que ele chegou com muito soldado e esses caras eram todos fardados, atirando no boi do Abel Pinheiro e dizendo para ele desocupar o seringal porque era dele. Aí Abel Pinheiro disse: "Olha, eu vou sair, vocês me dão um tempo, porque eu vou mandar avisar meus fregueses todinhos." Aí os caras ficaram lá... Aí mandou um mensageiro com cavalo, subiu pelo rio Gregório e desceu pelo seringal Caxinauá avisando que quem quisesse ir mais ele, podia vir embora, e quem quisesse ficar, podia ficar. Teve até seringueiro que juntava um monte assim, umas cinco bacias, e atiravam, para não dar gosto aos cariocas. Depois encontraram as bacias todas furadas nas colocações. Era porque eles já estavam desesperados de ir embora mesmo. Alguns ficaram, esses que já tinham uma porção de família e não queriam ir. Aí foram embora. E a estrada que os índios fizeram, mandado do Ângelo Ferreira, passava acima do Santa Fé, um lugar chamado Santa Pelônia. Abel Pinheiro, daí do Gregório mesmo, da boca do Caxinauá, ele foi, pegou essa estrada e foi embora para Cruzeiro do Sul. Aí virou o patrão carioca e aí foi quando meu pai fez contato com ele, Antônio Luis fez contato com ele.

Sim, então agora me conta do terceiro contato.

Meu pai chamou esse primo Yuwaxi dele: "Bora fazer o contato!". Aí eles foram, ficaram escondidos. Ficaram em cima d'uma terrinha, tinha um igarapezinho e eles tiravam água desse igarapé. Diz que eles fizeram umas flechinhos e foram pastorar. Era o único meio que eles achavam que era bom, era levar alguma coisa para eles comerem. Então ele combinou com o primo dele para pastorar um barreiro, pra matar um veado para levar. Diz que foram bem cedinho pro barreiro, vinha um veado, eles flecharam, mataram. Eram pequenos, diz que eles dois eram pequenos. Fizeram uma arreata, os dois trouxeram e levaram. Chegou lá no bar-

racão, ficaram lá e o patrão mandou ajudar, sabia o que era. Botaram o veado em cima, eles ficaram olhando, não sabiam falar... O patrão pegou uma cuia e deu farinha e eles vieram embora. Eles acharam bom, já fizeram o primeiro passo.

Eles vieram a segunda vez. Quando vieram a segunda vez com outro veado, o patrão deu rifle e ensinou a atirar. O pai dele já andava procurando eles, por onde é que eles andavam, porque já estava com muitos dias que eles tinham saído da aldeia. Aí o carioca chamou: "Agora vocês vêm morar perto de mim, porque agora vocês vão trabalhar para mim e eu vou cuidar de vocês." A partir daí, todo mundo ficou confiando nele. Quando ele chegou lá conversando, que tinha feito o contato, todo pessoal disse: "Agora, você vai ser o nosso chefe, porque tu já sabe falar português..." Até hoje, a gente mangando um do outro, diz: "Agora tu vai ser meu chefe, tu já sabe português..." Imagina como é que papai falava português, hein!? Muitas das vezes a gente escutava ele falar português, era muito ruim, muito ruim mesmo.

Você acha que as práticas de cura do seu povo podem ter utilidade para os brancos também?

Aqueles amigos que acreditam na gente, que a gente tem capacidade de fazer isso, pode ser muito bom. Eu acredito muito que pode existir muita gente que precisa da nossa ajuda. O Txai Terri [antropólogo, cunhado dos Yawanawá], nós dissemos para ele: "Txai, nós vamos testar. Como os nossos antigos vão mentir, dizer que existe cinco tipos desse tipo de doença, Txai?" Cinco tipos que eles conhecem, que eles sabem o que é. Então, tem medicina para isso, como é que nós descobrimos essa medicina? Como foi feito isso aí? Isso aqui foi antes, antes de tudo, quando o Pai criou tudo isso aqui. Quando ele criou tudo, deixou todas as coisas dessa terra falando, deixou os animais para falar, deixou as árvores para falar, deixou a terra para falar, deixou as águas para falar, deixou os peixes, tudo quanto existe para falar. E depois foi que houve uma transformação. Quando todo mundo falava, cada qual dizia qual era o objetivo, o que ele fazia, o que era bom fazer... A planta falava: "olha, você não encosta em mim, porque eu sou do mal." E a pessoa saía. Ou então: "Eu sirvo pra isso." Depois que houve a transformação, ninguém falou mais, só o homem ficou com esse poder de falar. E o homem trouxe isso aí, passando de pai para filho, no nosso caso.

Hoje, quando acaba um velho desses, que sabe, se você está interessado, você vai aprender pelo sonho; aquela pessoa que conviveu aquela vida, que sabia, vai te ensinar. Então, você não pode perder, a gente aprende pelo sonho também. Aproveita um velho enquanto estão vivos e aprende pelo sonho, é o que mais ensina, é o mais recomendado pelos velhos. Eles dizem o que você sonhou, porque você sonhou isso. Aprender sem escrita, é o sonho para nós. E para nós ter esses bons sonhos, para nós poder sentir isso aí, é preciso fazer o retiro e tomar

alguma coisa que purifique a pessoa, uma planta, uma bebida, para purificar tu, para tu passar nesse processo e ter esse conhecimento. Uma vez, brincando com o Yawá eu disse assim: "Eu não vou mais tomar cipó e nem vou fazer mais resguardo não, mas eu vou gravar e vou aprender." Ele disse: "É, você pode aprender, pode cantar, fazer tudo, mas se você não passar esse processo, não vale. Você tem que passar por esse processo." Porque o sofrimento seu, é depois para tu receber esse poder. O teu sofrimento é o trabalho que você está fazendo para tu receber o poder. E tu só vai ter esse poder se você sofrer. Então foi assim. Na minha pesquisa, eu acho que esse já foi o terceiro contato.



Então, como um outro Iziel,

Ah, Iziel, cego, ficasse lá se batendo nas coisas duras da vida, no Paraíso
e querendo as raízes dos alimentos do ser, Oniro disse

– Tudo vem como sombra do Um e para o Um
volta como sombra
Aqui, na breve Residência, a vida,
imersos nesta luz cheia de penumbras em que somos e não-somos,
pois permanecemos sendo lá no Um
enquanto aqui até parece que somos,
as sombras estão no Vários,
e se tornam coisas
para se darem em alimento umas às outras, enquanto aqui permanecerem

podendo esse alimento ser
visível e invisível
e visíveis e invisíveis as bocas nas coisas, sempre famintas umas das outras

e também podendo ser os alimentos
bênçãos e venenos

assim como podendo ser as bocas por onde se colhe o alimento
abençoadas e venenosas,

havendo ainda os alimentos simulacros
e as bocas simuladas na colheita.

Quanto à permanência na breve Residência, a vida,
imersos nesta luz cheia de penumbras em que somos e não-somos, pois permanecemos sendo lá no Um enquanto aqui até parece que somos,
as coisas podem optar pela Fome umas das outras, e se devorando se devolverem
como sombras do Vários ao Um

ou pelo Jejum das outras.

Pois há um dom que nos é dado pelo Um
para alimentar a permanência:

Aliado dos jejuns, este Dom é o da
Amizade das coisas pelas coisas.

s a q u e
d á d i v a
nomadismo
habitar
t r a i ç Ã o
v í n c u l o
invençã o
experiênc ia

poema sem nome

Em nome do poema
estar aqui e rir. Ser pequeno,
andar aceso: por qual vão
se consumir?
Prezado rio das coisas,
qual dos dois, fluir, florir?
Qual dos muitos, multi-acuado,
labirintos de se abrir?
Essa mão, lá longe, acena
um dos dois: cena ou sinal.
É depois, agora ou nunca
que se lê algum bem mal.
Em nome do pobre poema
meu nome perde o bocal
– e eu vou por dentro. Se caio
é sem sair do lugar.
Nem sei se o banal espreita
com malícia, devagar.
O nome deste poema
está em primeiro lugar.

Rubens Rodrigues Torres Filho

Silviano Santiago

Descobrir-se a si mesmo a partir do exterior: este é um de seus pontos na análise da obra de Octavio Paz, em *As raízes e o labirinto da América Latina*. Uma experiência fundante da América Latina, que se define pela desterritorialização e recontextualização dos universos semânticos europeus e americanos. Como pensar aí a autenticidade?

Mais importante do que ratificar os dizeres da sua pergunta é assinalar, de início, a permanência durante o século XX, com fortes ramificações pelo novo milênio, dos princípios de certa estética romântica oitocentista. A estratégia política que delega às artes – e, em particular, à cultura no sentido antropológico do termo – o papel de *respaldo* às injunções patrióticas e independentistas do Estado-nação emergente foi o caldo forte do século XIX brasileiro e latino-americano. Afrânio Coutinho pôde sistematizá-la através da rubrica “a tradição afortunada”. O Estado-nação emergente ficava a cavalo do artista, fosse ele erudito fosse ele popular. Tanto mais controlado pelo Estado-nação, tanto mais valorizado era o artista pelas instâncias críticas e as oficiais. A correspondência de Pedro II com Gonçalves Dias é um bom exemplo. Por outro lado, não por coincidência o assistemático Machado de Assis é o fundador da Academia Brasileira de Letras. A independência financeira da instituição permanece até os nossos dias.

No caso das *belles lettres*, o respaldo ao ideário patriótico e à independência política se fazia mais indispensável – e se justificava completamente – porque estava em causa – nas obras propriamente literárias – a normalização, fixação e legitimação dum falar local, *híbrido*, que distinguia o brasileiro (o latino-americano) letrado dos falantes europeus. Em outras palavras, a escrita literária elevava à condição de língua de cultura o falar local híbrido. Nesse sentido, a obra romanesca de José de Alencar cumpriu a contento o papel. (Desde o século XVIII, sabemos pelo *Verdadeiro método de estudar*, de Luís Antônio Verney, que dificilmente o português – metropolitano ou colonial – se tornaria uma língua de ciência. Não deu outra.)

Foi dessa forma que evitamos o que vem acontecendo, desde o final do século XX, nos atuais Estados-nações africanos. Muitas vezes a legitimação por decreto oficial de um falar tradicional ou local acaba por apagar os traços fortes da desterritorialização e da recontextualização da língua européia, colonizadora sem dúvida, mas que ainda estaria servindo para colocar os cidadãos letrados em sintonia direta com a modernidade ocidental. A distinção entre língua oficial e

língua de cultura – diferentes e contraditórias – tornou-se comum em muitas colônias que se tornaram independentes na segunda metade do século xx. Percebe-se hoje em Moçambique, por exemplo, um pequeno escândalo. A língua colonizadora portuguesa está deixando de ser língua não-oficial e língua de cultura para ceder espaço à língua inglesa, o esperanto do novo milênio. Por sorte, os escritores moçambicanos que se expressam em língua portuguesa e os desvários do presidente Bush têm atrasado substituições semelhantes.

Voltemos à nossa cena cultural. Com o tempo e ao entrar no século xx, a qualificação das artes e da cultura pelo adjetivo pátrio latino-americano (brasileiro, mexicano, etc.) passa a ser sentida como força restritiva às transformações na modernidade da forma artística e, por isso, questionável no jogo da liberdade de criação, sempre exigida pelos melhores artistas, em particular pelos que se proclama(va)m vanguardistas. Haja vista o livro pioneiro de Flora Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?* Em outras palavras, a partir de 1922 o adjetivo *modernista*, que qualifica literatura (e arte), passa a ser mais importante do que o adjetivo *brasileiro*. Pequeno escândalo, de que foi primeira vítima Monteiro Lobato. Os concretos dão o golpe de misericórdia na estética romântica.

Descobrir-se a si (e ao Estado-nação, acrescento eu à sua pergunta) a partir do exterior passou a ser o mote de grande parte dos artistas modernistas (brasileiros e latino-americanos). Oswald de Andrade ocupa lugar especial no levantamento. A nova estratégia, *subversiva* (o adjetivo é dele), está, por exemplo, em *Ponta de lança* (1945). Note-se que o contato da ex-colônia com a Europa, que era tido pelos patriotas no século xix como manifestação tardia do colonialismo luso, de que é exemplo Raul Pompéia, torna-se emblematicamente “subversivo”. O modernista pulou o século xix e caiu em cheio no século xviii.

Na célebre conferência que proferiu em 1944 na cidade de Belo Horizonte, intitulada “O caminho percorrido”, espécie de contraponto a outra famosa conferência, a de Mário de Andrade em 1942, Oswald contrasta o espírito revolucionário que alicerçou a Conjuração Mineira com o que sustenta o movimento modernista. Conclui: “Em [19]22, o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro [contato subversivo, a Conjuração Mineira] o fora pela primeira mineração”. Em seguida Oswald define a inapelável condição cosmopolita da cultura moderna: “Querer que a nossa cultura se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela Polícia Especial, e que nos quis infligir um dos grupos modernistas, o Verde-Amarelo, chefiado pelo Sr. Cassiano Ricardo”.

No século xx, Oswald (e outros, é claro) opera a divisão. Há dois grupos de artistas modernistas: um revolucionário, outro reacionário. Para aquele, a consciência

cultural da nação e do cidadão brasileiros estará menos no conhecimento do *interior*, e mais no complexo e sofrido processo de interiorização do que lhe é *exterior*, isto é, do que lhe é estrangeiro.

Em *L'autre cap* (1994), Jacques Derrida não o diz de maneira diferente: “le propre d'une culture c'est de n'être point identique à elle-même” (o próprio de uma cultura é o de ela não ser idêntica a si mesma). Ao comentar o livro, o pensador árabe Abdesselam Chedaddi acrescentou às observações filosóficas do francês a pergunta cultural da francofonia: “et si l'Europe n'était pas là où les Européens-européens la placent?” (e se a Europa não estivesse ali onde os europeus-europeus a colocam?).

Dessa perspectiva, o *próprio* da cultura européia (ou da norte-americana, no caso do livro de Octavio Paz citado na pergunta) – questão que os patriotas independentistas não colocam – está no fato de ela não ser mais idêntica a si mesma. No século xx, até mesmo a cultura metropolitana – *a priori* e por muitos séculos considerada invasiva, totalitária e colonizadora – deixa de o ser. Os europeus-europeus podem colocá-la num espaço geográfico limitado e privilegiado, que é – este sim – colonialista ou neo-colonialista. Mas o espaço geográfico limitado, coincidente com a denominada cultura européia, tem-se alargado e sido democratizado pelos europeus-não-europeus.

Foram e são estes os responsáveis pelo fascinante movimento “subversivo” (retomo o adjetivo de Oswald) das margens colonizadas. Tal movimento já se encontra bem estudado pelos historiadores das artes plásticas (toda a questão do chamado “primitivismo” na época do cubismo) e, nos nossos dias, tornou-se moeda corrente nos países europeus a literatura escrita pelos antigos colonos em falar local deles. Pelo paradoxo abala-se a certeza dum mito: Albert Camus deve ter sido o último grande estilista africano (argelino) da língua francesa metropolitana. A partir dele os escritores africanos de expressão francesa passaram a manusear uma língua híbrida. (Entre nós, Machado de Assis ocupa papel semelhante ao desempenhado por Albert Camus). A Europa dos europeus-europeus é apenas uma das Europas, assim como o Brasil dos brasileiros é apenas um dos Brasis. A análise dos fenômenos de desterritorialização e recontextualização semântica das variadíssimas culturas (línguas) nacionais é importante do ponto de vista teórico porque serve de anteparo à produção dos jovens artistas de todo e qualquer Estado-nação. Haja vista o trabalho pioneiro cumprido pela recente Bienal de São Paulo.

Curioso é que, no trato das artes e da cultura, esses e outros deslocamentos semânticos podem ser sistematizados pelo repúdio a uma série infindável de conceitos cujo sufixo é -dade. A *autenticidade*, levantada pela pergunta, é apenas um deles. Podemos aumentar a lista com sinceridade e propriedade (autoral). *Autenticidade* (restrito ao sentido patriótico, xenófobo) ocupa hoje um papel semelhante

ao ocupado pela *sinceridade* em tempos onde dominava uma visão psicologizante ou sociologizante de arte, ou pela *propriedade* em tempos coloniais, anteriores às teorias estéticas oswaldianas. Assim como os teóricos e os artistas jogarem o flite da psicanálise na dita sinceridade e o da antropofagia na dita propriedade, devemos jogar hoje o DDT das filosofias da diferença na dita autenticidade.

Diga-se que as três operações de repúdio aos conceitos em -dade serão sempre mal vistas num país onde as ciências humanas se encontram dominadas pelo ranço positivista.

Finalmente, acrescente-se que, em tempos de globalização selvagem, faz sentido que as manifestações artísticas – em particular as de caráter nitidamente popular – voltem a servir de anteparo “oficial” aos descaminhos propriamente culturais dum Estado-nação a perigo no desenvolvimento da economia planetária. A subversão artística, de que falávamos, passa a ter como inimigo teórico a apropriação pelo Estado-nação da arte e, como tal, tende a assumir uma atitude cosmopolita em tempos de democratização da informação. As imagens do enforcamento de Saddam Hussein capturadas em vídeo por um telefone celular são exemplo forte do papel político a ser ocupado pelas novas tecnologias à disposição do cidadão. A fim de que a atitude cosmopolita não seja desmantelada pela pura maledicência patriótica, é preciso que se desenvolvam delicadas estratégias não só de análise do estado atual da cultura como também de persuasão. Como diz o samba: “A maldade nessa gente é uma arte”. Aliás, é a principal *arte* a que se entregam os patrioteiros.

Constituídos ambos a partir do trânsito e dos interstícios, o pária mexicano assim como o barão brasileiro que norteiam as obras de Octavio Paz e Sérgio Buarque de Holanda sugerem, com suas particularidades, paralelos nas invenções da cultura brasileira e mexicana. O que pode ser dito, hoje, da relação efetiva entre os dois países do ponto de vista da cultura? A suposta integração global pela informação tem possibilitado alguma interlocução entre as antigas margens das metrópoles?

Nós, brasileiros, temos curiosidade intelectual em relação aos hispano-americanos, mas não demonstramos anseio ou vontade de diálogo. A interlocução entre críticos e artistas brasileiros com críticos e artistas duma nação hispano-americana se dá sempre em duas e diferentes estradas de mão única. Ou seja, as experiências de leitura não se esbarram no meio do caminho. O melhor exemplo que posso dar é o dos *prefácios* de obras hispano-americanas traduzidas para o português. Na maioria dos casos, o prefaciador faz de conta que a literatura brasileira não existe (um belo exemplo é o prefácio da tradução para o português de *A expressão americana*, o clássico de Lezama Lima). Não há, portanto, uma *memória* cultural ou artística hispano-americana no Brasil, como não há uma *memória*

cultural ou artística brasileira na América hispânica. Há indivíduos letRADOS, mais ou menos eruditos, mais ou menos especializados, mais ou menos amadores.

As obras do argentino Jorge Luis Borges e do mexicano Octavio Paz, por exemplo, são bem conhecidas dos brasileiros. Ambos têm a maioria dos livros traduzidos para a nossa língua. Machado de Assis e Clarice Lispector, por exemplo, são bem conhecidos dos hispano-americanos. Também têm muitos livros traduzidos para o espanhol. No entanto, não há entre os leitores brasileiros de Borges e de Paz e os leitores hispanos de Machado e de Clarice uma conversa viva e brilhante. Isso ficou evidente na Feira do Livro de Guadalajara, quando o Brasil era o país homenageado. Só sobraram flores para Paulo Coelho. Historicamente, o contato de um país latino-americano com o outro se deu pela intermediação da Europa. Haja vista o papel que Barcelona desempenhou, depois da revolução cubana, na construção do *boom* do romance hispano-americano. Cuba tentou um ministério da cultura latino-americano através da criação estratégica da Casa de las Américas. Concursos artísticos e edições de livros se sucederam. A Casa teve sucesso até o momento em que as várias nações do continente foram se liberando das “gloriosas” e a revolução cubana começou a pulsar com menos força nos corações engajados. Pensou-se em certo momento que os departamentos de espanhol e português das universidades norte-americanas poderiam desempenhar, na segunda metade do século XX, o papel tradicionalmente desempenhado pela Europa. Doce ilusão. O número de universitários que querem aprender o português é cada vez menor. O número de “hispano-hablantes” gringos suplanta em milhões o número de brasileiros que adotaram aquele país como refúgio. O espanhol é hoje a segunda língua dos Estados e merecidamente as culturas hispano-americanas ocupam lugar de destaque naquele país. Não é o caso da cultura brasileira, a não ser pela MPB. Recentemente, a idéia de um mercado comum no cone sul das Américas esquentou o diálogo entre leitores brasileiros, argentinos, uruguaios e chilenos. Historicamente, existe, no entanto, um entrave: o brasileiro costuma ler o espanhol e o hispano não consegue ler o português. Não faltam as boas intenções dos acadêmicos e, na medida do possível, andamos contribuindo na banda de cá com a edição duma revista bilingue, *Margens/Márgenes* (no momento, no número 8). Também muito contribuiu para o diálogo latino-americano, na banda de lá, a coleção de clássicos da Biblioteca Ayacucho, editada na Venezuela sob a inspiração de Ángel Rama, e, na banda européia, a Collection Archives, editada na França por Amos Segalla. Em fins do século passado, em conversa, Borges me afirmou que só tinha lido dois autores da língua portuguesa, Camões e Euclides da Cunha. Negava ter lido Machado e os principais autores modernistas. *Si non è vero, è bene trovato.*

Para responder de maneira adequada à pergunta que se faz há que passar previamente por outros problemas semelhantes aos poucos arrolados acima, pro-

blemas que neutralizam a possibilidade de interlocução entre artistas e críticos brasileiros e hispanos. Tudo indica que, a curto prazo, “a integração global pela informação” não irá remediar o estado atual das coisas.

Visão pessimista? Talvez. É interessante, no entanto, notar como os *laços de amizade* entre intelectuais brasileiros e hispanos, cada vez mais substantivos, não chegam a recobrir laços de mútuo interesse pela cultura e artes do outro. Acreditamos que há que apostar no bom entendimento entre as partes e para isso a entrada de editoras espanholas no mercado brasileiro, muitas delas já bem instaladas nos principais países hispano-americanos, poderá facilitar e muito o intercâmbio entre as nações de língua espanhola e o Brasil. Há que apostar na integração latino-americana, mas há ainda muito por fazer.

Acredito que o meu livro *As raízes e o labirinto da América Latina* é dos poucos exemplos (e não o único) de leitura que expressa um nítido desejo de contrastar uma obra brasileira com outra hispano-americana. Leitura que exibe diferenças / semelhanças entre o contexto cultural brasileiro e o mexicano. Houve uma outra tentativa minha, o romance *Viagem ao México*, publicado na década de 1990, que foi muito pouco lido pelos brasileiros e é desconhecido dos hispano-americanos.

O Brasil parece ter que inventar seus mitos culturais, e pelo contraste ou diferenciação com relação às matrizes do centro, tal como na antropofagia oswaldiana. Acha que, hoje, a cultura brasileira encontra-se prisioneira de seus mitos anteriores e fundantes ou tem ocorrido reapropriações criativas?

Antes de dar início à resposta há que estabelecer uma distinção. Há os mitos culturais brasileiros criados pela arte que respalda politicamente os anseios de liberdade da colônia e, posteriormente, da jovem nação, e há os mitos culturais brasileiros que já vêm robustecidos por certa ironia em relação aos valores patrióticos. Se me permitem um pedido de empréstimo esdrúxulo a Northrop Frye, diria que há os mitos *high mimetic* e há os mitos *low mimetic*. Entre os primeiros mencionem-se os mitos de origem histórica, como os de Araribóia, Calabar, Felipe dos Santos ou Tiradentes. Cite-se, ainda, o mito de origem literária que é Iracema. Entre os outros, há que abrir espaço para o Guesa, criação infelizmente menosprezada de Sousândrade, para Macunaíma, a invenção antropofágica de Mário de Andrade tendo como fonte os mitos propriamente ameríndios, e para a antropofagia, tal como foi inspirada a Oswald de Andrade pelo ritual dos tupinambás.

No primeiro caso, os mitos se dão por contraste e diferenciação com relação às matrizes do centro, para retomar as suas palavras. O mito é retirado das margens da *história ocidental* para nela cavalgar a pélo. Têm a função de ajudar a expansão e popularização da luta independentista. Em geral, os mitos trazem uma alta voltagem bélica. No segundo caso, o mito nasce nas margens da *arte ocidental*.

tal. É o artista quem opera um deslocamento geográfico e cultural significativo que perturba a tranquilidade da simples desterritorialização e recontextualização em tempos coloniais. Comentemos os três exemplos dados. Sousândrade busca uma figura lendária que, mesmo trazendo raízes brasileiras e hispano-americanas, atravessa o novo continente de sul a norte para dar com os quatro costados no inferno da Wall Street dos gringos. As invenções de Mário e de Oswald são ambas tomadas de empréstimo, não mais à história valorosa dos primeiros patriotas brasileiros, mas à cultura ameríndia. Passa-se por cima da colonização portuguesa dos trópicos.

Repare que os mitos correspondem, respectivamente, a uma estética romântica (no sentido amplo do adjetivo) e a uma estética de vanguarda. Assim como no melhor da primeira produção modernista, onde há um comentário iconoclasta aos valores da arte romântica, busca-se na criação dos mitos do segundo grupo um efeito irônico em relação aos do primeiro grupo. Não há mais como subscrever os mitos românticos. De uma forma ou de outra, repare-se, estamos sempre dentro dum universo nacional.

O jogo entre *high* e *low* é uma das graças da crítica literária dos anos 1940, influenciada tardiamente pelo ideário modernista. A leitura dos ensaios de Antônio Cândido pode servir de bom exemplo. Nesse contexto é que se originou a tese de Gilberto Vasconcelos sobre o mito curupira no modernismo, orientada por Florestan Fernandes.

No entanto, a partir do momento em que se instala no país uma crítica literária (e também artística) de nítida inspiração universitária, abandonam-se a curiosidade e o interesse pelas leituras míticas da literatura (e das artes em geral) e se acentua o propósito de se fazerem leituras com preciso respaldo teórico-metodológico. O novo estado de coisas inviabiliza o destaque de figuras com recorte heróico avantajado e mesmo com o recorte anti-heróico, e favorece a preocupação com a complexidade estrutural e semântica do texto literário. Enseja-se que o embate entre narrador e personagens e entre os vários personagens constitua o centro das especulações sobre o personagem literário, de onde não se exclui uma valoração acentuada dos problemas de linguagem.

(Durante a vigência do regime militar de 1964, houve uma sintomática e salutar recaída nos mitos do primeiro grupo. Dentro da tradição romântica, os melhores exemplos estão nos romances de Antonio Callado e no teatro de Chico Buarque. Há, no entanto, que se abrir uma exceção honrosa para os filmes de Glauber Rocha. Ele retira os heróis míticos nacionais do seu pedestal triunfalista e os afina com o tempo político, emprestando-lhes uma roupagem popular, popularesca e até mesmo populista. Dessa forma é que interpreto as figuras míticas do beato e do cangaceiro em *Deus e o diabo na terra do sol*. A modernidade, no entanto, está lá presente na garrucha de Antônio das Mortes, matador dos ve-

lhos/novos mitos da nacionalidade. Do ponto de vista latino-americano, o mito romântico do período é sem dúvida Che Guevara, recentemente ressuscitado por Walter Moreira Salles.)

A pós-modernidade esquarteja de tal modo as figuras simbólicas (os mitos) e não-simbólicas (os personagens), esquarteja-as e as fragmenta de tal modo, que se torna impensável procurar mitos culturais no melhor da produção artística brasileira posterior a 1980. As figuras míticas que conseguem sobreviver na atualidade foram tomadas de empréstimo ao modernismo. No entanto, na cultura de massa, em particular na de preciso recorte popular, as figuras míticas sempre conseguem engrandecer um samba-enredo ou um desfile de escola de samba. Veja-se o caso de Macunaíma, para não falar em heróis românticos como Zumbi e a escrava Anastácia, ou em heróis moderníssimos como Carlos Drummond, Noel Rosa e Tom Jobim. Nos dias de hoje e em se tratando de cultura popular ou *pop*, fica difícil saber até onde vai o mito e onde começa a *celebridade* – a forma consumista do mito.

Como a cultura brasileira tem, hoje em dia, lidado com as diásporas e desterritorializações? Há produções e movimentos que sinalizem movimentos horizontais ou permanecem os fluxos e mimetismos entre norte e sul?

A língua literária que herdamos dos romances indianistas de Alencar e de Mário de Andrade ficou envergonhada diante dos novos desafios e provocações proporcionados ao homem pela técnica e a tecnologia. Ontem, pelo avião e, hoje, pela internet.

Não há dúvida de que soubemos tratar melhor as diásporas e desterritorializações de anteontem, ou sejam, as que nos foram proporcionadas pelo navio, o trem de ferro e o caminhão pau-de-arara.

A literatura dos/sobre os viajantes ricos na Europa, a literatura das viagens marítimas, é bastante rica em neologismos e reagiu de maneira queirosiana (de Eça de Queirós) às imposições vocabulares e sintáticas de novidade que são dadas por uma outra cultura e uma língua nacional mais sofisticada. Por sorte, assumimos *abajur* e abjuramos *quebra-luz*, assumimos *futebol* e *goleiro* e abjuramos *ludopédio* e *guardião*, e assim por diante. Tenho especial predileção por livros como *Mocidade no Rio e Primeira viagem à Europa* (1956), memórias do escritor, jurista e diplomata Gilberto Amado. Também são deliciosos os dois grandes romances de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*.

A viagem em trem de ferro e em caminhão pau-de-arara trouxe desterritorializações e recontextualizações *internas* que foram aproveitadas com grande requinte pelos romancistas da década de 1930 e seguintes. Honras a Graciliano Ramos e seu clássico *Vidas secas* e a João Cabral de Melo Neto. Elogios ainda a

romancistas como Érico Veríssimo. O português do sul-maravilha se tornou mais rico e colorido com as importações do nordeste e do extremo sul. Tenho especial predileção por uma carta de Graciliano à sua esposa no momento em que reescrevia “em brasileiro” [sic] o romance *São Bernardo*.

Um outro paralelo pode ser dado – mas de perspectiva totalmente diferente – pela escrita literária de Guimarães Rosa. É ele sem dúvida o artista da palavra que de maneira mais arrojada – e quase suicida – liberou a língua portuguesa dos constrangimentos vernaculares, constituindo um idioleto que por definição lhe é próprio. É impossível imitá-lo com ousadia semelhante. Será que seria possível abrir exceção para a poesia de Manoel de Barros? Acho mais acertado abrir exceção para os romancistas africanos que se expressam em língua portuguesa, como Luandino Vieira.

Ao se tornar problemáticamente política na segunda metade do século xx, a literatura brasileira não reconheceu a pesquisa em linguagem como válida e necessária. A vanguarda concretista pôde insistir no experimentalismo lingüístico porque, mesmo através do sofisticado “pulo da onça” participante, nunca assumiu a vertente popular do engajamento político. Competiu-lhe – isto, sim – “enriquecer” a língua portuguesa através da *tradução* dos clássicos da modernidade ocidental, de Mallarmé a Pound e a Cummings. Lembre-se do mote: não há poesia revolucionária sem forma revolucionária. Glauber também pôde insistir no experimentalismo cinematográfico porque deu as costas aos politiqueiros brasileiros, recebendo o apoio dos cineastas e críticos europeus sintonizados com o cinema de autor.

Por outro lado, a partir do momento histórico que se tornou conhecido como o da “abertura”, as artes passaram a se alimentar de uma aproximação com a educação, implementada inicialmente pela Funarte, fundada por Lucy Geisel com a intenção de acolher os ex-guerrilheiros que regressavam. Houve desvios paradigmáticos, como o da valorização da broa de milho. Nada contra o binômio arte e educação, em particular se o binômio favorece os que já estão formados, como foi o caso dos grandes autores modernistas. Acrescente-se que a tese sobre os aparelhos de Estado, de Althusser, não faz sentido em tempos democráticos.

Ao querer favorecer as crianças e os jovens, o binômio arte e educação passa a apresentar um problema de difícil discussão e de mais difícil solução. Em que sentido o “aprendizado” da leitura pelos livros da chamada literatura infantil e infanto-juvenil pode impedir que o adulto tenha acesso a uma visão mais libertária da literatura, tal como nos foi dada pela tradição moderna/modernista? O resultado é visível. Entre os jovens, os mais talentosos abandonam gradativamente o experimento literário e se expressam de maneira ajuizada na ficção e poesia. As mais ousadas manifestações artísticas de jovens se encontram no cinema e nas artes plásticas. Por demais “vigiada”, isto é, vigiada pela educação e pelo merca-

do, a linguagem fonética está se tornando um pasto de mesmices, enquanto a linguagem do cinema e das artes plásticas, por estar livre dos constrangimentos estéticos do binômio e ser passível de financiamento, se mostra rica e original. Mero sinal dos tempos?

Que potencial de interpelação estético-política tem efetivamente manifestações como a da grife Daspu? As recentes movimentações das ditas margens e periferias, notáveis, por exemplo, na irreverência da funkeira Tati Quebra Barraco, indicam uma inquietação efetiva?

Para responder adequadamente à sua pergunta, há que ser humano, demasiadamente humano. Desde Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, a proletarização da alta cultura, a proletarização da linguagem artística e das línguas de cultura, só faz sentido se se levar até as últimas consequências o processo de liberação do ser humano. Há que libertá-lo das amarras bem intencionadas que lhe são impostas pelos valores da burguesia européia e da classe média norte-americana. Há que libertá-lo dos valores impostos pela educação formal, a religião e os partidos políticos.

Do primeiro poeta, leiam-se as “Pièces condamnées” (já traduzidas por Ivan Junqueira), série de poemas que foram extirpados pela justiça de *As flores do mal*. Do segundo poeta, leia-se o soneto “Vénus Anadyomène” (já traduzido por Augusto de Campos). Não tenho à mão o poema para fazer um comentário mais preciso. Mas me lembro de que Vênus não é vista de frente, como nas representações clássicas (veja-se Ticiano e Botticelli), mas de costas. A mudança de perspectiva adotada pelo poeta é que permite ao soneto terminar por um violentíssimo decassílabo (“Belle hideusement d'un ulcère à l'anus”), de uma atualidade inquietante em tempos de camisinha de Vênus (sem trocadilho) e AIDS.

No tocante à atualidade na cena cultural da sociedade norte-americana, encontramos nos primeiros filmes de Quentin Tarantino o melhor exemplo de proletarização da cultura, embora nunca se deva esquecer a cena do romance *Santuário*, de William Faulkner, em que Popeye (nome do mítico personagem das histórias infantis) estupra uma moça com uma espiga de milho. Por mais incrível que Gustave Flaubert seja, não ocupa papel de destaque nesse levante.

Essas experiências poético-ficcionais de proletarização não devem ser confundidas com outras, aparentemente semelhantes, de Bernardo Guimarães (*O Elixir do pajé*) e de Carlos Drummond (poemas eróticos). Nos dois casos a intenção é nitidamente fescenina e o lugar dos poemas é pré-determinado como sendo o do lado de fora da obra.

Mário de Andrade esteve várias vezes para ser humano, demasiadamente humano. Lembre-se o poema “Ode ao burguês” (“Mas à chuva dos rosais / o êxtase fará sempre Sol!”). Mas Mário, como o Thomas Mann do *Doutor Fausto*, fica sem-

pre no meio do caminho. Não radicaliza a proletarização da linguagem artística, que ele tanto prega no plano cultural. Levanto a hipótese de que os dois grandes autores foram derrubados pela rasteira do catolicismo, que fundamentalmente reforça a burguesia.

Se tomada apenas pelo viés *ideológico*, a proletarização da cultura passa ao largo dessas e de outras experiências *estéticas* que se dão nos limites da modernidade ocidental. As experiências mencionadas por você na pergunta são bons exemplos nacionais de proletarização da cultura. Veja-se ainda, como exemplo recente, a recepção ao romance *La vie sexuelle de Catherine M.*, escrito por uma famosa crítica de arte francesa, Catherine Millet. A resenha nos jornais e revistas de cultura não tem parâmetros para acolher esse tipo de obra. A resenha teria de desentranhar da própria linguagem jornalística os valores bem-pensantes e consensuais que a regem desde o século XVIII para questioná-los radicalmente.

Isso me leva a repensar os dados da pergunta: até que ponto essa “inquietação” pode ser “efetiva”. Há pelo menos dois significados para o adjetivo “efetivo”. Pode significar (1) “capaz de produzir um efeito real” e (2) “que realmente atinge o seu objetivo”. Pelo reforço que a sociedade de consumo e o fundamentalismo estão dando aos valores burgueses tanto na sociedade europeia, quanto na sociedade de classe média gringa e suas dependentes, acredito que o processo de proletarização da cultura nunca será capaz de produzir um efeito real, mas sempre estará atingindo o seu objetivo.

*

José Eduardo Agualusa

Estávamos pensando no Brasil como um país desterrado. O Brasil une três continentes, América, Europa e África, mas parece ignorar as suas próprias bases. Temos uma ignorância constitutiva, tanto da América Latina quanto da África. Como você vê isso?

Parece que o Brasil tem um lado autista. Talvez o fato de ser um país tão grande, é um país que, a partir de certa altura, se fechou muito sobre si próprio em termos culturais. E é curioso que seja um país de imigrantes, mesmo pensando na literatura. Na grande literatura brasileira, tomemos o exemplo de uma Clarice Lispector, que é uma autora de origem ucraniana, mas nada na sua ficção remonta a isso. Tenho a impressão de que os próprios autores brasileiros (e eu não sei o porquê, seria importante discutir isso) sentiram essa necessidade de tratar apenas das questões brasileiras, e há muitos poucos autores que saíram fora dessa posição. Curiosamente, agora, mais recentemente, começaram a aparecer autores brasileiros a escrever sobre outras nacionalidades. Adriana Lisboa por exemplo, que tem um livro passado em Portugal. Mas o mais estranho, a meu ver, é esse esquecimento da África, também de Portugal, mas sobretudo da África, sabendo-se que o Brasil é em larga medida, em termos culturais, um país de origem africana. Se você pensa em termos de cultura popular, aquela face que o Brasil oferece ao mundo é uma face negra, é um rosto negro. O candomblé, o carnaval, o samba, a música popular, tudo isso hoje tem exposição muito grande fora do Brasil. Tive a oportunidade de perceber isso em países tão diferentes como a Suécia. Entrei num barzinho na Suécia onde estavam a tocar chorinho e não havia um brasileiro lá dentro, só suecos, tocando. Outra experiência foi a de ter ido a um grande encontro de capoeira em Berlim, com uma série de grupos de capoeira da Europa toda, e não vi brasileiros. Isso mostra a força da cultura popular do Brasil, que curiosamente nem sequer tem o apoio do governo, ao contrário de outros países, inclusive de Portugal, que tem estruturas governamentais de apoio à cultura no exterior.

Isso no caso da música, da cultura popular. Mas a literatura brasileira, por exemplo, é pouco conhecida no exterior, embora tenha força para isso.

Sim. Mas uma coisa que percebo é que na nova literatura, ao menos a de maior alcance de público, houve um divórcio em relação ao mundo rural. Quando você pensa em autores de 50 anos atrás, Jorge Amado por exemplo, que fizeram

toda a sua obra sempre precisamente nesse Brasil africano, de repente você não encontra no Brasil um único escritor jovem desenvolvendo isso. O negro deixou de existir na literatura brasileira, diferentemente do que aconteceu no resto do mundo. A grande literatura inglesa hoje é toda, ou quase toda, produzida por não-brancos, por indianos, por gente do resto do império, como no caso de Salman Rushdie.

O mundo rural talvez tenha perdido força na literatura. Mas se você pensar, houve uma atenção crescente em relação à periferia. Se você pensar nas listas de *best sellers*, vai encontrar *Cidade de Deus*, do Paulo Lins, que é negro, Má Bill. Agora, são livros que estão muito próximos de um documento de realidade. O Brasil atravessa um momento de neo-realismo radical. Não é por acaso que o documentário ganhou tanto público e prestígio como gênero cinematográfico nos últimos anos. Some-se a isso os *reality shows*, os livros de reportagem, os blogs. E a literatura brasileira hoje é pouco imaginativa, muito calcada no cotidiano...

... e um cotidiano muito superficial, porque é uma literatura feita no eixo Rio-São Paulo. Poderia ser urbana de Manaus, mas há poucas coisas neste sentido. Até do sul, chega muito pouco, não quer dizer que não se produza, porque nesses lugares produz-se literatura, mas não chega ao resto do Brasil. A literatura que tem uma exposição nacional é feita basicamente no eixo Rio/São Paulo. E, parece-me, por autores que não têm a preocupação de procurar histórias fora, onde há histórias incríveis. Eu estive agora em Salvador e vim a Salvador exatamente para fazer um livro, num projeto ligado ao Sérgio Guerra. Ele é um brasileiro que vive em Angola e fez recentemente uma exposição de fotografia em Salvador mostrando as similitudes entre a Feira de São Joaquim, em Salvador, e o Mercado de São Paulo, em Luanda. Disse a ele que seria interessante fazer um livro de contos com esse mesmo processo, escritores brasileiros escrevendo sobre o Mercado de São Paulo, escritores angolanos escrevendo sobre a Feira de São Joaquim. E há coisas incríveis por ali, grandes histórias. A literatura portuguesa, por exemplo, está hoje em um momento estranho: houve um investimento continuado em cultura durante 30 anos, você tem uma rede de bibliotecas públicas muito boa. Então, o que acontece? Há escritores com um grande domínio da língua, com uma grande cultura geral, mas com muito pouco para dizer, não há histórias. Quando você lê os romances de jovens escritores portugueses, você não consegue sequer situá-los geograficamente, é um mundo totalmente inventado, guerras inventadas, coisas inventadas, em lugares completamente abstratos. Os nomes dos personagens, as referências não são portuguesas, mas também não são de lugar nenhum. Como se a pessoa tivesse necessidade de inventar um outro mundo, porque naquele, que é o seu, não há histórias para contar. E vocês aqui tem histórias, o Bra-

sil tem grandes histórias. Agora, esse mundo pequeno burguês urbano, onde as pessoas vivem e do qual não saem, é menos interessante que o vasto mundo da maioria dos brasileiros, um mundo evidentemente muito mais difícil, mas também muito mais cheio de histórias.

Ao mesmo tempo, quando as pessoas mergulham nesse vasto mundo, elas o vêem com um olhar de documentação. As histórias sempre foram fábulas, e quando se estabelece a idéia de que não é mais para contar história, mas a realidade, você trava o olhar.

É verdade, eu concordo. Mas se isso está acontecendo, não tinha pensado nesses termos, é um disparate, é evidente, e não faz sentido nenhum. Lembro de uma entrevista de Gabriel García Márquez a um jornalista espanhol, “O perfume da goiaba”, em que numa determinada altura ele diz que a experiência mais marcante de sua vida foi uma visita que fez a Angola em 1977. Quando desembarcou em Luanda, de repente foi como se tivesse desembarcado na sua própria infância, e percebeu que todo esse imaginário latino-americano (pois convencionou a chamar ele de fantástico) é uma coisa africana. Ora bem, você pensa nesse mundo, ali, por exemplo, na feira de São Joaquim, uma feira que abastece o culto do candomblé, o que é o candomblé? Uma coisa com uma base larguíssima na ficção, na fabulação, no fantástico.

Essa idéia de que o candomblé tem uma grande base de invenção, de fabulação ou re-fabulação com relação às religiões tradicionais da África, mostra como os países lusófonos, e principalmente o Brasil, tem de reinventar uma identidade ou, como você coloca em *O vendedor de passados*, uma genealogia. Temos que criar uma genealogia para poder sustentar a idéia de que temos uma origem, de que o país não é feito. Um esforço para mostrar que não viemos do nada, mimetizando o modo europeu. E, por outro lado, você tem uma tentativa de criar a identidade pelo avesso disso, canibalizando tudo.

Estou mais centrado no caso de Angola, que é, evidentemente, um país novo, qualquer país novo tem a necessidade de se inventar. E todas as identidades são criações e todas as tradições também. Mas me interessa questionar isso de saber se existe ou não existe uma identidade lusófona, ou seja, algo que nos ligue a esses países de língua portuguesa.

Você acha que existe?

Não tenho certeza. O que eu cada vez mais acho é que existem tantas identidades quanto há pessoas. É muito difícil falar em um tipo brasileiro, em um tipo angolano. Enquanto paulista, ou carioca, você tem certamente muito mais a ver com um jovem português da sua idade, de Lisboa, do que com um índio do alto

Xingu. São os dois brasileiros, não são? Poderão os dois ter passaporte brasileiro, se esse índio um dia tiver passaporte, mas culturalmente, pouca coisa vos liga, não é? Acho que a identidade não é definida pelo lugar onde a pessoa nasce, hoje cada vez menos, até porque hoje a gente acaba por consumir o mesmo tipo de música e as nossas referências são comuns no cinema e na literatura, não é? E são comuns, digo, são comuns a mim, a um japonês, a um polonês...

Você acha que a identidade está agora mais no tempo do que no espaço?

Acho que cada um é uma identidade, depois evidentemente haverá coisas que nos ligam. Talvez, a conclusão que eu esteja a chegar é que existem sobretudo pessoas, e cada pessoa é um caso. Mia Couto tem um livro que se chama *Cada homem é uma raça*. E é exatamente isso, cada homem é uma raça, cada homem é um país, cada homem é uma nação.

Voltando à questão da fabulação. O tropicalismo de certa maneira assume a fabulação como um ponto de partida quase mítico, ao passo que a cultura brasileira conservadora se coloca no outro extremo disso, tenta colocar a fabulação por baixo do tapete, para não ameaçar o real de sua genealogia. Como é isso em Angola?

Não, em Angola não é assim. Em Angola o espaço para o imaginário ainda é muito grande. Como escritor me interessa esse lado do registro, ainda que eu continue a achar que um bom romance é sobretudo uma boa história. E num país como Angola ainda existe de fato um largo espaço para a fabulação, para o imaginário. Existe uma outra coisa que aqui está a se perder, como se perdeu na Europa, que é a arte do convívio, da conversa. As pessoas continuam a conversar muito, a se encontrar. É o normal, aos sábados toda gente tem um almoço de família que começa duas da tarde a acaba sete da noite. Era uma coisa que acontecia no Brasil e ainda existe nas pequenas cidades, mas evidentemente em São Paulo e no Rio fica difícil, as pessoas já não se encontram, as famílias já não são famílias, são cada vez núcleos mais restritos. Embora Luanda seja uma cidade muito grande, com quatro milhões de habitantes, ainda tem esse lado, esse espaço para contar histórias e para ouvir histórias está vivíssimo, completamente vivo.

E Angola não é exatamente um país jovem, você tem ali a presença de grandes reinos. É diferente daqui, onde o passado foi apagado e a presença da cultura indígena é residual.

Sim, é verdade. Quando se pensa em Angola, tem que pensar como se fosse um Brasil onde as nações indígenas venceram a presença colonial...

Como no Peru.

Exatamente. Quem está no poder em Angola são os índios. Angola é o único caso em África em que a língua originalmente colonizadora, a língua portuguesa, foi colocada como língua nacional e é falada hoje, pelo menos por metade da população, como língua materna, e o presidente da república mais os homens que estão à sua volta falam apenas português. Isso não existe em mais nenhum país africano, não existe. Mas de qualquer forma é isso, vamos imaginar um Brasil onde os índios estivessem no poder, ainda que falando português.

É curioso pensar que Angola se tornou independente com muito pouca gente a produzir literatura, com muito pouco pensamento angolano editado. Havia alguma coisa publicada de Mário Antonio de Oliveira, que era, aliás, um autor muito influenciado pelas teses de Gilberto Freyre, e que publicou uma tese interessante chamada *Luanda, ilha crioula*. Ali ele diz que Luanda, uma cidade muito antiga, de mais de 400 anos, tem espaços urbanos que são verdadeiras ilhas crioulas, espaços de mestiçagem, que é uma coisa não tão freqüente em África, embora exista. Essa idéia ainda hoje provoca grande polêmica em Angola. Mas havia muito pouca gente que tivesse produzido pensamento. Talvez seja uma das razões pelas quais as coisas não deram muito certo, porque se alcança a independência sem que se tivesse feito antes um trabalho de pensamento, sobre quem é que somos, e o que queremos. Agora sim começa a fazer-se esse trabalho, a produzir-se esse trabalho, só 30 anos depois da independência é que surgiu um conjunto de historiadores angolanos refletindo sobre o país. Até a intendência, quem fazia a história de Angola eram os estrangeiros.

E a história não oficial de Angola, digamos assim, a historia paralela à historia oficial portuguesa? Como se organizava a cultura negra e a cultura mestiça? Porque aqui no Brasil há uma história paralela, como a dos índios da Amazônia.

Em Angola, muitas das tradições orais já haviam sido recolhidas antes da independência, já mesmo no século XIX, e todo esse mundo era muito vivo, evidentemente. E isso é presente na vida urbana. Mesmo hoje, Luanda continua a ser muito marcada por todo esse imaginário rural. Nas traseiras do prédio onde eu vivo havia uma lagoa, há 30, 40 anos atrás, que depois foi drenada para que o prédio fosse construído. Depois da independência, a lagoa voltou a surgir nas traseiras do prédio. E as pessoas acreditam que dentro da lagoa exista uma quianda, que são divindades das águas, equivalente à figura de Iemanjá. E prestam culto à quianda. Há histórias todas sobre isso e histórias deste ano, dizem que alguém desaparece ali e as crianças que estão a brincar ressurgem, muito longe, em rios, junto do mar, noutras fontes d'água. E essas histórias são permanentes, você vê até no noticiário ou nos jornais. Há notícias de jornais totalmente surrealistas. Até usei uma em um livro. Nossa correspondente na barra do Kwanza conta que três crianças desapareceram no rio e os campões mergulharam para procurá-

las e encontraram as três vivas no fundo do rio, sendo seguras por um velho de barbas brancas. Trouxeram-no à superfície, juntamente com as crianças, prenderam o velho numa casa e, no dia seguinte, o velho tinha partido. Seria uma quianda, seria uma divindade das águas, e esta notícia é tratada não como algo imaginado, como ficção, mas como realidade.

Sem nenhuma ironia?

Não, sem ironia nenhuma. Eu converso no dia-a-dia com as pessoas, permanentemente você depara com esse tipo de coisas. O Mia Couto contava sobre reunião que ele teve com suecos, um grupo de suecos biólogos, Mia também é biólogo, que foi para Moçambique fazer um estudo sobre um parque ecológico, um parque natural. Eles se reuniam com a população e perguntavam à população algo assim: “Nós, descobrimos que há aqui uma população de leões”, e eles respondiam, “Sim, de noite são leões, mas de dia são pessoas”. E aquilo para os suecos era um coisa impossível: “São leões ou são pessoas?” “São leões! De noite são leões, mas de dia são pessoas”. Para a mentalidade de um sueco, aquilo era uma coisa que não funcionava, até hoje é possível encontrar isso, mais em Moçambique do que em Angola, mas também em Angola acontece.

O Mia tinha uma história muito engraçada também, eu estive em Moçambique há pouco tempo e havia essa história. Em uma determinada aldeia do norte, uma jibóia tinha ocupado o governo, o Palácio do Governo, e as pessoas não entravam no Palácio do Governo porque viam a jibóia. Os jornais falavam disso todos os dias, e contavam que uma pessoa já tinha morrido porque havia pisado na sombra da jibóia, e a jibóia cantava o hino nacional, ouvia-se a jibóia, de vez em quando a cantar o hino nacional.

E aqui a ironia predomina, uma cultura urbana distanciada e irônica. Como você vê a situação do escritor africano hoje?

O escritor africano hoje, de uma forma geral, é também um tradutor, na medida em que seu público está essencialmente fora de seu país. Nossos leitores, os meus, os de Mia Couto, estão sobretudo em Portugal, onde vendo meus livros. O Mia hoje é um dos autores que mais vende em Portugal, depois do Saramago. Isso inverte completamente tudo. Como o meu leitor está fora, porque no meu país a esmagadora maioria das pessoas nem sequer sabe ler, eu vou ter que traduzir a realidade. Mas um escritor brasileiro continua a escrever sobretudo para o seu próprio público.

Mas atenção, eu escrevo para os angolanos também. Nunca imaginei que o meu primeiro livro, por exemplo, pudesse interessar para fora de Angola. Era um livro para exercer ação em Angola. A literatura africana, devido à debilidade das estruturas existentes, deve ter um papel de intervenção, de provocar o debate, de

conduzir as pessoas a pensar sobre determinadas realidades, porque há pouco espaço para se fazer isso. Incomodar, procuro incomodar as pessoas, fazer com que elas reajam para determinadas situações, ou ironizando, ou denunciando. Agora, é verdade que, a partir de uma certa altura, parte do meu público vai se encontrar no exterior, e eu tenho que criar uma forma que não seja didática, que não seja forçada, de explicar certas realidades para o meu público não angolano. Aí estou a trabalhar como tradutor. Acho que isso pode levar o escritor por caminhos eventualmente mais complexos, que de outra forma não seriam utilizados, pode levar a um exercício literário diferente.

Uma coisa a ser pensada é que a relação atual da cultura urbana, das metrópoles brasileiras com os outros locais do Brasil é uma cultura de saque, digamos assim. Você vai lá, faz um documentário, um estudo ou cria uma ficção em cima de alguma realidade no rio São Francisco, na Amazônia, traz para cá, glamouriza e esquece. Transforma isso num fetiche cultural, a coisa fica congelada em cima de um escritor, um realizador, um cineasta. Você não acha que o consumo de cultura pode ter um efeito de neutralização?

Não, acho que o fato de existirem esses trabalhos diante do alheamento geral já poderia servir para alguma coisa. Se as pessoas os consumissem e se houvesse um verdadeiro debate... Talvez falte porque esse debate não passa para o grande público, continua a não passar. A impressão que eu tenho é essa. Quando eu lancei *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, vi que havia um grande desconforto dessa burguesia intelectual em relação ao livro. Era como se eu tivesse dito uma inconveniência num jantar formal, e as pessoas, por delicadeza, se abstivessem de me chamar a atenção para a minha indelicadeza. Mas senti mesmo isso, “Este estrangeiro está a ser desagradável, por que que nos vem a lembrar isso? É desagradável, é um assunto desagradável, não é um assunto para tratar à mesa.” Depois de o Caetano ter falado do livro é que a coisa mudou ligeiramente. Mas há muito tempo que a burguesia tem essa atuação, lembra em muito a burguesia colonial em Angola, meses antes da independência. Você tem uma situação muito semelhante. Estava o país em plena ebullição, estava a revolução a acontecer, a preparar-se, e era já evidente, e você ia à praia ou ia às noites de Luanda e via aquela burguesia alegre, feliz, contente, e tal, a beber e a dançar, e a tomar banho de sol, como se estivesse para sempre ali, como se aquela realidade fosse eterna. E era já óbvio, era muito claro para qualquer observador que eram os últimos dias dessas pessoas ali. E realmente, três meses depois, quatro meses depois, essas pessoas saíram em pânico, abandonaram o país.

Este alheamento da burguesia brasileira diante de uma realidade que é já uma realidade de guerra civil, tal como no Rio ou em São Paulo, nos ataques do PCC, é evidente. Eu entrevistei o MV Bill num contexto que me recorda muito o

contexto de guerra civil em Angola, porque eu o entrevistei numa zona que não era exatamente favela, era uma zona de prédios altos, na Cidade de Deus. A Cidade de Deus tem prédios, alguns de três, quatro andares, e entrevistei o MV Bill numa praça asfaltada, e com meninos de 14, 15 anos, armados, fechando as entradas, e controlando o acesso da polícia. Ou seja, o tráfico tem, na prática, o controle efetivo de uma parte importante da cidade. Como a guerrilha, no caso de Angola, em determinadas situações que eu vivenciei, tinha o controle de uma parte da cidade ou o controle total de uma cidade e as forças governamentais detinham o controle do resto. Então, esta já é uma situação de guerra civil verdadeira, não é uma metáfora, não estou a exagerar, não. Efetivamente, há um contexto de guerra civil já, a diferença é isso que eu trato no caso d' *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, a única originalidade do livro é essa. É imaginar que alguém possa transformar essa guerra, mas é uma guerra claramente entre foras-da-lei, entre bandidos, polícia e Estado, que alguém possa dar um viés político, conseguir transformar essa guerra em política, fazer uma reivindicação de natureza política. Quando esse passo for dado, e vai ser dado, teremos uma guerra civil. Existe um exército, ou existem dois exércitos. Um exército ocupa uma parte da cidade, combate o outro, só não há é reivindicações políticas ainda, claramente políticas.

O problema é que essa tensão é aqui usada para lucrar, ganha-se muito dinheiro com essa situação, essa guerra esquadinhada...

Mas essa guerra existe, fato é, agora eu li um artigo sobre mães que perderam os filhos na guerra do tráfico. E é uma situação de guerra, não para quem está do outro lado, mas para quem está na favela é um cotidiano de guerra. Você fala com as pessoas – e toda a gente lhe diz que tem alguém da família direta que morreu – num período de tempo muito curto, e há uma quantidade incrível de mães que perdem os filhos todos. São bolsões de guerra, e a burguesia está besta. Entreviewei o MV Bill com o empresário dele, o Celso Athayde, que tem um discurso muitíssimo agressivo, aguerrido, muito bem articulado, muito político. Fiz uma entrevista incrível, uma entrevista assustadora, de repente achei-me dentro do próprio livro, eu não tinha idéia de que a coisa pudesse estar a esse nível. E eu disse: “Ah, mas a guerra, não é uma guerra ainda.” Ele disse: “Não, a guerra nós já vivemos. O que nós queremos é transportar a guerra para o asfalto, nós queremos ver o sangue dos brancos.” Eu espero que não venha a ser mas, mas entendo isso, percebe? Vamos pensar em Angola, vamos transportar essa situação para Angola. A alta burguesia em Angola, que é basicamente mestiça e descendente das velhas famílias negras que faziam o tráfico de escravos, essas pessoas das velhas famílias não sentiram a guerra diretamente. Os seus filhos não morreram na guerra. O sangue era dos outros.

Agora mesmo em Salvador eu vi um grupo de prostitutas, de garotas de programa. Seis, três eram menores de idade. Catorze, quinze anos e de repente aparece outra menina com dez anos. Você sabe que isso existe, toda a gente no Brasil sabe que isso existe, uma coisa é você saber, outra coisa é você ver. A maior parte das pessoas nunca viu. Quando você vê uma menina de dez anos dizer: "Olha, eu faço programa aqui, faço boquete por um real, dois reais", porra, é muito violento. E é uma realidade, está lá, a polícia sabe, eu vi, toda a gente pode ver, não é uma coisa escondida. Caramba! Uma coisa dessas se acontecesse em França, em Inglaterra, derrubava o governo.

Mas não é sua filha. Não é filha do seu amigo. É a história do *Cidade partida*, o livro do Zuenir Ventura. Uma sociedade partida, você tem realidades paralelas. Em Luanda é exatamente a mesma coisa. São países com graus de desenvolvimento diferentes, porque o Brasil tem coisas de primeiro mundo, mas há lugares do Brasil que são como Luanda, completamente. Eu estava em casa de um amigo, as duas empregadas tinham tido o primeiro filho aos quinze anos. Como a minha empregada em Luanda. Ou seja, já não é uma coincidência, é um padrão. As pessoas de classe de renda baixa no Brasil tem filhos aos quinze anos, são ciclos de quinze anos. Isso não acontece na pequena burguesia, na alta burguesia. São duas sociedades que estão dentro do país, mas que vivem em mundos completamente diferentes.

Voltando ao Celso Athayde, qual era a idéia dele?

Eu vinha de um período em guerra, e disse: "Não, guerra é uma coisa horrível!", e ele respondeu, "Não, mas nós já vivemos em guerra, queremos levar a guerra no asfalto, por isso é preciso existir um exército. Nós já temos o exército do tráfico." E eu disse: "Mas eu não acho que o exército do tráfico tenha consciência política". Ele mandou então chamar o chefe do tráfico naquela área, que veio e que repetiu o discurso dele. É o poder que eles querem, para exercer.

O que mais preocupa é que a cultura que se produz no Brasil sobre isso, ao invés de alertar sobre os riscos de um conflito maior, fetichiza isso. Celso Athayde, MV Bill, os Racionais, são idolatrados pela própria elite intelectual.

Os Estados Unidos têm aquela coisa horrível da paranóia racial, como existe em Angola também. Ou seja, você que está constantemente a falar em raça, você quer formar um partido político ou um governo, tem que pensar em quantos ministros negros colocará, quantos ministros hispânicos, quantos ministros brancos. Quer fazer uma antologia de poesia, tem que pensar quantos poetas brancos tem, quantos poetas negros tem, etc. Isto é uma coisa horrível! Porque é uma situação onde a raça, que é um conceito absolutamente disparatado, impõe regras, são raciocínios racistas que se impuseram. Isso é horrível. Agora, criou-se lá efe-

tivamente uma alta burguesia negra, o que Brasil não conseguiu, por quê? Porque o Brasil nunca teve conflito direto. Por conta da docilidade brasileira, da forma como a própria escravatura se colocava no ambiente doméstico, onde já não se via bem se o cara era escravo ou era da família, e quase sempre era escravo e era da família, que é uma coisa que persiste até hoje. Até hoje você tem situações que só existem no Brasil. Como no caso da figura da babá, que é uma instituição muito brasileira, mas que também existe em Angola. Ou na figura do afilhado, o cara que é criado dentro da família, mas que não pertence à família e que, na verdade, trabalha como empregado doméstico. Recebe educação, é verdade, recebe um certo carinho, recebe alimentação, etc, mas é um empregado que não recebe remuneração, ou a figura da babá que passa de pai para filho e acaba integrada nas famílias realmente, com todas as regalias, a pessoa é responsável pela saúde da família dela, dá casa, assistência na velhice, etc. Isso é uma coisa extraordinária. De um lado é bom, de outro lado é mau. Como não houve conflito direto, como não houve porrada, não houve evolução. A evolução aconteceu nos Estados Unidos porque houve porrada. Mas uma evolução assustadora!

Em um momento existiu a identidade *black power*, mas depois virou burguesia... Você pega um seriado negro americano, é igual ao seriado branco, a única diferença é a cor.

Eu entrei nessa discussão agora mesmo em Salvador, sobre a questão das cotas. Por um lado você reconhece que algo precisa ser feito para mudar uma situação de injustiça histórica completamente absurda, o Brasil hoje deve ser a Jamaica que mudou, um dos poucos países do mundo onde uma minoria racial continua a dominar completamente o poder sem dar espaço ao resto das outras pessoas. Agora, o problema é que no fundo o que todos queremos é abolir o conceito de raça, isso é o ideal. Olívio Vieira, um escritor angolano, dizia: “A pele é só o embrulho da alma”. O problema surge quando você começa a tentar legislar em função da raça, que é o caso das cotas. No fundo se está a tentar combater o racismo com racismo, assumindo que um conceito abstrato e absurdo possa funcionar em termos de legislação. Porque nunca funciona, nunca funcionou. Na África do Sul, o Apartheid entrou em colapso porque não era possível. As pessoas eram levadas diante de comissões para avaliar a raça e havia coisas completamente delirantes como o teste da caneta. Enfiava-se uma caneta no cabelo, a pessoa se inclinava. Se a caneta caísse era branco; se a caneta não caísse, tinha sangue negro. E no fim de tudo, a última coisa era: “se nada disso atrás for conclusivo, o legislador decide de que raça é o outro”. É completamente subjetivo. Você tinha, agora em Luanda, uma forma completamente absurda de reintroduzir a raça no bilhete de identidade. A menina que está lá a preencher os papéis olha para você e diz: “Não, eu

acho que você é branco.” E preenche “branco”. “Eu acho que você é preto.” E preenche “preto”. Esse é o problema que vai ter no Brasil com a questão das cotas....

Mas no final das contas, você seria a favor das cotas ou não?

A minha grande objeção é: eu estou a tentar desmontar uma injustiça histórica, a combater uma injustiça histórica, agarrando-me a um conceito que ele próprio é aquele conceito que eu recuso, que é o conceito de raça. Eu prefiro fazer uma legislação que não faça menção a um conceito que eu quero ver abolido, e que faça menção a outras coisas, a baixa renda, por exemplo. Ou até que faça menção à questão cultural. Se você disser: “O fato da origem africana”, talvez seja melhor. Eu estive na favela do João, aqui no Rio, onde tem até uma grande comunidade angolana. Existe lá uma escola, creio que de iniciativa privada, muito boa, muito bem apetrechada, que pretende formar os alunos para o vestibular. Evidentemente, a maioria daqueles alunos são negros. E já tem havido resultados bons, eles conseguem formar um conjunto grande de alunos, introduzir nas faculdades alunos de origem africana, e sem mencionar a coisa da raça. Acho que o Brasil tem que ser mais imaginativo, e sobretudo não pode olhar para os Estados Unidos como modelo. Os Estados Unidos não são modelo. Não podem ser modelo. Aquele sistema é um sistema aberrante, é um sistema errado, é um sistema perverso. O Brasil está mais avançado que os Estados Unidos neste quesito.

E o Celso Athaíde, você acha que ele olha para onde?

Ele olha para o modelo americano, é evidente.

Que modelo está seguindo Angola?

Angola é uma construção completamente diferente, porque realmente, depois da independência, a maioria, a vasta maioria negra tomou o poder. E portanto isso realiza uma revolução de mentalidades. Hoje é muito difícil encontrar um casal branco, por exemplo. Não porque o branco evita casar com o branco, simplesmente porque a maioria das pessoas que estão à sua volta são negras. E se são pessoas com o mesmo nível econômico e social, é natural que as pessoas se casem. Aí aparentemente há uma maior mestiçagem entre as pessoas do que no Brasil. O que não significa que não existam problemas raciais. Existem.

Está ocorrendo no Brasil, atualmente, uma atenção muito grande em relação à literatura da periferia urbana. Paulo Lins, Ferréz. Alguns autores, alguns livros, são de boa qualidade. Mas você percebe que tem muita produção ruim que é aceita somente por sua origem.

Estou de acordo consigo. Paternalismo é uma forma de racismo, e é uma das piores formas de racismo. Nós temos esse problema em Angola, sobretudo com

alguns críticos portugueses que fizeram muito mal à literatura angolana, promovendo autores muito maus. Porque são angolanos, porque são negros. E aí acontece que o leitor comum, depois de ler muito bem sobre um determinado autor, acha horrível e não vai querer mais nada dele. Como é que nós podemos julgar uma outra literatura com os nossos parâmetros? Nós podemos, podemos e devemos. São parâmetros universais. Um escritor é bom, em Angola, no Chile, em qualquer lado.

Vou mudar o foco. Em um de seus livros, um determinado personagem diz que o pessimismo é um sentimento dos povos felizes. Queria que você comentasse um pouco isso.

Penso o seguinte: o niilismo, a idéia de que nenhum esforço tem resultado, é um pensamento conservador. Agora, algumas vezes as notícias, que a princípio seriam puramente negativas, podem ser vistas como sinais de mudanças. Então um certo pessimismo não é ruim de todo. Quando nos deparamos com notícias de corrupção, as pessoas muitas vezes desanimam. Antigamente havia corrupção, mas não havia notícias, não havia escândalo. Acho então que há coisas que estão realmente a mudar. É evidente que o Brasil tem aspectos de um país ainda muito atrasado, como são infelizmente os nossos países, alguns dos nossos países em África. Mas ao mesmo tempo há sinais de um combate a isto, não é? O Brasil é um dos poucos países do mundo que nunca teve numa guerra. As guerras que o Brasil teve, a guerra do Paraguai, a guerra de Canudos, é uma brincadeira. A grande guerra do Brasil é a guerra de Canudos, e é uma brincadeira. O Brasil fez uma independência sem guerra. Foi o rei português que declarou a independência e voltou para Portugal, e foi rei de novo lá. O Brasil é um país que, apesar de sua dimensão, não tem tradição expansionista. É um país antiimperialista por natureza. Até muito pelo contrário, tem uma política externa muito pouco desenvolvida, infelizmente. Devia ter mais, devia ser mais agressiva em termos de política externa. Critica-se muito o Lula, mas o governo começou a desenhar uma política externa para o país que não existia, mais intervintiva. E espero que venha a ser dentro dessa natureza não belicista, pacifista, de convívio democrático, e de grande capacidade integradora.



Guilherme Wisnik

participação especial Daniel Augusto

Existe uma concepção corrente hoje de que o sentido de pertencimento é cada vez mais ideológico-comportamental do que geográfico. Quer dizer, as pessoas se identificam muito mais a partir de escolhas comportamentais do que pelo lugar onde estão presentes fisicamente. Você concorda com esta idéia?

À primeira vista, a globalização tem desfeito antigos limites territoriais. A própria morosidade dos deslocamentos físicos, a noção de fronteira como obstáculo, a solidez e auto-suficiência dos Estados-Nacionais são idéias estanques que têm sido minadas pela aceleração da troca de informações, que coloca as trocas culturais em registros mais pulverizados, menos territoriais. É evidente que esse processo está ocorrendo. Mas é preciso não se deixar levar demais por esse discurso. A história das populações humanas sempre se moveu por uma dinâmica dialética de impulsos nômades e sedentários. A historiografia eurocêntrica construiu uma visão dicotônica de um mundo assentado de cidades acossado por bárbaros em momentos de crise, mas se pensarmos a história a partir da Ásia, por exemplo, a situação é necessariamente distinta. As estepes são um grande corredor por onde as mais diversas civilizações circularam por mais de mil anos, trocando não apenas mercadorias mas também costumes, conhecimentos. Quando olhamos para a história da arte percebemos o quanto as várias culturas não são fixas ou unívocas. Os cursos do Leon Kossovitch abrem muito a cabeça em relação a isso. Exemplos não faltam. Penso na importância que a figuração grega teve para a arte do Oriente após a expansão de Alexandre, com desdobramentos na Índia (Gandhara), China (Sinkiang) e Japão, sobretudo ligada à imagem de Buda. Por outro lado, boa parte da arte dita medieval na Europa, via Ravenna, parte de um cânone greco-romano reinterpretado pelo hieratismo iraniano – a síntese bizantina –, num fluxo de ida e volta com inúmeras mãos. Como defender qualquer idéia de tradição local nesses casos, aferrada a uma mitologia do lugar, da terra ou do território? A cultura é essencialmente circulante, como a mercadoria, e é uma violência querer prendê-la.

Nesse sentido, o papel do imigrante estrangeiro é sempre decisivo em sociedades mais arraigadas, ajudando a dissolver identidades nacionais, tradições ancestrais, e todos os aristocratismos consolidados e assentados sobre a idéia de lugar, reivindicados por populações que se estabelecem ali, criam raízes, e vão se tornando impermeáveis a mudanças. Mesmo no caso do Brasil, e de São Paulo, isso é evidente. Agora, é claro que vivemos a ameaça constante de uma moderni-

zação niveladora, potencializada pela globalização, que vai tritando as diversas culturas locais sedimentadas ao longo de séculos, e essencialmente dependentes de uma cultura artesanal. Nesse sentido a “globalização” começa na década de 1950, com o surgimento da cultura de massas e sua difusão em um mundo que se tornava surpreendentemente próspero. Eu não vou insistir, aqui, nos perigos abertos por esse “desencantamento do mundo” em segundo grau – que já é um dado sem volta da nossa cultura –, mas, ao contrário, lembrar que as diversas vanguardas artísticas das décadas seguintes se valeram dessa internacionalização como uma bússola de cosmopolitismo, e, portanto, de desrecalque em relação às tradições locais conservadoras. A vanguarda supõe essencialmente uma adesão ao tempo presente, com vistas ao futuro, e um estranhamento do lugar, do contexto local, nacional, etc. Nessa chave, para nós, nos anos 1960, a guitarra elétrica era o “espírito do tempo”, o *zeitgeist*, enquanto o coco e a viola caipira eram a essência trans-histórica do lugar, o *genius loci*. Como você diz, uma é “escolha comportamental”, a outra é uma determinante do “lugar”.

Mas quanto a essa questão há ainda uma outra colocação importante a fazer. Penso no conceito de “desterritorialização”, tal como definido por Deleuze e Guattari em *Geo-filosofia*. Segundo eles, ao contrário do que tenderíamos a pensar segundo o senso comum, as “cidades” são fenômenos de desterritorialização. Isto é, elas quebram os laços territoriais das antigas comunidades ligadas por relações de parentesco (gens, frátrias), remetendo-as a uma unidade nova, mais abrangente e abstrata. Por isso é que o “conceito” relacional e, consequentemente, a filosofia, se opõem ao sentido mitológico de pertencimento umbilical a um determinado lugar, um espaço sagrado – no qual podemos reconhecer hoje, de certa forma, a figura do latifundiário. Quer dizer que a própria idéia de urbanidade ocidental estaria ligada na origem a esse princípio de desterritorialização, muito mais antigo, portanto, do que a atual globalização econômica. Quase que se pode encontrar na gênese da noção de cidade a idéia de que você tem que combater as tradições territoriais, aferradas a velhos princípios, para criar códigos abstratos de trocas mais complexas, fazendo isso funcionar em outro registro, que é o do comércio e do direito urbano, das legislações etc.

Alguns estudiosos chamam a atenção para um fenômeno interessante das novas mídias, como a internet, que é a valorização das culturas locais. Quer dizer, à primeira vista, estas mídias deveriam ser niveladoras, mas em alguns casos está acontecendo o contrário, e culturas que estavam marginalizadas nas mídias tradicionais começaram a se sentir validadas como formas de expressão.

Eu não conheço isso bem, mas tendo a concordar com a idéia de que não haja simplesmente uma modernização nivelando tudo. Agora, queria dizer que vejo também, hoje em dia, uma circulação transnacional de pessoas não mais ligadas

a questões nacionais. Em São Paulo mesmo, há uma elite que se sente muito mais cidadã de um setor integrado da globalização, isto é, da rede mundial de cidades, do que de um país que um dia se considerou “o país do futuro”. Perdeu-se qualquer lastro de uma idéia de nação, de pertencimento a um local com uma identidade comum de interesses.

Isso lembra aquela idéia do Paulo Emílio Salles Gomes, do Brasil ser dividido entre ocupantes e ocupados. Os ocupantes são os membros das classes altas, que freqüentam todos os lugares do mundo e que se sentem pertencentes a uma elite internacional, e os ocupados são o resto. Então, simplificando um pouco, todas as relações no Brasil se dariam neste jogo entre ocupantes e ocupados...

É verdade. Mas acontece que o período em que o Paulo Emílio escreveu isto ainda continha uma perspectiva de integração. E todo o sentido “formador” que estava pressuposto nessa posição, e na de uma série de outros críticos equivalentes da sua geração, apontava para uma idéia de “formação nacional” que já não vale mais. Roberto Schwartz é quem escreve muito bem sobre isso, sobre o fato de vivermos hoje a ruína daquele projeto heróico. O nacional-desenvolvimentismo criou essa idéia – não só no Brasil, mas em muitos países de terceiro mundo –, de que se rumava para uma integração social. Tanto é que a nossa “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, definida pelo Paulo Emílio, lida com as noções de vanguarda e atraso. Tratava-se de uma coexistência muito brasileira, e provavelmente de outros países terceiro-mundistas, que paradoxalmente abria a possibilidade de novas sínteses culturais, talvez mais originais: uma modernização alternativa, diferente do modelo europeu ou americano do norte. Mas hoje é preciso reconhecer que essa perspectiva de integração foi quase que posta abaixo, e que o fosso entre vanguarda e atraso aumentou muito, ao mesmo tempo que a idéia de “vanguarda”, nesse caso, assumiu contornos razoavelmente conservadores. Os integrados economicamente se isolam em enclaves urbanos, como condomínios de luxo e centros de consumo e “lazer”, como a Daslu, por exemplo.

Esta idéia de isolamento em relação à cidade não é nova...

Sim, é uma velha idéia. Mas o modelo Alphaville, dos anos 1970, assim como a Granja Viana, se baseiam na suburbanização, não no enclave. É um modelo que tem a ver com Los Angeles, com a valorização do automóvel, com um espalhamento urbano – aquilo que os americanos chamam de *sprawl* –, somada a uma certa nostalgia do campo. Hoje, nos Estados Unidos, estão substituindo os velhos shopping centers (“malls”) por centros comerciais a céu aberto criados em estufa no meio do deserto, imitando espaços urbanos idílicos, como vilas interioranas ou pequenas aldeias italianas. Ao invés de você entrar em um espaço fechado, numa caixa com ar condicionado e escadas rolantes, você circula por

pequenas ruas com comércios locais, cercadas por árvores (algumas vezes de plástico), praças, e habitações nas sobrelojas.

E isto ocorre concomitante ao desaparecimento dos espaços públicos nas cidades...

Como negação dos shoppings tradicionais, são tentativas de reconstrução de espaços públicos, urbanos, embora sem conseguir escapar do simulacro que as envolve. Acabam sendo, desse modo, “não-cidades” em segundo grau. Não sei bem porque, mas vejo esse ideal nostálgico de perenidade fake como o reverso do nomadismo tecnológico dos anos 1960: as “Walking Cities” (cidades-robô que se deslocam sobre uma Terra pós-atômica, projetadas pelo grupo Archigram), no plano erudito, ou os traillers das famílias de classe média, no plano do cotidiano. Havia todo um ideal de mobilidade no momento em que o homem chegava à lua, que aludia a uma idéia alternativa de vida: despojada, pré-fabricada, meio *science fiction*. Hoje cristalizou-se o lado sedentário, digamos assim, daquela “ficção”.

Só que essa “reconstrução da vida pública” se dá numa situação temporária, num estado de exceção, certo? Quer dizer, você vai para um lugar idílico, calmo e seguro, passeia, faz as compras, e depois volta para a sua cidade violenta e opressora, sem nenhuma tentativa de alterá-la. É tudo numa instância privada. Há uma substituição do público pelo privado em todos esses aspectos dos quais nós passamos...

Você está certo, mas essa posição acaba levando a uma nostalgia da cidade tradicional que eu não gostaria de reforçar, porque é paralisante. Eu me lembro que quando entrei na Faculdade de Arquitetura, no início dos anos 1990, tinha um livro do Richard Sennett (*O declínio do homem público*) que era muito discutido, e que, na minha opinião, é bastante problemático. No fundo, é uma tentativa de recuperar um ideal público do século XVIII, do iluminismo francês. E essa aposta, quando reproduzida no urbanismo é uma catástrofe. Podemos tomar o exemplo do Anhangabaú, aqui em São Paulo. Qual era o discurso por trás do projeto que ganhou o concurso e foi construído? A “praça pública” como o lugar da manifestação coletiva, o espaço privilegiado do convívio democrático. Na prática, não há nenhum convívio democrático lá. Aquilo nunca foi apropriado, e enquanto tiver aquela configuração espacial será sempre um espaço residual, de sobra, porque não possui usos associados que o qualifiquem como um lugar de permanência. O que resultou foi um lugar vazio, que não aglutina nada, a despeito de seus altos ideais.

Rem Koolhaas, um arquiteto contemporâneo holandês, tem um pensamento muito interessante sobre a cidade contemporânea – que chama de “cidade genérica” –, que deve ser levado em conta. Seu discurso é absolutamente antinostálgico, contra essa idéia de que temos que voltar para os antigos ideais de cidades.

Porque o paradigma da maioria dos arquitetos ainda é a fruição da vida a pé, nas galerias comerciais, nos bulevares. Os cafés de Paris, por exemplo, que são tão agradáveis pra se sentar e observar a movimentação das ruas quando estamos à toa. Mas esse modelo não é mais possível nas grandes cidades, em vista da própria concentração de gente que circula nesses lugares, e da inevitabilidade do automóvel como protagonista do espaço urbano (a gente pode e deve discutir as vantagens do transporte público, como o metrô, mas é uma burrice ignorar o automóvel).

A primeira grande contribuição do Koolhaas foi uma tese que ele defendeu nos Estados Unidos, chamada *Delirious New York*. Como ele diz, é um “Manifesto retroativo para Manhattan”. A idéia é a seguinte: Manhattan é um emblema do século xx, é a sua capital, e, no entanto, foi construída pelo mercado, sem o discurso de arquitetos (projetos ou manifestos). Enfim, sem uma teorização. É uma cidade que se construiu por si mesma. E Koolhaas faz um manifesto retroativo para essa arquitetura e esse urbanismo, que é, provocativamente, um elogio. É o contrário de Jane Jacobs, que valorizava o espírito comunitário do Greenwich Village (a proximidade, a vizinhança, a vida na rua), em oposição ao caráter tecnocrático de Wall Street. O horizonte de Koolhaas é o arranha-céu, a grelha reticulada e abstrata de suas quadras, e a multifuncionalidade de edifícios como o Rockefeller Center. É isso que ele vai elogiar: o espírito pragmático que proporcionou esse hibridismo, essa “cultura do congestionamento urbano”. O seu raciocínio se assemelha ao que vínhamos falando a respeito da desterritorialização. Manhattan é a unidade abstrata que permite ao usuário (cidadão) a intelecção do espaço urbano, com suas ruas numeradas, paralelas e ortogonais. A geografia se dobra a uma ordem geométrica: imanente, utilitária, inteligível, humana. Se não me engano, há uma frase aguda do Roland Barthes que diz o seguinte: “É para isso que serve a geometria nova-iorquina: para que cada um seja poeticamente proprietário da capital do mundo.”

Essa postura do Koolhaas, ao realçar o fato de Manhattan não ter sido realizada com a mediação de arquitetos e urbanistas, não seria um elogio à não-mediação?

Certamente. Esta é a grande questão dele. Ele fica o tempo inteiro mostrando como a idéia do “bigness”, da grande escala, ridiculariza os instrumentos dos arquitetos. Por exemplo: o arquiteto é, tradicionalmente, um profissional treinado na escola humanista e fenomenológica. Tudo o que o arquiteto desenha valoriza as transições espaciais, os percursos. As obras arquitetônicas clássicas são exemplos claros disso: tem uma rampa que leva à entrada do edifício, um portal marcando a passagem etc. São signos visuais que indicam as funções simbólicas ou de uso daqueles espaços. Nos edifícios de Manhattan não há nada disso. A escada

rolante, o elevador, são equipamentos mecânicos que destroem qualquer percurso narrativo determinado pelo traço no papel. Na escala de Manhattan, o desenho tomado nesse sentido é desprezível.

Além disso, o princípio arquitetônico moderno por excelência sempre foi o de que a fachada de um edifício, seja ela transparente ou não, deve permitir uma leitura clara do seu interior. Isto é, existe necessariamente uma relação de identidade entre dentro e fora, contida na velha reflexividade moderna. Uma arte que fala de si mesma, que mostra seus princípios, seus procedimentos. Vale para a literatura, para as artes plásticas, e vale também para a arquitetura. Ocorre que esse princípio é igualmente rompido nesses “fat buildings”, que precisam de ar condicionado, de iluminação, de ventilação forçada, de tudo que é tecnologia artificial. Como resultado, a fachada não guarda mais qualquer relação com o espaço interior, que é muito amplo e auto-suficiente. O que determina a forma da construção não é a legibilidade de princípios nem a expressividade autoral, mas o efeito da “pura escala” e os equipamentos mecânicos. Em última análise: o mercado. É um argumento neoliberal para o crescimento das cidades, mas, ao mesmo tempo, uma lúcida e inteligente contraposição ao historicismo pós-moderno europeu, estetizante e nostálgico.

Um tratamento de choque.

É. Mas tem outra coisa interessante que ele fala de Nova York: a percepção de que toda essa técnica que permite o arranha-céu surge de um princípio lúdico. Ela foi criada e desenvolvida primeiro nos parques de diversões ao redor da cidade: Luna Park, Dreamland etc. Eram parques com larga visitação, e todo aquele mundo fantástico impulsionou a tecnologia da grande escala e do artificial, que depois se transferiu para o mundo dos negócios. Isto é interessante, a transferência de um princípio hedonista, do prazer, para o mundo pragmático do mercado. E em tudo isso, o desenho humanista do arquiteto está ausente. É bom notar que não é a infantilização da Disney, aquele princípio pós-moderno que transforma tudo em caricatura. Não é isso. É quase que uma identificação técnica entre o mundo lúdico e o mercado. E o mercado tem mesmo esse efeito acelerador de prazer, de excitação. É o “leve Leviatã”, que o Caetano Veloso canta em “Manhata”.

Então temos de um lado uma nostalgia do espaço público tradicional que não é mais viável, e de outro uma não-mediação que permite um total saque dos últimos resquícios de espaço público. Existem discussões que pensem alternativas outras?

Olha, é claro que essa é uma questão fundamental, para a qual, evidentemente, não teremos respostas aqui. Mas tendo a pensar que a idéia de um espírito democrático, político, público, realizando-se através do espaço urbano, é nostál-

gica. O horizonte de reconstrução desses princípios é fundamental, é o que nos move. Agora, que isso encontre ainda uma expressão concreta no espaço urbano, é uma mediação que eu acredito ter se perdido. Não acho que as ruas e praças sejam mais um diagrama das relações sociais, como foram um dia.

A ágora ateniense é o paradigma do espaço urbano como lugar de reunião dos cidadãos, sendo que o seu vazio é diretamente proporcional à igualdade de relações que ali se estabelecem. No caso, a ocupação da ágora por edifícios, à medida que caminhamos para o período helenístico, é acompanhada (ou provocada) por uma decadência da democracia. Em Atenas, ao contrário do que ocorre com o Anhangabaú, quanto mais livre a praça, mais pública ela é, e, portanto, maior é a possibilidade de que um efetivo duelo discursivo entre os cidadãos ali se realize. Não quero dizer que esse tipo de relação seja hoje necessariamente anacrônica. Os estudos de Foucault sobre a interpenetrabilidade entre espaço e poder, controle etc. são magníficos, e em grande medida atuais. Acho apenas que a sociedade não tem mais a cidade como um espelho de si mesma.

É uma relação que vai se perdendo...

Acho que sim. Mas por outro lado, me contradizendo um pouco, há inúmeros exemplos recentes de tentativas de controle social através do urbanismo. É o caso, por exemplo, da grande reforma de Paris no século XIX, que tentou eliminar as barricadas populares, as formas de resistência organizada, redesenhando o espaço público. Mesmo o projeto “Favela-bairro”, cujas virtudes são muitas, tem por trás da melhoria do espaço urbano o sentido de desfazer o gueto da favela e torná-lo mais acessível, e, portanto, mais fácil de ser controlado.

Os verdadeiros fóruns de discussão hoje são as novas mídias?

Talvez haja uma relação entre a diminuição do espaço público concreto e a volatilização do modo como o capital circula, mas as forças que ele movimenta. Fala-se muito que a televisão e a internet são os espaços públicos do mundo de hoje. Em certo sentido é verdade, sobretudo em relação à internet, mas, de novo, acho que esses discursos de desmaterialização do mundo são exagerados. Eu prefiro olhar para a geopolítica contemporânea, tentar entender essa desmaterialização no quadro do eclipsamento dos Estados-Nação pela economia global. É bem complicado entender o funcionamento de uma economia movida por padrões tão abstratos: capitais flutuantes e automultiplicáveis, investimentos sem lastro material, o “risco-país” e o “nervosismo dos mercados”. Eu tenho grande dificuldade de entender. Mas, ao mesmo tempo, não é algo que surgiu do nada, que despencou de repente sobre as nossas cabeças.

O agigantamento das empresas, e o seu descolamento em relação aos territórios de origem, é um produto da guerra fria, isto é, da reorganização geopolítica

do capitalismo no pós-guerra, concomitante ao processo de descolonização do terceiro mundo e queda dos velhos impérios. Há todo um conjunto de fenômenos interligados aí: o desenvolvimento tecnológico dos países centrais (software) e a transferência das indústrias pesadas (hardware) para o terceiro mundo, com mão-de-obra mais barata; a revolução nos sistemas de comunicação e transporte, que permitem essa transnacionalização da produção; e a proliferação de mini-Estados que sobrevivem como “paraísos fiscais” para essas empresas. Quer dizer, a globalização econômica supõe a pulverização dos Estados, e portanto, das grandes unidades territoriais que ampararam os impérios, e mesmo das economias quase auto-suficientes que se sucederam à crise de 29. Ao comentar isso, Hobsbawm diz que essas ilhas perdidas no meio do Pacífico, pedaços de deserto junto ao Golfo Pérsico, ou cidades independentes, como Hong Kong e Cingapura, tornadas fortes economicamente nesse momento, revivem organizações políticas que tinham aparecido pela última vez na Idade Média.

É uma reconfiguração territorial que acompanha a nova divisão internacional do trabalho?

Nós vivemos um momento onde toda aquela idéia marxista de “exército de reserva de mão-de-obra”, de conscientização sindical, de formas de resistência ligadas ao trabalho, perderam força. A Boitempo lançou recentemente um importante livro do urbanista e pesquisador americano Mike Davis: *Planeta favela*. A análise que ele faz é ao mesmo tempo impressionante e terrível. É um retrato da situação do terceiro mundo como uma espécie de “depósito de lixo” do processo global do capitalismo tardio. Isto é, de uma favelização generalizada, ligada ao trabalho informal e à proliferação da igreja evangélica e do islamismo radical. São todos fenômenos interligados... É um livro que merece ser lido e discutido.

Nele, por exemplo, Davis lembra que na passagem dos anos 1970 para os 1980, com a entrada em cena do FMI, houve uma urbanização acelerada num momento em que a indústria parou de crescer. Foi realmente naquela época que as grandes megalópoles do Terceiro Mundo explodiram demo-graficamente, sem o acompanhamento de uma industrialização equivalente. Isso ocorreu porque as pessoas migravam não mais pelas ofertas de emprego reais, mas porque eram expulsas do campo por fome, secas, e pelo impacto do agronegócio. Foi um fenômeno massacrante, não só no Brasil, mas também na África e Ásia, gerando enormes cidades desprovidas de infra-estrutura. A análise de Mike Davis é ao mesmo tempo muito realista e catastrófica, mostrando que as favelas são endêmicas, que foram geradas pelo sistema e revelam uma nova dinâmica de desintegração estrutural do capitalismo. Tem muito a ver com o que estávamos falando do Roberto Schwartz, do cancelamento de qualquer projeto nacional de desenvolvimento. Não há mais comunidades autônomas e organizadas lutando pelos seus direitos.

Há um fanatismo religioso substituindo qualquer embrião de consciência de classe, ou visão materialista do processo histórico.

E o funk e o rap, que são vistos hoje como expressões orgânicas dessas comunidades?

Não sei dizer se há uma defesa efetiva dessas comunidades no rap. É claro que ele tem um sentido violento e de auto-afirmação, que é importante. Mas eu não vou ficar aqui do alto da academia dizendo que o rap é uma forma de emancipação da periferia. Nesse sentido eu tô mais com o Chico Buarque dos últimos discos, que não tem mais aquela visão piedosa de “Gente humilde”. A sua canção “Subúrbio”, por exemplo, é o avesso daquilo, é um olhar meio descarnado sobre esses lugares arruinados, que não figuram no mapa, para os quais Cristo está de costas, e que não cultivam vaidade (“Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”). Não é nem idealização nem desprezo, é uma incapacidade de apreender, de ver aquilo por dentro (“Perdido em ti/ Eu ando em roda”). Quer dizer, é o contrário da idéia de uma afirmação autônoma de comunidades que estão fazendo valer a sua identidade. Mas também não é o retrato de uma comunidade inerte. “Carrega a tua cruz/ E os teus tambores”, diz a letra, numa miríade de imagens em que os tambores são tanto festivos batuques de samba quanto revólveres carregados de balas. É a “munição pesada” e a “batucada” de “Estação derradeira” revisitadas. Mas agora parece que “cada ribanceira” não é mais uma “nação”. Eu não vejo mais uma aposta em qualquer emancipação nesse sentido.

Mas isso também não seria uma nostalgia exagerada do Chico em relação ao subúrbio clássico, de Vila Isabel, Estácio?

Nostalgia ou não, eu não acho que esta música esteja dizendo que o velho subúrbio do “malandro” desapareceu, e, portanto, lamentando isso. Eu acho que ela está dizendo que o subúrbio, de certa maneira, deixou de ter ressonância na sociedade – a não ser, é claro, na forma de irrupções violentas. É uma visão meio niilista do nosso estágio atual de “desenvolvimento”? Parece que sim, meio paranóica, de pesadelo. Talvez um luto diante de dimensões afetivas que se perdem inevitavelmente no processo da modernização, e que é, por exemplo, uma posição oposta à ótica tropicalista, que vê esse processo como necessariamente positivo.

Você citou os tropicalistas. Caetano Veloso, por exemplo, parece ter uma visão muito distinta disso, de que houve uma transformação desses agentes culturais do subúrbio, do sambista de morro para, por exemplo, a turma do Afro-Reggae. Caetano parece estar preocupado em descobrir onde se traduz esta atuação hoje.

Com certeza existe essa diferença. Caetano Veloso trata bem disso em algumas canções que falam subliminarmente da colonização, como por exemplo “Jóia” e “Manhatã”, de que falamos anteriormente. Na primeira, duas cenas se sobrepõem na Praia de Copacabana: um selvagem erguendo um caju, que é um fruto da terra, e uma garota bebendo coca-cola, que é o presente da civilização. E os dois momentos são vistos como de “puro amor”. Não há uma perda, um pecado original, ligando os dois momentos, e sim a celebração de uma permanência que, no entanto, se transforma. Na segunda canção o movimento é igual: a “deusa da lenda” que segura uma tocha na mão – os imigrantes eram recebidos e desinfectados junto à Estátua da Liberdade –, e a “menina bonita mordendo a polpa da maçã”, que é o símbolo de Nova York, e também o pecado da civilização. Como já disse em outra canção, para Caetano “a queda é uma conquista”.

*

Nicolas Behr
Poesia Pau-Brasília

quando será inaugurada em mim esta cidade?

no dia da inauguração
os candangos jogaram
seus sonhos para cima

quem pegar pegou

dor arquivada
felicidade protocolada
utopia adiada

brasília é o fracasso
mais bem planejado
de todos os tempos

brasília é a incapacidade
do contato afetivo
entre a laje
e o concreto

bicos de seios
apontam a direção
do monumento na
cidade plana
sem seios
sem desejos

o poema
é área pública
invadida pela
imaginação

assim nós queremos viver,
nós dissemos

assim nós queremos que vocês vivam,
disse o arquiteto

as mudanças no plano piloto
as mudanças em mim

você ri né jk
vai rindo vai rindo
até você ver
o que fizeram
com sua cidade

brasília
não envelheceu

abrasileirou-se

Antonio Araújo

No *BR3*, o Tietê acaba se transformando em uma alegoria temporal para uma situação multi-local, digamos assim. O próprio trânsito jusante/montante confere à hidrografia uma dimensão temporal...

O *BR3* é resultado de uma inquietação nossa, do grupo, em relação à discussão sobre identidade. Daí o motivo do nome da peça, e as três cidades envolvidas, Brasília, Brasilândia e Brasiliéia. Ao fim da pesquisa, chegamos à percepção de uma identidade nacional na destruição, na devastação. O Tietê é a melhor tradução disso aqui em São Paulo, pois traz este projeto de futuro, do moderno, dos grandes viadutos, mas o que se tem na verdade é um rio morto, uma veia inflamada no meio da cidade. É um espaço que virou um esgoto, e que você não vê mais. Um espaço recalcado dentro da própria cidade. Fizemos uma viagem que foi uma viagem para dentro. Se você tomar Brasilândia, Brasília e Brasiliéia, você encontra uma parábola para dentro, e o Tietê é um rio que corre ao contrário, e por isso mesmo foi usado pelos bandeirantes. A idéia de uma conquista que leva à própria destruição está presente nele, foi nisso que se transformou esse rio. A viagem para dentro é a viagem que o Tietê propõe.

Uma coisa significativa das cidades modernas é, cada vez mais, a morte do espaço público. Você diz que o teatro pode, de certa maneira, oferecer de novo este espaço.

Sou otimista, acho que o teatro pode provocar uma re-sensibilização do espaço público. Não sei se isso pode culminar na sua reconquista, mas no mínimo tentamos tirar as pessoas dessa anestesia. Há certamente um componente utópico no projeto do grupo. Vamos criando esses ruídos, essas pequenas perturbações no espaço e assim tentamos reaviva-los. No *Apocalipse 1.11*, o momento mais revelador era o fim da peça, quando um ator saía e abria o portão da prisão, e todos os outros atores atravessavam a rua. Então, os aplausos ocorriam com o público de um lado da rua e os atores do outro. E carros e ônibus passando entre eles. Era o momento que mais me emocionava, sentia como se estivéssemos devolvendo a cidade para o público.

Agora, essas perturbações não estão fora de nós, são frutos muito mais de preocupações internas do grupo, de inquietações nossas. Sempre que vamos começar uma peça, é em resposta a questões que estamos formulando para nós mesmos. Em *O paraíso perdido*, estávamos pensando o lugar do sagrado no mun-

do contemporâneo. Agora em *BR3*, como falei, é a identidade. Então, existe tanto uma preocupação existencial, subjetiva, quanto social, política.

Como você contextualiza esse uso do espaço público dentro do teatro brasileiro? A proposta do *Vertigem* é uma novidade?

Talvez isso aconteça de maneiras distintas. Estou pensando no que significaram o Arena e o Oficina, na década de 1960, por exemplo. Eram fóruns públicos que dialogavam, à sua maneira, com o contexto histórico daquela época. Sinto que talvez o nosso trabalho seja uma resposta a este momento, que é diferente da resposta que foi dada há 30, 40 anos atrás. O *Vertigem* surge no início de 1992, no fim da era Collor, um momento totalmente diferente, onde as pessoas estavam dispersas, mais preocupadas com o desenvolvimento de suas carreiras individuais. É curioso que, a partir daí, há um movimento crescente de teatro de grupo e dos coletivos teatrais – o que também ocorreu em outras artes –, da década de 1990 até o presente. Talvez isso tenha vindo responder à falência do projeto comunista – nos moldes até então experimentados – ou daquele desejo da comunidade hippie, que também não deu certo. Talvez seja uma outra tentativa de agregar, de cooperar, de trabalhar e criar conjuntamente, e também de repensar o lugar do teatro dentro da cidade.

Daí as experiências de deslocar os teatros dos seus palcos tradicionais...

Sim. O *BR3*, por exemplo, materializa uma reação a partir de nossa experiência em três cidades diferentes. Existe algo extremamente propositivo e construtor aí. Como é que se faz uma peça dentro de um lugar como o Tietê? No plano da narrativa, parece que somos pessimistas, que não há muita saída, mas se você pensar no plano do espetáculo e da ação feita dentro da cidade, nosso viés é otimista e propositivo. Você consegue instaurar alguma coisa ali, levar as pessoas para o Tietê e fazer uma peça em um lugar sem valor, um não-lugar. Estes dois elementos fazem parte do trabalho.

Você ficou satisfeito com a discussão sobre a identidade colocada pelo *BR3*?

Nós partimos de uma pergunta, de um tema, mas não sabíamos exatamente onde isso ia nos levar. Um discurso rígido sobre a identidade não nos interessava, porque está em geral associado à manutenção do poder, como no caso da identidade nacional. Isso foi ficando claro na medida em que começávamos a trabalhar. A idéia de uma identidade mais maleável ou mais cambiante ia ficando mais forte dentro do trabalho. No *BR3*, as personagens estão sempre mudando de identidade e de nome. Há uma personagem em Brasília, que se chama Jovelina. Quando ela chega em São Paulo, muda o seu nome para Vanda. E tem Jonas, o filho dela, que vai depois para o Acre e se rebatiza de Mestre. Uma identidade fluida, move-

diça. Outras vezes, há uma identidade indecisa. E há também em algumas personagens um movimento de anulação ou mesmo de perda da identidade, que é o que ocorre quando se quer pegar algo de outrem, mas aquilo se revela postizo em você, inorgânico.

Você falou dessa viagem para dentro que o grupo fez. Há ressonâncias disso em outras produções de cultura, muitas vezes marcadas pela ironia como uma forma de distanciamento. Como você acha que o processo de dramaturgia do *BR3* lidou com essa questão?

Quando chegamos em Brasília, lembro-me de umas duas ou três situações em que as pessoas diziam: “Ah, mas vocês vão então falar de Brasília?”. Quase como se houvesse um desejo do habitante de Brasília de que a cidade estivesse retratada no trabalho. E foi ficando claro que não tínhamos na verdade interesse nisso, de fazer um retrato de Brasília, um impulso documental, fotográfico. Tratava-se de perceber como Brasília nos afetava e nos transformava. E o mesmo vale para o Acre. Acho que há uma certa arrogância em querer falar do outro. Eu não moro no Acre. A primeira vez que fui ao Acre foi nessa viagem. O que eu vou falar de lá? Em experiências desse tipo aparece uma coisa muito complicada, aparece um certo extrativismo. Você coleta histórias e riquezas desses lugares e traz para o espetáculo. Para mim isso é muito perigoso. Há uma armadilha para o artista em experiências desse tipo, tem que tomar muito cuidado. Apesar de Brasilândia ser aqui em São Paulo, o problema é o mesmo, porque nós não moramos lá.

Mas eu diria que mais do que ironia, no caso de *BR3*, acho que houve um movimento crítico no trabalho. Será que estou sendo turístico e superficial nessa relação com o lugar, nessa relação com o outro? Como é que eu consigo subverter isso na experiência? Será que estou sendo extrativista? Por colocar essas questões e por viver essas crises, o *BR3* é o trabalho do Vertigem que mais me interessa neste momento. Sou obsessivo, perfeccionista, e acho que o grupo também é. Fizemos dois meses de temporada e continuávamos trabalhando e mexendo no espetáculo, refazendo, mudando as coisas. Fico mais satisfeito com o processo do que com o resultado final.

Tanto a trilogia quanto o *BR3* são marcados por momentos de liminaridade muito fortes, como se houvesse mesmo uma carga ritual nas encenações. A relação com a alteridade parece ser acompanhada por experiências de transformação. Como associar transformação, discurso e alegorização?

O discurso sociológico ou antropológico, por exemplo, em alguns momentos poder ser uma armadilha para o artista. A questão é: como não deixar que esse discurso legitime aquilo que você faz? Quanto ao aspecto ritual, que talvez esteja presente na experiência do *Livro de Jó*, no *Apocalipse* ou mesmo no *BR3*, não é algo

intencional, não se trata de tentar construir uma experiência ritualística com o espectador. Isso talvez aconteça à nossa revelia, e não por deliberação. A questão que nos movimenta mais é de ordem crítica. Queremos nos colocar diante de um problema para tentar vê-lo e conhecê-lo, para pensar sobre ele. E me parece que a alegoria é um recurso que pode ou não ser usado em um determinado momento. O Bernardo Carvalho tem pavor de alegorias, ele insistia nisso o tempo todo durante o *BR3*. É engraçado, mas eu não tenho este pavor. A alegoria pode ser um recurso crítico afiado também, a questão é o uso que se faz dela.

Como lidar com a viabilização de um espetáculo tendo em vista a perenidade e a transitoriedade do mercado? A experiência do *BR3* é exemplar para se pensar isso.

Houve uma preocupação nossa com a espetacularização, em especial no caso do *BR3*. Como estar no Tietê sem vender aquele espaço recentemente reformado? Como transformar o Tietê em uma coisa que ele não é, ou seja, em uma coisa bonita e...

...domesticada?

Eu sinto que esse é um risco. As experiências de intervenção urbana têm esse risco: como não criar uma relação espetacularizada com a cidade? Porque aí se retorna ao plano da mera mercadoria, e a resensibilização para o espaço público deixa de ocorrer. Eu acho que é o perigo de experiências como essa. Passamos por dois extremos na construção do espetáculo. Por um lado, a insistência em um naturalismo, “sinta o cheiro do rio, veja o lixo do rio”; por outro, a mera espetacularização daquele lugar. Em muitos momentos era fundamental revelar essa materialidade degradada do rio, mas em outros você tinha também que poder transformar aquilo por meio de uma ação artística.

Mas o grupo sofreu um trauma com o *BR3*. O Vertigem tem um histórico de temporadas longas, porque são processos longos, mas depois de dois meses em cartaz, tivemos problemas com a elevação inesperada no preço do aluguel dos barcos. Corremos atrás do próprio Estado, que fez toda a obra no rio e que o liberava para o espetáculo, mas nada aconteceu. É uma decepção pensar que o próprio Secretário Estadual da Cultura nunca nos recebeu pessoalmente, ao contrário do que ocorreu com a Secretaria Municipal de Cultura. Ficamos nesse limbo. Precisamos voltar com o espetáculo.

O teatro experimental e de pesquisa precisa de apoio público, não é como o teatro comercial. Quando encenamos o *Livro de Jó*, fizemos um book e um ótimo projeto de captação. Fui pessoalmente a várias empresas, mas sempre escutava: “Ah, não. Um projeto sobre AIDS? Num hospital? O pessoal vai ficar em pé?”. Só conseguimos viabilizar depois que ganhamos um prêmio estímulo.

Mas houve uma conquista muito grande aqui em São Paulo que foi a Lei de Fomento, uma lei voltada para grupos de pesquisa. Há um avanço na tentativa de se pensar a política cultural. Um espetáculo como o *BR3*, porém, tem uma estrutura muito grande, e precisa de um apoio capaz de viabilizar a sua complexidade técnica e logística. A Lei de Fomento segurou o período de pesquisa, elaboração e ensaios da peça, e a Petrobrás fez com que o espetáculo pudesse finalizar a sua produção e ficar em cartaz pelo pouco tempo em que ficou. Mas o espetáculo não se paga de modo algum, ele não é capaz de se auto-sustentar. Várias companhias de teatro daqui de São Paulo já conseguiram comprar uma sede e se estruturar. O Vertigem não tem uma sede. Estamos pagando dívidas do *BR3*. E dizem: “Mas que mania de grandeza é essa? Por que não fazer uma coisa mais simples?” Como fazer uma coisa mais simples em um rio como o Tietê? Pensamos sempre na quantidade de empresas que há aqui e que poderiam nos apoiar. Estamos devolvendo algo para esta cidade, devolvendo a ela o seu rio. E isso não tem preço!

♦

Rodrigo de Haro

Você nasceu em Santa Catarina?

Não. Nasci em Paris, em maio de 1939, na véspera da Segunda Guerra Mundial. Meus pais viviam em França antes do conflito e privaram com algumas criaturas extraordinárias. Jean Renoir, Gide, André Lhote. Russos exilados, perfeitamente dionisíacos, uma poetisa inglesa. Havia *Mme. Herrard*, viúva da Primeira Grande Guerra, sempre em luto, que nutria enorme curiosidade por Getúlio Vargas. Jacques Dreyfuss, judeu ativista e dândi, que levou minha mãe para conhecer o túmulo de Oscar Wilde, sabia tudo sobre a Paris romanesca. Di Cavalcanti, Mário Pedrosa, então exilado. A presença deste grupo heteróclito marcou toda minha formação, minha vida doméstica, pois estavam sempre presentes e tinham para mim a força de criaturas mitológicas.

A guerra, esperada de muito tempo, finalmente chegou – de surpresa, no exato momento em que não se pensava nela. A partida foi dramática, no meio do blecaute. Tudo foi deixado para trás: o apartamento montado, quadros, objetos.

Meu pai, o pintor Martinho de Haro, conseguiu ainda tempo para enrolar algumas telas, selecionar uns poucos livros... Entre os volumes estavam cinco exemplares anuais da *Illustration française*, era uma coisa belíssima. Hoje são absoluta raridade. Minha infância toda foi embalada literalmente pela luxúria visual desses livros. O propósito deles era estésia pura: havia desde desenhos antigos franceses, máscaras africanas, lacas japonesas, vitrais modernos, iluminuras. Cada matéria era pretexto para selecionar um papel, a tipologia, a cor... havia relevo, havia a seda, a pedra, o jade, o ônix. Eu fechava os olhos, deixava os dedos correm sobre a superfície das páginas e identificava logo a noite veneziana de Erté. E essa coleção se perdeu. Após o desaparecimento do meu pai, numa das minhas viagens, alguém penetrou em minha casa, aqui na Lagoa, e arrebatou assim os mais caros emblemas da minha infância.

Voltando ao Brasil, onde você passou a infância?

Primeiro na fazenda de meu avô materno, Antônio Palma, em São Joaquim, no planalto serrano do estado. Certamente era o lugar mais indicado para se abrigar após se ter presenciado o desabamento da Europa e do mundo civilizado de então. Finalmente meus pais decidiram “descer a serra” e vir habitar em Florianópolis. Eu tinha sete anos e a mudança foi muito impressionante. Guardo perfeitamente as primeiras impressões da cidade: um sentimento de aquarela,

de habitar num espaço mais aéreo e salgado. No centro da cidade os cheiros do mercado. A pele da manga, os cestos de peixe.

A casa de meus pais, nossa casa, era um centro de confluência, de grande animação cultural. Recebíamos muitas visitas: Paschoal Carlos Magno, Marques Rebelo, o Barão de Itararé, Gilberto Freyre. Sempre o ecletismo. Até a morte de meu pai.

Comecei a estudar tarde. Freqüentei os jesuítas do Colégio Catarinense, rigorosamente tão misógino quanto o monte Athos. Tinha uma excelente biblioteca. Havia lá todo Shakespeare, os pais da igreja, gregos e latinos. Os bons portugueses.

Conheci S. Juan De La Cruz naquele tempo, graças ao excêntrico Pe. Armando Conte. Apreciava Scarlatti e amava o grande místico. Em suas dependências, no colégio, recebia segundo uma orientação pessoal, esotérica, um número reduzido de alunos para edificá-los com música barroca e poesia mística. Dora Ferreira da Silva o teria amado. Pe. Armando era um mestre feroz do vernáculo. Castigava com delícias e premiava com economia.

Minha infância se prolongou até quando?

Às vezes me parece que ela continua ainda, quando surpreendo minhas ingenuidades. Mas não lamento.

Abdiquei dos estudos regulares bem cedo e não me arrependo.

Muito mais tarde tive o privilégio de privar com dois pensadores portugueses extraordinários: Agostinho da Silva e Eudoro de Souza. O pensamento de ambos os aproximaria de Vicente Ferreira da Silva, acredito.

Eudoro de Souza foi pai de Eudoro Augusto, também poeta e parceiro de Afonso Henriques Neto em *O misterioso ladrão de Tenerife*. Eudoro pai vivia imerso no mundo sagrado dos mitos. Em volta dele formou-se um círculo onde desponjava Beatriz Luz, que desde então mantém um contato permanente com Portugal. Trata-se de uma poetisa de inspiração muito especial e desenhista refinada e solitária. Admirável Beatriz. Pedro Garcia, Ivens Machado – então simples efebo – e eu, fazímos sua *garde personnelle*.

Eudoro lia *A descida de Innana aos Infernos*, dirigia-se à lua, emocionava-se. Devo infinitamente a ele: os pré-socráticos, Mircea Eliade. Meados dos anos 1950. À noite, caminhando pelos jardins, à sombra da árvore de fruta-pão, Eudoro repetia em grego as estrofes das *Bacantes*, depois traduzindo-as e comentando-lhes as belezas. Seu riso era uma epifania.

Na sua poesia, é possível perceber um percurso de busca de um senso de lugar.

A poesia é um exercício de grande fatalidade e prepotência. Na verdade sómente a poesia existe. Você só está vivo quando vive poeticamente. Viver poeticamente e fazer o poema, conviver com os anjos. Fazer demanda astúcia. Respirar demanda astúcia, respirar o poema demanda astúcia, é risco de vida. A letra erra-

da desarticula o cosmos. Por isso o poeta pode dizer: “Tu moverás as pedras, isto é, as pedras se moverão ao sopro de tuas palavras”. E diz também: “Sou de todos os lugares”. Terreno e invisível. A tua esquina é o Jardim das Delícias. Então, qual é o meu lugar?

Tenho certeza que à nossa volta se movem entidades desconhecidas. Os mundos são realidades simultâneas que se sobrepõem, em camadas e camadas. O ato de alinhar palavras lapida o diamante.

Sempre incorporei lugares. Memphis, Pico de Santa Bárbara, Praga, uma rua-la em Murano, os campos de São Joaquim. As ilhas: Ilha Terceira, Creta, Los Ratones. Escrevi um texto sobre cidades nunca visitadas. Me ocorre imaginar que são os lugares que mais conheço, que mais amo.

Desterro, aliás Florianópolis (horrendo nome) é lugar físico e metafísico, plano e precipício.

Desterro foi destruída, a cidade física. Ficou a liberdade de reinventá-la. Sobrou a dura responsabilidade de reinventar as memórias.

Desterro-Alexandria...

Você parece construir uma paisagem, um clima, como se para entrar na poesia. Eles funcionam como as gravuras que viu na infância?

Pode ser. Todo poema é uma porta que se abre para o espaço pânico, para a revelação. Mas a paisagem, o clima estão além do limiar. São inseparáveis à carne do poema. Paisagens são ideogramas. As gravuras de qualquer infância não funcionam apenas como estímulo. As imagens da infância são os grandes e os pequenos arcanos: está tudo lá. Mas as paisagens da infância são também os filmes, a savana e os elefantes desenfreados, uma praia da Normandia sob um céu cinzento, etc.

Os pintores inventam paisagens. Constroem “paisagens de fantasia” como o hábil Canaletto costumava fazer, compondo uma vista ideal com diversos elementos, reunindo numa só tela pontes, palácios e canais inteiramente afastados no espaço físico. Outros, os visionários, elaboraram cenografias espirituais cortadas por águas silenciosas, especialmente inventadas para abrigar Caronte: Patinir, Böeklin.

Mas tudo, finalmente, se resolve em poesia.

São poemas muito sugestivos.

Assim espero. Acho que poesia é feita mais de sugestão do que do puro raciocínio ou afirmação intelectual. Ela é. Poesia não se faz de discursos bem intencionados ou inteligentes. Ela é um evento de espanto. A poesia é visceral, é anterior a qualquer experimento intelectual. Acredito na teoria lorquiana do Duende. O trabalho operacional segue a revelação. O artesão do verbo entra pela porta dos

fundos e trabalha impassível sobre a pedra miraculosa, polindo, desbastando. É um obstinado furioso que não admite fechar a janela ao raio.

O relâmpago é minha figura mais cara, depois o nome da romã.

O artesão deve ser fulminado cada vez, ao terminar ao poema. Só assim o poema se ergue luminoso: com a morte do artesão arrebatado pela exaustão do coito. Só assim o poeta sobrevive, só assim o artesão pode recomeçar. O poema para viver necessita da morte. A morte luminosa da mariposa de Inês Juana Inês de La Cruz, belo emblema.

Você uma vez comparou o fazer poético à respiração. Algo próximo da definição Poetry is breath, de Charles Olson.

A grande mediadora da criação poética é a respiração. Creio ter sugerido há pouco este tema, rapidamente.

O asmático, por exemplo, tem uma noção muito dramática da respiração – pois conhece uma permanente ameaça de sufocação, da perda do ar. Ele respira com maior precaução, descobre sempre novos recursos para prender o que lhe falta, inventa sempre formas originais de cativar o elemento volátil, aguça o ouvido, apura a noção do rito. “Respira, ó invisível poema”, disse o poeta alemão.

A verdadeira poesia é tântrica ou não é nada. Para cada palavra que proferimos acionamos uma chave diferente, que interage e modula nossa respiração, abrindo e fechando o diafragma segundo uma escala correspondente à escala de cores, com frias e quentes.

Os romanos não praticavam a leitura mental. Só liam de pé, articulando em voz alta, para que o discurso se materializasse. Nas *Mil e uma noites* algumas portas obedecem ao comando da voz humana e a palavra “Sésamo” evoca a expansão do plexo solar. Mas tanto o prosaico romano quanto o fértil Ali-Babá buscam somente o poder.

O poeta, desinteressado, prossegue, vai mais longe, pois o tesouro que busca é a palavra mesma, é a elaboração do seu fôlego.

A uma primeira leitura, sua poesia poderia ser incluída numa linhagem de poetas herméticos, que trabalham com signos alquímicos e ocultistas. Ao mesmo tempo ela delata experiências vividas. Você acredita na dicotomia entre o místico e o existencial?

A mística judaica, como todos sabem, busca, através de combinações infinitas dos caracteres do alfabeto, aproximar-se do divino. Toda operação com a palavra aproxima-se do ato mágico.

A poesia, suprema operação do Verbo, elabora-se na soleira do mago, mesmo quando recusa qualquer transcendência. Ela trabalha com a redenção da memória, com o tantra e com a resurreição dos mortos. Al-Izindí, chamado de “o filósofo

do Islã”, foi também poeta. Escreveu sobre jardinagem, astronomia, cosméticos, política, e uma infinidade de temas. Legou-nos também um pequeno *Tratado das irradiações das estrelas* em que sistematiza as operações mágicas, segundo uma perspectiva resolutamente filosófica.

Ele afirma que não somente a vontade do homem, mas também a dos animais, podem ser modificadas segundo as palavras do mago. Os corpos pesados podem elevar-se nos ares, o cofre de ferro flutuar e deixar-se arrastar na superfície da correnteza, graças ao poder da palavra. Mas é claro que essas operações sensacionais serão desdenhadas pelo poeta.

Basta-lhe reconhecer sua força, inclinar-se e trabalhar com o maravilhoso da palavra, dado que ela contém sabor, perfume e intemporalidade.

A ação poética não se ocupa do Poder, mas da “vida incomparável”, ou volta-se para o interior de si mesma. Depois de ler sua primeira estrofe de Dante, nenhum homem será o mesmo. E diga-se de Jorge de Lima, de Manuel Bandeira, que surtirão o mesmo efeito. O sobressalto revelador provocado pela organização nova de alguns vocábulos, operada por Pedro Port, Pedro Garcia ou Leonor Scliar, é pura magia. Entretanto nenhum destes poetas citados aspira ao barrete estrelado...

Os grandes poetas herméticos serão aqueles anônimos, a quem devemos os antigos cantos religiosos, ou fundadores da humanidade. Não guardamos seus nomes – pois mais do que simples indivíduos, teriam sido eles a expressão de um coletivo que, apurando a soma de seculares evocações sob uma árvore santa, finalmente organizou o canto.

Rigorosamente o verdadeiro místico se opõe à expressão estética, que pertence ao mundo dos sentidos. Seu caminho é o vazio, onde está Deus. O místico se cala. O poeta místico, e falo dos maiores, é sempre um herético. S. Juan de La Cruz, embora doutor da Igreja, viveu sob a ameaça contínua das chamas. Blake, Swedenborg, são magníficos heréticos.

Mas a matéria é permeada pelo espírito. O corpo é o espírito, e vice-versa. O amor físico, ato de imaginação, libera as amarras. Não conduz a Deus, mas nos faz deuses. Impregnando as coisas com a presença de Eros, produz a irrupção da magia no cotidiano. Assim a poesia está de novo instaurada.

Sem a experiência vivida não cumpre o poeta o seu papel. Explico melhor:

O poeta não deve buscar o vazio, mas sim, interpretar, dar nome às coisas criadas. Ele pode ser um anjo, dificilmente um místico. O místico procura a face de Deus, o poeta se volta para o homem. Religioso, libertino ou solidário. A poesia tem grande materialidade.

Você usa uma linguagem que pouco deve ao modernismo brasileiro. Não há uso de termos cotidianos, é uma linguagem fora de moda.

Será?

Nem sempre existem temas cotidianos na minha poesia, logo os termos serão mais especializados. Existem temas irredutíveis a uma linguagem mais frouxa – a alquimia, por exemplo.

Abro ao acaso *O Amigo da labareda* e leio. O poema é “Coruja”. Não há uma só palavra exótica, ou afetada. São todas do mais absoluto cotidiano. Outro poema: “Naipes de bastões”. De novo não encontro nada além de palavras singelas. Ainda mais um: “Rito com figura eqüína”. Percorro o poema, que não é muito curto, algumas vezes: o poema enumera palavras como mesa, vinho, labirinto, taça, roteiro, chama, arcano, máscara, teto, etc. Encontro um adjetivo apenas: ardente, para chama. A chama ardente. Onde a estranheza?

Não acredito absolutamente na poesia preciosista, nem me interessa a palavra rara. Concordo porém que destes três poemas, que, repito, selecionei ao acaso, se desprende uma forte impressão de estranheza, talvez de mistério.

Logo aquilo que pouco (ou nada) tem a dever ao modernismo brasileiro não será a forma, mas sim o tema. Os temas do nosso modernismo padecem de um certo conformismo, também de timidez, não parece? Quase um esnobismo às avessas. Há uma preocupação muito grande de “normalidade” numa certa poesia cotidianista brasileira ou universal, que pode ser muito interessante mas não me diz respeito. Aliás, não sou urbano.

Existe um saboroso arcaísmo na linguagem popular não contaminada (ela ainda existe) que me encanta. Linguagem das periferias ainda salpicada de arcaísmo vertiginoso, capaz de trabalhar com o transcendente, com a ironia, absolutamente intemporal. É um linguajar herdeiro do mundo rural, de cores fortes, acre, verdadeiro. Expressões encontradiças num Gregório de Mattos, num Sá de Miranda, circulam em seus meandros.

No interior desta ilha de Santa Catarina de Alexandria, pela costa da Lagoa e nos muitos distritos açorianos que a povoam, você irá encontrar ainda os velhos nomes ibéricos e latinos dos romances de cavalaria e dos túmulos de Fayoum, ainda mais antigos e mais recuados: Valeriano, Dionísio, Satiro, Teodoro. E Antonias, e Leandras e Felipas.

Sou por origem, formação e temperamento, solidário e próximo destes perdedores da história, da melancólica história contemporânea brasileira, tão aviltada pelo ufanismo tecnocrático-liberal-globalizante-pós-tudo.

Certamente minha linguagem é fora de moda. Aceito isto como um grande elogio.

Na sua poesia há essa tensão, entre a nostalgia de um mundo que não existe mais e a busca de um senso de lugar. Como você trabalha isso?

Basicamente o mundo que não existe mais é o paraíso perdido da infância.

Seguramente a metade da poesia que existe no mundo (meus oito anos) se refere exclusivamente a esse tema.

A criação laboriosa de simulacros, os passes mágicos para devolver esse estado primordial do ser (quando éramos todos felizes...) e a tentativa de nos embriagarmos “com vinho, com poesia e com virtude” diz respeito a isso. Não sou nada original.

Por isso também criamos desesperadamente sobre a realidade objetiva dos fatos materiais e de ruínas, uma geografia propícia à memória mas também à invenção.

Sem nostalgia, sem saudade, não existem projetos – só programação de computador. A saudade é estimulante, disse recentemente o grande Manoel de Oliveira, a propósito do seu filme *Viagem ao começo do mundo*. Sem nostalgia alguma não criamos estilos. Isso me parece bem claro.

A verdadeira nostalgia é fundadora, possui natureza ígnea e ativa. Solicita permanentemente o desvendamento das coisas. Participa do ato criativo como um mestre de cerimônias.

Saudade solicita ironia, despistamento e composição. Ironia, dissonância, harmonia – a respiração do poema.

A concisão também é um rio, se faz com largos movimentos concentrados no olho do vaga-lume.

É preciso reinventar cidades, lugares para acampar, levantar cenários.

Todo indivíduo com mais de 50 anos, no Brasil pelo menos, é sobrevivente de algum lugar destruído, deixa atrás de si uma paisagem degradada. Somos sobreviventes de cruéis bombardeamentos. A encantadora Desterro que eu conheci não existe mais. Foi destruída pelas especulações da mais cega ignorância. Mas a senha dos bárbaros é a palavra “progresso”, e diante dela todos devem baixar a cabeça.

Meu pai, Martinho de Haro, grande artista, companheiro de Di Cavalcanti, amigo de Ismael Nery e Guignard, renunciou a seu lugar no século para registrar – e o fez – a trajetória de 50 anos da paisagem da Ilha. Pintou com admirável liberdade e poesia. Imobilizou na tela, muitas e muitas vezes, os sobradinhos, os becos e os largos da pequena capital aberta aos ventos do mar, antes (e depois) que tudo tivesse sido destruído inutilmente. Sempre em nome do progresso e até... do turismo (?). Sua obra, muito grande, está bastante dispersa mas é a grande referência que temos, visual, da cidade desaparecida.

Então continuamos inventando sempre. Minha poesia reflete provavelmente um pouco desta mágoa, uma mágoa criativa.



Gary Snyder

Re-habitar

Eu vim para a encosta do Pacífico seguindo pessoas que, de alguma maneira, moveram-se da costa atlântica para o oeste nos últimos 150 anos. Um avô meu acabou indo parar no território de Washington e lá recebeu do governo uma propriedade rural para ser colonizada, no condado de Kitsap. Por parte da minha mãe, eram trabalhadores de estrada de ferro no Texas, e antes disso haviam trabalhado nas minas de prata em Leadville, no Colorado. Como colono, meu avô estabeleceu nossa família relativamente cedo no noroeste (meu pai era nativo do estado de Washington). Mas já havia pessoas lá, muito antes da minha família, aprendi isso quando menino. Às vezes um velho índio Salish, de tempos em tempos, aparecia em nossa fazenda num caminhão modelo T, vendendo salmão defumado. “Quem é ele?” “Um índio”, disseram meus pais.

Observando todas as diferentes árvores e plantas da floresta, um reflorestamento de abetos douglas e mais as pastagens que compunham o universo da minha infância, eu percebi que meus pais eram limitados num certo tipo de conhecimento. Eles sabiam dizer “Isso é um abeto douglas, aquilo é um cedro, isso é uma samambaia”, mas eu percebi uma sutileza e uma complexidade naquelas matas que iam muito além de uns poucos nomes.

Quando criança falei com o velho índio Salish algumas vezes, ao longo dos anos, quando ele fazia as visitas – então, de repente, ele nunca mais voltou. Eu percebia o que ele representava, o que ele sabia, e o que isto significava para mim: ele sabia, melhor do que qualquer outra pessoa que eu tivesse conhecido, onde eu estava. Eu não tinha nenhuma noção de uma herança de branco americano ou europeu que oferecesse uma identidade; eu me definia pela ligação com o lugar. Mais tarde também comprehendi que “língua inglesa” é uma identidade – e depois, através dos livros, recebi a visão cultural e histórica completa – mas nunca esqueci ou abandonei aquele princípio, o “onde” do “quem somos nós?”

Hoje há muitas pessoas no planeta que não são “habitantes”. Longe de suas aldeias natais, afastados dos territórios ancestrais; mudaram-se do campo para a cidade; entraram para o garimpo do ouro na Califórnia, trabalham no oleoduto ou trabalham para a Bechtel no Irã. Os verdadeiros habitantes – campões, paisanos, pessoas da terra – foram menosprezados, ridicularizados e sobre carregados de taxas durante séculos pelas elites governantes urbanas. Os intelectuais não têm a menor noção de que tipo de inteligência sofisticada, atenta e criativa é necessária para se “cultivar alimentos”. Praticamente todas as plantas das hortas e

as árvores dos pomares, os carneiros, vacas e cabras nos pastos foram domesticados no Neolítico, antes da “civilização”. Desde muito tempo, cada uma das diferentes regiões do mundo teve seu próprio padrão de subsistência preciso, desenvolvido durante milênios por povos que tinham se estabelecido lá e aprendido a que tipos particulares de plantas o solo “responderia” naquele lugar.

A humanidade, claramente, também vagueia. Há quatro milhões de anos atrás aqueles pequenos proto-humanos se moviam para dentro e para fora dos limites da floresta e dos campos na África; clima ameno e bastante espaço livre para percorrer. Num determinado momento se mudando, buscando fogo, cosendo roupas, num vaivém ao redor do Ártico, partindo em surpreendentes viagens por mar. Durante o Pleistoceno médio e superior, na era de fauna e de caça pessadas, estabeleceu-se uma vida bastante nômade de caça nos campos e na tundra, com muita mobilidade, em particular pelo norte da Eurásia. Com o declínio da Era Glacial – e é aqui que nós estamos – a maioria dos caçadores de grandes animais abandonou aquela atividade. Possivelmente ocorreu uma baixa de população na Eurásia e nas Américas, uma vez que as antigas técnicas já não funcionavam.

Inúmeros estilos de habitação de ecossistemas locais emergiram. As pessoas desenvolveram modos específicos de estar em cada uma daquelas posições adequadas: conhecimento de plantas, embarcações, cães, armadilhas, redes, pesca – animais e ferramentas menores. Dos íngremes declives da floresta ao sudoeste da China, aos atóis de coral e aos estéreis desertos do Ártico – um espírito do que significava estar lá evoluiu de um sentido direto de relação com a “terra” – que, realmente, significa a totalidade do sistema da bio-região local, desde os cirros até os fungos.

Povos habitantes às vezes dizem: “Este pedaço de terra é sagrado”, ou “Toda a terra é sagrada”. Esta é uma atitude que emprega a consciência do mistério da vida e da morte, de se tomar a vida para vivê-la, de se devolver a vida – não só para nossos próprios filhos, mas para a vida de toda a terra.

Abbé Breuil, o pré-historiador francês que trabalhou extensivamente nas cavernas do sul da França, demonstrou que os murais de animais naquelas cavernas de 20 mil anos descrevem tanto a fertilidade quanto a caça – o nascimento do pequeno bisão e dos bezerros. Eles revelam uma observação sensível e exata das qualidades e personalidades de criaturas diferentes, insinuando um sentido da mutualidade da vida e da morte na cadeia alimentar e o que considero ser um sentido da qualidade sacramental daquela relação.

A habitação não significa “não viajar”. O termo em si não define o tamanho de um território. O tamanho é determinado pelo tipo de bio-região. Os caçadores de bisão das grandes planícies seguramente estão tão inseridos num “território” quanto os índios do norte da Califórnia, embora estes últimos raramente tenham se

aventurado para além de 50 quilômetros de onde nasceram. Fosse em um vasto campo ou numa montanha coberta de mato, os povos conheciam sua geografia. Qualquer membro de um grupo de caçadores poderia recordar e visualizar qualquer lugar na paisagem circunvizinha, e saberia lhe contar o que havia na região e como chegar ao local. “Lá é onde você colhe tabuas”. Os mateiros do deserto de Kalahari sabiam localizar um ovo de avestruz, cheio de água de reserva, enterrado no meio da terra arenosa – caminhar direito até o local e desenterrá-lo: “Eu guardei aqui três anos atrás, caso precisasse”.

Como sempre, as definições de Ray Dasmann são úteis para fazer estas distinções: “culturas baseadas em ecossistema” e “culturas de biosfera”. Com isto, Dasmann se refere às sociedades cujas vidas e economias são centradas em termos de regiões naturais e bacias hidrográficas, em oposição àquelas que descobriram – 7 ou 8 mil anos atrás em alguns cantos do globo – que era “lucrativo” se espalhar sobre alguma outra drenagem, uma outra bacia hidrográfica ou território de outros povos, e exaurir seus recursos, naturais ou humanos. Assim, o Império Romano despojaria províncias inteiras em benefício da capital, e os aristocratas romanos que possuíam vilas teriam enormes fazendas administradas por escravos usando arados com rodas gigantes. O sul da Itália nunca se recuperou disso. Conhecemos o termo “imperialismo” – o conceito de Dasmann de “culturas de biosfera” nos ajuda a perceber que a exploração biológica também é uma parte crítica do imperialismo: as espécies extintas, as florestas desmatadas.

Toda a riqueza e poder despejados em alguns centros tiveram resultados bizarros. Filosofias e religiões baseadas no fascínio pela sociedade, a hierarquia, a manipulação e o “absoluto”. Um grande edifício chamado “o Estado” e os símbolos do poder central – na China o que eles costumavam chamar de “o verdadeiro dragão”; no Ocidente, como diz Munford, simbolizado talvez por aquela fortaleza da Idade do Bronze chamada Pentágono. – Não admira que Lévi-Strauss diga que a civilização está em um longo declínio desde o Neolítico.

Então, aqui no fim do século xx, nós encontramos ocidentais e orientais estudando o conhecimento um do outro, e algumas pessoas, de ambos os lados, estudando o que veio antes de tudo isso – antes de oriente e ocidente se bifurcarem. Um livro como *Black Elk speaks* (*Alce Negro fala*), que provavelmente não teve leitores em 1900, é agora reconhecido como falando de certas coisas que nada na tradição judaico-cristã, e muito pouco na tradição hindu-budista, menciona. Todas as grandes religiões do mundo permanecem fundamentalmente centradas no humano. Aquele próximo passo é excluído ou esquecido – “Bem, o que diz você à Gralha-do-Campo? O que você diz à Cascavel quando a encontra?” O que nós aprendemos com a Carriça e com o Beija-flor e com o Pólen Píneo, e como? Aprender o quê? Coisas específicas: como passar uma vida enfrentando a corrente; ou o que significa morrer eternamente jovem; ou como ser enorme e tranquilo

e comer qualquer coisa (o Urso). Mas também aprender que nós temos muitas personalidades que se examinam entre si, através do mesmo olho.

A razão que leva muitos de nós a querer dar esse passo é simples, e é explicada em termos do retorno a 40 mil anos atrás, no qual parecemos estar envolvidos. Algum dia nos últimos 20 anos os melhores cérebros do Ocidente descobriram, para seu assombro, que nós vivemos num meio-ambiente. Esta descoberta nos foi forçosa a partir da percepção de que estamos chegando aos limites de algo. Stewart Brand disse que a fotografia da Terra (tirada do espaço exterior por um satélite) que mostra todo o orbe azul com espirais e sulcos de nuvens foi um grande marco para a consciência humana. Nós vemos que ela tem uma forma e que tem limites. Estamos de volta, agora, à posição de nossos antepassados do Mesolítico – deixando para trás a costa do sul da Inglaterra, ou a costa do lago Chad ou os pântanos no sudeste da China, aprendendo a viver do sol e da vegetação daquele lugar. Uma vez mais sabemos que nós vivemos em um sistema que é, de certo modo, fechado, que tem seus próprios tipos de limites e que somos interdependentes dele.

A ética ou a moralidade que isso revela são muito mais sutis do que apenas ser agradável com os esquilos. As ciências bioecológicas têm exposto (implicitamente) uma dimensão espiritual. Temos que encontrar nosso modo de perceber os ciclos minerais, os ciclos de água, os ciclos de ar, os ciclos de nutrientes como sendo sacramentais – e devemos incorporar esse *insight* à nossa própria busca espiritual, integrá-lo a todos os ensinamentos de sabedoria que recebemos do passado recente. Isso expressa algo simples: sentir gratidão por tudo; assumir a responsabilidade por seus próprios atos; manter contato com as fontes da energia que fluem em direção às nossas próprias vidas (isto é, sujeira, água, corpo).

Outra pergunta é levantada: o propósito de toda essa vivência e estudo não é a auto-realização e o auto-conhecimento? Como o conhecimento do lugar nos ajuda a conhecer o Eu? A resposta, exposta de forma simples, é que todos nós somos seres compostos, não só fisicamente, mas intelectualmente, cuja característica individual e exclusiva, que nos identifica, é uma forma ou estrutura particular que muda constantemente no tempo. Não há nenhum “eu” a ser encontrado nisso e, ainda assim, bastante estranhamente, há. Parte de você está lá fora esperando para ser incorporada e outra parte de você está a seu lado, e o “agora” do momento sempre presente sustenta todos os pequenos eus transitórios em seu espelho. O *Avatamsaka* (“Grinalda de Flores”), com sua adornada rede de interpenetração da consciência da vacuidade que o sistema ecológico tem, não nos revela nenhuma auto-realização sem o Eu Integral, e o Eu Integral é a coisa integral.

Assim, quem somos e onde estamos são conhecimentos que estão intimamente ligados. Não há limites às possibilidades de estudo do quem e onde, se

você quer ir “além dos limites” – e assim, mesmo em um mundo de limites biológicos, há abundância de espaço-mente abertos para serem explorados.

RESUMINDO

Em seu ensaio *A desestabilização da América*, Wendell Berry salienta que pelo modo como o sistema econômico funciona atualmente, você é penalizado se tentar se fixar em um lugar definido e fazer qualquer coisa bem. Não acontece apenas de a integridade da terra norte-americana nativa estar ameaçada, ou as florestas e parques nacionais; é toda a terra que está sob uma mira, e qualquer pessoa, ou grupo de pessoas, que tentar permanecer num lugar e fazer bem alguma coisa, tempo suficiente para poder dizer: “Eu realmente amo e conheço este lugar”, se encontra na posição de ser penalizado. A economia disso trabalha de forma que qualquer um que se atire à oportunidade de lucro rápido é recompensado – fazer agricultura adequada não corresponde a amontoar chances mais lucrativas – a correta administração de florestas ou de jogos significa fazer as coisas tendo em mente o futuro distante – e o futuro não pode nos pagar por isso de imediato. Fazer as coisas corretamente significa viver considerando que seus netos também desejarão estar vivos nesta terra, continuando o trabalho que nós estamos fazendo agora e com prazer intensificado.

Na primavera passada eu vi velhos fazendeiros no Kentucky que pertencem a um outro século. Eles são habitantes de verdade; eles assistem ao mundo que conhecem se desmoronar e evaporar a olhos vistos, em face a uma lógica diferente que declara: “Tudo o que você sabe e faz, e o modo como você faz isto, não significa nada para nós.” Quão maior não será a dor e a perda das elegantes habilidades por parte das remanescentes culturas primitivas e não-brancas do quarto mundo – que podem conhecer as propriedades especiais de uma determinada planta, ou como se comunicar com os golfinhos –, habilidades que o mundo industrial pode nunca mais recuperar. Não que esses conhecimentos especiais e intrigantes sejam o ponto em questão: o que está perdido é o sentido do sistema mágico, a capacidade para ouvir a canção de Gaia naquele lugar.

Re-habitacional se refere ao ínfimo número de pessoas que deixam as sociedades industriais (tendo coletado ou desperdiçado os frutos de 8 mil anos de civilização) e então começam a retornar à terra, de volta ao lugar. Isso surge para alguns com a percepção racional e científica das interconexões e dos limites em nível planetário. Mas as demandas reais de uma vida comprometida com um lugar, e que se mantém com um pouco da energia solar das plantas que se concentram naquele lugar são, física e intelectualmente, tão intensas que essa é também uma escolha moral e espiritual.

A humanidade tem um encontro marcado com o destino no espaço exterior, alguns predisseram. Bem: nós já estamos viajando no espaço – esta é a galáxia,

bem aqui. A sabedoria e a habilidade daqueles que estudaram o universo de primeira mão, por conhecimento e experiência diretos, durante milênios, tanto dentro quanto fora de si mesmos, são o que poderíamos chamar de *old way*. Aqueles que conseguem conceber um possível planeta futuro no qual nós continuaremos esse estudo e onde possamos viver com o verde e o sol, não têm nenhuma outra escolha a não ser trazer toda a ciência, imaginação, força e sutileza política que tenham para dar apoio aos povos habitantes – nativos e camponezes do mundo. Ao adotar a causa em comum com eles, nos tornamos “re-habitantes”. E começamos a aprender um pouco daquele *old way*, que está fora da história e é, para sempre, novo.

*

Mauro Almeida

Os seringais são sistemas de habitação por redes ou núcleos auto-suficientes isolados na mata? As reconfigurações pelas quais passaram ao longo de sua história podem ser compreendidas pela influência de impactos globais?

Os seringais podem ser pensados como sistemas em forma de rede e, ao mesmo tempo, em forma de árvores, isto é, como territórios da floresta habitados por pequenos aglomerados de casas que se intercomunicam por varadouros e estradas de seringa. Mas foram principalmente, no início, territórios da floresta subordinados a depósitos e postos de comércio, ou barracões, por sua vez subordinados a outros barracões, formando uma estrutura em raiz cujo tronco principal eram os centros do comércio mundial. Essa estrutura de raízes que levam a um tronco, ou de árvore invertida, corresponde ao famigerado sistema de aviamento, que imitava em sua ramificação a forma da hidrografia, dos rios, afluentes e subafluentes. Essa característica, por assim dizer, hidrográfica e fractal do sistema de aviamento, no caso do Acre, era mais clara no vale do rio Juruá do que no vale do rio Purus, onde o transporte de mercadorias por terra em lombo de boi teve maior importância, em um contraste já mencionado pelo geógrafo Teixeira Guerra há meio século.

Quando o interesse do mercado mundial desviou-se para as plantações asiáticas a partir de 1912, a estrutura global do sistema de aviamento desarticulou-se muito rapidamente. No lugar dela, sobrou o “sistema em rede”, formado pelas “colocações” de seringueiros na mata. Desde então, toda vez que o mercado mundial reativa a procura pela borracha, essa rede de seringueiros-campões é, por assim dizer, recapturada pela estrutura do aviamento: foi assim em 1943 e, de certo modo, em 1973. Apenas numa época relativamente recente, já na década de 1980, é que a existência do sistema social das “colocações” em rede foi tornada visível. Até então, a metáfora única para o seringal era a da árvore: seringueiros isolados entre si e subordinados exclusivamente ao barracão imediatamente acima deles. É a imagem dada por Euclides da Cunha.

Mas o fato é que os seringueiros foram capazes de viver desde 1880 nos vales do Juruá e do Purus porque aprenderam a criar ali um modo de vida, um microcosmo de roçados e criatórios, zonas de pesca e de caça, artesanato e produção comercial. Em outras palavras: esses seringueiros, que nos primeiros anos dos seringais eram uma espécie de proletariado – dependendo quase que inteiramente do aviamento para a própria alimentação – passaram a constituir um

campesinato de floresta, com uma dependência variável face ao mercado que podia se reduzir, praticamente, ao mínimo do sal, da munição e de parte dos instrumentos de trabalho.

Das regiões brasileiras, a acreana talvez seja aquela cujo histórico de resistência política mais alterou a sua constituição socioambiental. Um dos exemplos disso foi o estabelecimento das reservas extrativistas a partir do movimento liderado por Chico Mendes na década de 1980. Que espécie de relação com o espaço, as culturas locais e a produção essas reservas oferecem, tendo em vista o saque do mercado e da exploração fundiária?

As reservas extrativistas foram a resposta dos seringueiros camponeses contra a expropriação fundiária. A sociedade local que eles constituíram foi talvez o principal instrumento de auto-defesa contra tal expropriação. Devemos pensar na rede social dos seringais como um conjunto de colocações – duas, três ou mais casas, tipicamente constituídas por um pai e seus filhos ou genros –, cada uma distante meia hora da outra, mas interligadas por relações de parentesco, compadrio e, sobretudo, por trocas sociais e festivas. Essas redes sociais formam a importante base para a mobilização de grupos de 50 a 100 seringueiros nos embates contra a derrubada das florestas no vale do rio Acre, ou nas greves contra a superexploração dos barracões no vale do rio Juruá. Essa sociedade invisível dos seringais, aliás, foi também o solo onde se deram diversas formas de contato com os povos indígenas que não foram deslocados ou massacrados nos primeiros anos da ocupação. Uma bela narrativa da história desse contato é dada no livro de Mariana Pantoja sobre “Os Míltón” do alto rio Tejo. Os Míltons são exemplo de seringueiros e caçadores que descendem diretamente, com afastamento de duas a três gerações, de sobreviventes de massacres de aldeias indígenas do alto rio Juruá. Eles são também exemplo dos seringueiros que lutaram para implantar as primeiras reservas extrativistas em 1989 e, hoje, reivindicam terras indígenas.

As religiões da ayahuasca parecem sempre ter sido veículos de integração das populações da floresta, bem como eixos de transformação de culturas e cosmologias híbridas, entre o indígena e o caboclo. Como você vê a crescente circulação da ayahuasca (bem como de outros elementos das culturas e rituais das florestas, como no recente caso do sapo kápô) nos ambientes das grandes cidades? Entre as florestas e as metrópoles, que reconfigurações de seu uso e sentido parecem estar em jogo?

Esse é um assunto complexo. De início, seria útil lembrar que, no alto Juruá, os seringueiros imigrantes chamavam todos os índios de “caboclos”, de maneira que ali o termo não tinha e não tem até hoje a conotação de “mestiço”, como em

outras áreas do Brasil. Havia uma diferença, contudo, entre os seringueiros chamados de caboclos, como os membros da parentela de Seu Mílton, e os seringueiros caboclos como os kaxinawá do rio Jordão. É que os Míltons tinham uma organização social e econômica como a dos brancos seringueiros, e haviam perdido a língua e etnônimos (que eram contudo lembrados pelas antepassadas), ao passo que os seringueiros caboclos do rio Jordão permaneceram organizados socialmente e culturalmente ativos como *huni-kuin*, gente verdadeira (modo como se auto-denominam os Kaxinawá). Dito isso, imagino que enquanto os “caboclos” Kaxinawá (ou ‘Povo do Morcego’, que é como os Huni-kuin do Jordão eram chamados por seus outros) continuavam a tomar o *nixi pae* (ayahuasca) em suas aldeias, os caboclos do alto Tejo, seus vizinhos, tomavam o “cipó” (ayahuasca) sob a direção de mestres do cipó, mas às escondidas dos patrões, nas suas colocações de seringa. Quando entrei em contato com esses mestres de cipó nas colocações do alto Tejo, ninguém falava em “religião”, nem em “ayahuasca”. Mas era claramente assunto de caboclos, já que mesmo as parentelas brancas que tinham familiaridade com o cipó, no médio rio Tejo, haviam aprendido a arte com o famoso pajé Crispim do rio Bagé.

É provável que esses mestres de cipó do alto Juruá tenham tido um papel no surgimento da religião do Santo Daime pois, se não me engano, Mestre Irineu teve sua formação inicial justamente nas florestas do alto Juruá. O fato é que, se foi assim, hoje essas religiões ayahuasqueiras urbanas voltam a se interpenetrar com os cultos do cipó. E um exemplo dessa “integração”, como diz a pergunta, é o culto familiar do cipó no grupo do Seu Mílton, que incorpora hinos e ritos do Santo Daime numa atmosfera familiar que é dos antigos mestres. Quando um amigo meu da família do Seu Mílton começou a aprender a arte de preparar o cipó, eram os caboclos que chegavam a ele na força da planta, que ensinavam a ele os segredos do preparo. Então, de fato, pode-se dizer que o ayahuasca foi e ainda é um canal de transformações que interliga os índios tribalizados, os índios-seringueiros como Seu Mílton, e grupos sociais urbanos, como os membros da igreja daimista do mestre Carlinhos em Cruzeiro do Sul (Acre). Esse é um canal onde há relativamente pouca disputa pública, em grande parte porque o uso do ayahuasca em centros urbanos foi normatizado e organizado como uso ritual circunscrito a igrejas ou espaços semelhantes, bem descritos aliás pela antropóloga Bia Labate.

O caso do kampô (aplicação da secreção medicinal do sapo *Phyllomedusa bicolor*) é bem diferente. A “vacina do sapo”, como dizem seringueiros, começou a ser difundida como remédio para aflições físicas por curadores individuais em troca de dinheiro. Ela caiu no âmbito de conflitos em torno de direitos sobre conhecimentos tradicionais associados ao patrimônio genético e o assunto está, por assim dizer, *sub judice*. Essa disputa é acompanhada de perto pelas antropólogas

Edilene Cofacci de Lima e Manuela Carneiro da Cunha, bem como pelas organizações indígenas do Acre, em uma situação que envolve o Ministério do Meio-Ambiente, empresas, laboratórios e hospitais. É um caso interessante, que tem levado a discussões explícitas entre os indígenas sobre a própria noção de cultura e de natureza, e sobre suas transformações. Trata-se de uma disputa comercial diretamente implicada em uma disputa de fundo cosmológico, na medida em que os próprios termos pelos quais são avaliados os entraves envolvem distintos modos de pensamento, de acordo com as distintas partes envolvidas na questão.

Em parceria com a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, você tem se envolvido em projetos de pesquisa e de educação com as populações locais do Acre, tal como no caso da elaboração da *Enciclopédia da floresta*, publicada em 2002, e na recente formação da Universidade da Floresta, em Cruzeiro do Sul. Que relação com os conhecimentos tradicionais das populações da floresta está implicada em tais projetos?

O projeto da *Enciclopédia da floresta* visava inicialmente gerar um conjunto de fascículos para uso local e extra-local. Hoje está em andamento a publicação de uma série em forma de livretos e cartilhas que visa dar continuidade ao espírito original do projeto, que pretendia expressar o processo de produção de conhecimentos envolvendo índios, seringueiros e pesquisadores. A idéia era a de que houvesse livros produzidos inteiramente por índios e por seringueiros, alguns produzidos por cientistas e outros de maneira colaborativa. O caso dos ashaninka do rio Amônia é um exemplo muito feliz, a meu ver, do papel que esse projeto teve entre os índios. Ao se empenharem coletivamente no projeto, os ashaninka do Amônia ganharam, por assim dizer, uma auto-consciência gráfica sobre a amplitude e caráter de sistema de seus “conhecimentos tradicionais” e, sobretudo, sobre a importância desses conhecimentos no quadro regional. Eles, que eram tratados pelos brancos da vila Thaumaturgo como “caboclos” no sentido pejorativo, viam agora justificado seu orgulho de povo culto, descendente do herói fundador da civilização. Tinham agora uma comprovação com a sua própria *Enciclopédia da floresta*, uma fonte de lições essenciais para a região e para o Estado. Esta autoconsciência foi importante, parece, para a segurança com que os ashaninka do rio Amônia hoje atuam em políticas públicas no Acre. Outro exemplo é o da atuação de seringueiros-pesquisadores, tais como Chico Ginu, seu irmão Antônio Ginu ou Roxo, e Caboré que, hoje, se vêem naturalmente como intelectuais ou pesquisadores, e precisamente porque não precisaram deixar para trás seus “conhecimentos tradicionais”.

A relação entre conhecimentos tradicionais e nossos próprios conhecimentos implicada nesses projetos é, no fundo, uma relação baseada no esforço pelo respeito mútuo, moral e político, mas também epistemológico e ontológico. O hori-

zonte desse respeito é o que poderíamos chamar de democracia ontológica: uma pluralidade de mundos capazes de conviver e até de coevoluir.

A proposta inicial da Universidade da Floresta, por sua vez, era a inclusão, em bases de respeito mútuo, de índios, seringueiros e agricultores, como parte do horizonte de diálogos científicos e culturais da Universidade, vista como centro para formulação de roteiros e idéias para o futuro dessa região da Amazônia. Pretendia-se viabilizar a preparação de cidadãos da floresta, capazes de reconhecer múltiplas formas de direitos de cidadania, entre as quais a de árvores e animais, de rios e ecossistemas, como expressa muito bem o conceito de “florestania”, formulado há muitos anos por Antonio Alves.

Como você vê a Amazônia hoje, tanto a partir de suas transformações socioambientais internas, quanto das expectativas sobre ela depositadas pelo Brasil e pelo mundo? Que ecologia, cultura e modo de habitar ela pode oferecer?

É necessário enfatizar: não há uma ecologia, uma cultura, um modo amazônico de viver e de habitar. Há uma multiplicidade deles. E isso mesmo em microcosmos como o do Alto Juruá, onde convivem povos dos troncos lingüísticos aruak, pano e “latino-nordestino”, se é que se pode dizer assim, em ambientes ribeirinhos e interfluviais, em malhas urbanas e guiadas por estradas, em redes demograficamente esparsas, convivendo com a caça, que está sob autoridade do Caipora, e com o comércio mercantil da borracha. Multiplicidade, portanto, de morfologias sociais, de adaptações ecológicas, de economias materiais e de cosmologias. A questão não é tanto o que a Amazônia tem a oferecer ao Brasil e ao mundo, como se estivéssemos num balcão de negócios e o futuro dos povos amazônicos dependesse do valor de mercado dos seus produtos. A questão não pode ser colocada nos termos de “venda ou pereça”, “mostre a que veio ou retire-se”. Essas demandas mundiais, materiais ou simbólicas, vêm e vão, como no caso da borracha e de outras modas. Mas povos, espécies naturais, cosmologias, tudo isso permanece durante períodos temporais muitíssimo mais longos, ao longo dos quais se afinam, desenvolvem e se alimentam mutuamente. A questão é saber se nosso patamar ético pode ir além da ânsia imediatista de transformar as naturezas-culturas da Amazônia em valor de uso imediato ou, em vez disso, se seremos capazes de políticas de abstenção e de prudência, em respeito a direitos que advêm da pura existência da diferença.



Armando Cheropāpa Txano

São eles que sustentam a terra....

É, são eles que sustentam, eles servem para sustentar a terra. Esta terra, eles sustentam.

Quem fez isso primeiro?

Os fazedores da terra, são eles que sustentam a terra. Gente do Surgimento, Kana Voã, Kanã Mari, estes são os fazedores desta terra. Assim fizeram há tempos para sustentar a terra. Uma coisa são os fundamentos da terra, outra coisa são os do céu. Este osso, o osso de tatu-araraúna colocado de pé, este osso é protegido pelas mulheres deles sentadas, elas todas juntas sentadas fazem assim. Mas a gordura deles, a gordura que lá está, esta gordura chama-se gasolina, carrega a terra.

Gasolina?

É, gasolina, que carrega a terra, carrega a terra com seu vento forte. Os ossos estão enfiados ali. Essas gorduras de tatu, essas gorduras que estão ali onde fica o osso enfiado, elas são um lago gigante, é verdade. E esse vento, esse vento segura aquele osso que fica de pé, e segurando, ventando assim forte, o vento também sustenta e carrega a terra. Se isso acabar, isso que carrega a terra, todas aquelas coisas (aqui tem mesmo, em outro lugar tem também), isso aí que nós estamos pegando e acabando, nós estamos fazendo assim, se acabar o que carrega a terra, é verdade, a terra despenca mesmo. Isso que carrega a terra, é verdade que a gasolina que se pega do fundo da terra faz com que isso aconteça, pense nessas coisas. Estou falando daquela que é tirada do fundo da terra, é desta que estou falando, eu estou mesmo falando.

Isso tem dois nomes? Um é “gordura da terra”, e o outro é...

É, chama-se “gordura da terra”, e o nome de vocês é “gasolina”. Aquele verde-azulado, aquele é o combustol [querosene], é outro. A gasolina também é forte, é gordura da terra, e o combustol também, esses dois é que ficam lá no fundo da terra junto com o osso gigantesco, e assim eles carregam a terra. Carregam a terra ventando muito forte. Mas se acabarem – e eles são do tamanho inteiro da terra –, ela cai, cai mesmo.

Mas ainda tem para segurar a terra?

Ainda tem, claro. Uma parte já acabou, mas outra não, outra não acabou. Aquela que se encontra em um lugar, aquela que se encontra em outro lugar, aquelas que os brancos vão tirando da terra inteira, essas acabaram. Na beira desta terra, na beira desta terra não tem outra terra, mas um rio, um rio onde esta terra inteira está caindo.

Um rio?

Um rio mesmo, e embaixo tem um lago gigante do tamanho desta terra onde tudo vai se desmoronando, e as pessoas acabam, tudo acaba, as árvores acabam, todos estes rios acabam, as sucuris todas acabam, os bichos da terra todos acabam, os espíritos desta terra acabam, é porque fazem assim que as pessoas acabam. É verdade, não se deve mesmo mexer nisso, mas eles encontram a gordura e ela acaba, do tamanho inteiro da terra essa gordura que nós estamos acabando faz a terra cair, cair mesmo. Existe o osso de tatu-arara colocado de pé para sustentar um lago gigante, é muita coisa. Chama-se osso de tatu-arara, é nome de coisa dura, forte mesmo como essa pilastra [indicando uma pilastra da casa]. Quem cuida disso são as mulheres deles, as mulheres tatu-arara, são nossas parentes.

São espíritos?

Não são bem espíritos, são espíritos mesmo, talvez sejam espíritos, sei lá. Assim elas fazem, as mulheres tatu-fumaça, as mulheres tatu-verde-azul, as mulheres tatu-arara, as mulheres tatu-branco. O osso é colocado de pé, e então dizem: “Você aí, cuide disso! Pode ser que caia, cuide bem desse osso porque ele pode desencaixar, cuide direito!”. E então colocam outro em pé, deixam-no ali e dizem: “Cuidem desse osso, ele pode cair!”; colocam outro e dizem para as suas mulheres sentadas ali ao lado, “Cuidem, pode cair!”; colocam o tronco de açaí-terra e dizem, “Cuidem, a terra pode cair!”. Se deixam de cuidar, acontece assim, deixam de cuidar dessas coisas e elas desencaixam, a terra cai. Todos estes são nomes de coisas para sustentar, que ficam nos cantos da terra.

Embaixo da terra tem um lago gigante, é isso?

Não fica na beira desta terra, mas talvez em seu meio, fica mesmo no seu meio, no meio está aí, do tamanho de um lago, do jeito de um lago está aí mesmo estendido.

Mas abaix existem muitas terras, a Morada da Terra-Azulão, a Morada da Terra-Branco, a Morada da Terra-Fumaça... Onde está esse lago gigante? Está em todas as terras?

Esta terra é mesmo carregada pelo lago, outra terra é mesmo carregada por outro lago, outra terra é mesmo carregada por outro lago, outra terra é mesmo

carregada por outro lago, digo que é assim. Na Morada da Terra-Fumaça também tem. Não são lagos diferentes, são todos como este, tudo gordura de tatu-canastra. Gordura de anta é querosene, gordura de tatu-canastra é combustol, gordura de tatu-arara é gasolina, isso é que muda. Essa usada para o óleo de comer é outra, são as gorduras de tatu-de-rabo-mole.

Onde estão essas gorduras?

No fundo da terra mesmo, onde está de pé o osso. Onde não tem osso não podem estar.

Na Morada da Terra-Morte?

A Terra-Morte é no meio. Mais abaixo é Morada da Terra-Araraúna, depois vem a Terra-Arara-Vermelha, depois a Morada da Terra-Branco. Daí o nome de osso de tatu-branco, por isso é que se chama osso de tatu-branco, o osso de tatu-branco ali levantado. O que se chama tatu-fumaça está na Morada da Terra-Fumaça, e lá está para sustentar, o osso de tatu-fumaça. Não falei ainda do osso de tatu-sangue, do osso de tatu-japó, do osso de tatu-verde-azul. São estas coisas que seguram a terra para que ela não caia. A dança da terra [terremoto] que nós vimos há muito tempo atrás, aquela coisa assustadora que nós vimos há muito tempo... Mas aquelas mulheres estão lá sentadas para cuidar disso, “Façam assim!”, eles dizem para elas, para que a terra não caia. Assim desse jeito é que se contava antigamente, os nossos antigos tinham medo mesmo, e tendo medo contavam assim.

Os antigos tinham medo?

É, tinham medo de que a terra estragasse. Antigamente, ao falar, a terra pensava. Na época em que era nova, a terra era faladora, as colinas falavam. E aquelas pessoas do surgimento, ao surgirem aquelas pessoas copulavam, faziam sexo com mulheres. Assim contavam há muito tempo. As colinas de terra assim falavam para eles: “Vocês fizeram assim comigo, assim mesmo vocês fizeram, e agora, por causa dessa catinga, a minha vida ficou cansada, cansou-se a minha vida”. Assim há muito tempo ela falou envergonhada, falando como gente.

As colinas de terra falavam...

Falavam. Para si mesmas elas falavam. Quando aconteceram essas coisas, elas falaram tudo isso. Assim é que se escutava na época do surgimento. Mas agora não é assim, nós não escutamos assim. Mas quem, como eu, tem ouvido de espírito para escutar, escuta.

As pessoas do surgimento tinham ouvido assim...

É verdade, no ainda novo surgimento, viam-se os espíritos, eles escutavam naquele tempo. Era assim, assim é que eles contam.

O que é que eles contam?

Que eles copulavam. “Vocês fizeram assim comigo, fizeram assim e agora minha vida se cansou, essa catinga deixou a minha vida cansada”. E então eles escutaram tudo isso, e se envergonharam. Envergonhando-se, eles arrancaram da terra o osso de arara-sol que a segurava, arrancaram e jogaram para longe o osso. Arrancando, a terra se encheu de gordura de jaboti-cansaço e, tendo se enchido dessa gordura, ela deixou de falar. Foi assim que há tempos a terra parou de falar, e agora não podemos escutá-la.

Por que não podemos escutá-la?

Porque não fala. Porque ficou cheia de óleo de jaboti cansado. Ficaram cheias, acho que engoliram, foi assim, assim mesmo aconteceu. O céu também falava, mas eles arrancaram o osso, pegaram a gordura daquele jaboti, ferveram-na e, misturada com caldo de lírio, assopraram o céu. Por terem assim assoprado o céu com caldo de lírio fervido é que a sua fala mudou. No começo, falava como gente, mas depois de ter sido assoprada passou a falar assim: *trtrtrtrtrrrrrrrrr*, quer falar mas *trtrtrrrtrtrrrrrrr*, é assim que sai, como trovão. Mas antes, falava como gente. Isso não aconteceu agora, foi na época do surgimento, na época em que falava o céu. Agora parou.

O rio também falava na época do surgimento?

O rio é assim. As pessoas mais humanas não escutam, mas quem tem ouvido-espírito como eu escuta as falas do pessoal do rio. Escuta mesmo.



Matheus e Thiago Rocha-Pitta

A mediação entre a arte e o público é cada vez mais presente através de instituições e leis de incentivo. Como pensar arte tendo em vista a mediação?

Thiago – Acredito que a interface da arte com a sociedade vai ser sempre mediada. O interessante é pensar em como fazer essa mediação, sem que a potência criativa seja neutralizada, retardada pelo lado conservador da sociedade. Existe um tabu do mercado, mas ele é importante, porque a alternativa para ele é o Estado. E o controle estatal sobre a cultura pode ser pior que o do mercado, que é mais descentralizado e liberal.

Matheus – Hoje em dia há várias mediações alternativas, artistas se organizando em grupos e trabalhando em espaços independentes, mas não dá para fugir completamente da idéia de mediação. O risco que vivemos é só se valorizar o que o mercado dita. Há uma promiscuidade entre a instância crítica, que parece estar meio perdida, e o mercado. Confunde-se valor de mercado com o valor artístico. O valor de circulação é muito forte. Dentro dessa lógica, um artista independente que produz escondido do mercado nunca vai ser acessado por um crítico, porque o crítico foca nas coisas que têm circulação.

Como a geração de vocês está lidando com a mediação do mercado e das instituições?

Matheus – Existe agora uma grande ansiedade. Até a década de 1980, ser artista não era um bom negócio. Mas agora explodiu, começa-se a ganhar dinheiro, que é uma coisa ótima. Artista tem que ganhar dinheiro mesmo, tem que viver. Mas o mercado está muito voraz, a circulação das obras é cada vez mais rápida. É possível alcançar um *status* meteórico, e a nossa geração está muito ansiosa com relação a isso, com o fato de o trabalho de arte ter se transformado em carreira.

Thiago – Existe muito pouca crítica fundamentada. Há uma cisão entre a universidade e o mercado. As pessoas estão mais preocupadas em serem artistas ou curadores, por possibilitar dinheiro e prestígio, e há poucos jovens estudando para serem críticos. Você tem um deslocamento do foco do artista para o público. E o artista acaba que não responde mais pela obra. No final, quem responde pela obra é o galerista, o responsável pelo museu, ou mesmo o público. Não há mais a figura do artista defendendo suas posições, um autor, no sentido daquele que autoriza e que se compromete.

Como vocês vêem a arte hoje?

Matheus – Acredito que hoje as pessoas estão avaliando muito as décadas de 1960 e 1980, que são totalmente opostas, na tentativa de criar um balanço entre elas. Estamos sedimentando um pouco as coisas. Se pensarmos as últimas gerações, a década de 1960 foi muito marcada por um experimentalismo radical, uma pesquisa intensa de linguagem, uma busca incessante de novos caminhos. E isso vai cair na arte conceitual da década de 1970, que algumas vezes é excessiva. Então, na década de 1980 houve uma tentativa de resposta a isso, uma volta ao estético, à pintura. Esse retorno ainda é mal visto por algumas pessoas, mas foi importante. São dois paradigmas de produção, duas formas diferentes de produzir arte. E isso é importante, porque se a arte fica excessivamente conceitual, acaba perdendo a sua sensualidade, virando uma coisa puramente racional. Então, é preciso quebrar com essa rigidez, mas sem perder as possibilidades de pesquisa de linguagem, de experimentação.

Thiago – O trabalho de arte não é um discurso, tem uma materialidade. Na medida em que você vai materializando o trabalho, tudo se inverte e você encontra um lugar do não-pensamento. Eu, particularmente, demoro muito até começar a fazer alguma coisa, preciso primeiro sedimentar uma idéia na cabeça. Então, parto de uma coisa mental. Mas a nossa expectativa está sempre aquém da possibilidade de existência do corpo de uma obra. Quando você começa a realizá-la, ela mesma começa a dar coordenadas, a responder às necessidades. Você faz um gesto e recebe outro de volta. Ou muitos outros. E quando a obra acaba, é preciso um tempo até cair a ficha para você mesmo do que é aquilo. Há um diferencial entre o ponto de partida, que é mental, e o resultado do trabalho, que é físico. Quanto maior for essa diferença, mais interessante a obra. Então, concordo com o Matheus em relação da necessidade de uma sensualidade na arte. Importa muito para mim o como o trabalho se configura, como ele se concretiza.

Como a cidade influí no trabalho de vocês?

Thiago – Tudo o que a gente vive influí de fato. A percepção é a abstração. Mas a cidade é um pouco desértica para mim. O Matheus já teria uma outra posição, acho. A cidade me interessa na medida em que se relaciona com a topologia. Se não fosse pela topologia, o Rio seria para mim uma cidade vulgar, porque ela não tem nada de arquitetonicamente muito interessante. O que tinha está sendo destruído, pouco a pouco. Estou muito mais interessado em um lugar que não é nem cidade, nem campo. Ao invés de espacializar o tempo, meu interesse é em temporalizar o espaço. Ver as suas mudanças. Estou mais interessado em saber que esse tijolo era de barro, que esse ferro usado para se fazer esta estrutura era uma montanha, que por sua vez foi outra coisa antes. Estou interessado no fluir dos materiais, no trânsito da natureza para a cultura, ou o contrário. É interessan-

te ver isso no Rio de Janeiro. Dois morros foram derrubados aqui para que dois grandes aterros fossem feitos, a paisagem é modelada. Gosto de pensar na cidade como uma paisagem que simultaneamente se constrói e se desconstrói.

A energia também me interessa muito. A economia do petróleo, por exemplo, é muito interessante. Micro-plânctons que se alimentavam de luz solar morreram e ficaram no fundo do mar. Veio então uma avalanche de material inorgânico que os cobriu, mas a energia não se perdeu, transformou-se numa energia fóssil de uma luz de milhões de anos atrás, que foi recapturada e destilada para se transformar em petróleo, plástico, etc. O plástico, o couro sintético, são feitos a partir de almas ancestrais. E isso me interessa. O fogo da refinaria de Duque de Caxias é uma imagem muito bonita, é ainda mais contínuo que o Sol. O Sol se põe e nasce todo dia, mas a chama da REDUC nunca se apagou desde que foi estabelecida. Pensar na temporalidade dessas imagens me interessa muito como modelo para os trabalhos.

Gosto de pensar em algo que pode estar sempre mudando, mas que dure muito tempo. As montanhas, que a gente acha que são sólidas, estão mudando o tempo inteiro. Estão erodindo. O Sol vê as montanhas assim como nós vemos o mel, escorrendo. O Sol vê as montanhas assim, fluindo. É uma outra perspectiva temporal.

Matheus – Gosto muito dos circuitos escondidos ou superpostos da cidade. É muito rico sair da rotina e começar a vagar ou perambular pela cidade. A possibilidade de fazer esse trânsito é uma coisa que faz parte do trabalho. Criar formas do próprio público, fazer um pouco desse trânsito. Por exemplo, minha última exposição (*Drive In*, Novembro Arte Contemporanea) foi feita metade dentro da galeria e metade no estacionamento de um shopping. Uma tentativa de quebrar um pouco esses territórios que existem na cidade, os lugares determinados. Você começa a misturar mais as coisas. Eu vou um pouco por um caminho que é o do estranhamento, de causar uma quebra no circuito habitual. Não tem jeito, moramos mesmo na cidade, temos que pensar em dar um jeito nisso que está aqui. A questão espacial é essa: conseguir quebrar os territórios da arte, os lugares reservados. Torná-los estranhos e fazer com que as pessoas pensem um pouco nisso. Por outro lado, há uma descontinuidade do tempo que eu acho bastante rica. Você poder ter várias coisas convivendo e que são absolutamente diferentes e descontínuas. Que pertenceriam a princípio a tempos diferentes, e são contemporâneas. O moderno e o antigo. Nada melhor do que a cidade para isso.



Vitor Ramil

O que é a Estética do Frio? O que a motivou, como foi concebida e qual a sua configuração atual?

A Estética do Frio é uma idéia em processo, é antes a “busca” de uma estética do frio. Começou quando eu vivia no Rio, no fim dos anos 1980. Na ocasião, eu tinha que lidar com um sentimento permanente de inadequação ao lugar que eu escolhera para morar. Isso me levou a refletir sobre a repercussão em mim, e em minha produção artística, do conflito de identidade ser-ou-não-ser-brasileiro, conflito que talvez exista desde sempre no Rio Grande do Sul. Essa reflexão evoluiu para uma análise crítica do que eu vinha fazendo e tentando fazer em música, para uma detecção das principais limitações que eu me auto-impunha, e que tinham a ver justamente com este ser-ou-não-ser original.

Com o tempo estabeleci outros parâmetros artísticos, elegi novas prioridades e comecei a me encaminhar na direção do que crio hoje (que é o mesmo que dizer: na direção do que imagino que eu ainda vou criar). Com essa busca de uma estética do frio, até o momento, acho que defini mais claramente os contornos da minha brasiliadade sulista, passei a manejar com mais desenvoltura os elementos da minha formação cultural peculiar dentro do contexto brasileiro. Voltei para o Sul. Aqui me senti não mais à margem de um centro, mas no centro de uma outra história. Vivo hoje a duas horas de carro do Uruguai. Sinto-me mais próximo não só dos países do Prata, mas também do próprio Brasil. Impus-me como desafio mixar em meu trabalho as culturas desses lugares (por reconhecê-las em mim). Não falo em folclore, embora não o exclua, mas da cultura do mundo todo que está viva e se transformando em cada um desses países.

Também não me refiro a promover uma mistura meramente de superfície, a criar um terceiro estereótipo (para o que juntar um berimbau a um bandoneón e a um tambor-piano do candombe talvez bastasse), mas a fundir naturalmente as informações desses lugares, combinar suas essências (evidentemente, o que eu considero como tal) na essência de uma forma de composição, no tema e na forma de uma letra, na concepção de um arranjo, numa maneira de cantar e tocar o instrumento (para isso é preciso antes não “tentar” ser alguém pronto para fazê-lo, mas simplesmente sê-lo. Como disse Borges, ele não “tentava” ser argentino ao escrever, pois já o era. Se “tentasse”, soaria artificial. Estou falando, portanto, de conquistar uma identidade e de criar a partir dela). Ao falar em “Estética do Frio”, sempre tive o cuidado de afirmar tratar-se de uma reflexão pessoal. Mas a verdade

é que a expressão ganhou a rua rapidamente, ainda que eu não tenha me mobilizado politicamente por ela. Além disso, meus sentimentos e minhas idéias encontraram eco no universo de outros compositores ou até mesmo de gente de outras áreas. Hoje ela já não se restringe ao meu trabalho, e a diluição que há nisso lhe é benéfica, cria um entorno que dá ainda mais substância ao seu desenvolvimento.

Há uns meses atrás eu te diria logo que a Estética do Frio não é um movimento, mas atualmente, em função de seus desdobramentos no Uruguai (onde, a partir dela, os irmãos Jorge e Daniel Drexler formularam o “Templadismo”) e na Argentina, já não posso dizer o mesmo. Nesses países vizinhos ela vem sendo vista como um movimento por gente de imprensa e rádio, do meio artístico e pelo público em geral. Não que agora a Estética do Frio seja de fato um movimento (faço questão de considerá-la uma idéia em processo exatamente para mantê-la em desenvolvimento. Engessá-la com um programa estético rígido seria destiná-la a morrer na praia). Mas a verdade é que ela transcendeu a minha individualidade e já pode ser vista no fundo de uma movimentação espontânea de gente que, guardadas as diferenças entre suas produções artísticas ou seu pensamento, se reconhece como sendo da mesma “família”.

O interessante para mim é descobrir que essa gente redesenha o mapa geográfico sob uma óptica artística e cultural, criando uma zona em que velhas fronteiras estão se dissipando. Isso é possível porque o sentimento de alguém do Rio Grande do Sul (que muito já se sentiu um país à parte) em relação ao Brasil, à poderosa presença da cultura popular brasileira, pode ser quase o mesmo de alguém do Uruguai ou da Argentina. No caso específico das afinidades entre Uruguai e Rio Grande do Sul, ambos se sentem uma transição entre a cultura do Prata (para o Uruguai, a Argentina é, particularmente, um grande referencial) e a cultura do Brasil “tropical”.

Rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia. Estes valores, colocados em uma canção-manifesto sua como centrais da Estética do Frio, certamente são opostos ao transbordamento tropicalista. Você vê possibilidades ou interesse em conciliá-los?

Quando me veio a expressão “estética do frio”, eu acabara de ver na TV as cenas de um Carnaval fora de época no Nordeste. Era junho, começo do inverno, e estavam todos seminus, pulando sob o sol. Era uma confusão típica de carnaval, muita informação visual, variedade, agitação. Aquilo me pareceu ser o “Brasil” cujo espírito eu não compartilhava completamente. A seguir eu vi a chegada do frio no Sul, e a paisagem era radicalmente outra, campos lisos e brancos de geada, esquinas quase vazias açoitadas pelo vento. Foi quando pensei que aquele convite à rua e à festa poderia descrever quase todo o país, exceto seu extremo sul (evidentemente estou relatando aqui de uma maneira bem resumida), e me perguntei

porque, não fazendo parte daquela estética do calor, nós não tínhamos uma “estética do frio” que falasse de nós com mais propriedade (a expressão “frio” me veio primeiro como símbolo e só depois como valor estético).

Essa breve descrição já deve servir para te mostrar como “transbordamento” em oposição a concisão, rigor ou melancolia estava no começo da minha reflexão. Mas quando elegi esses valores estéticos para me servirem de parâmetros, fui além dessa mera visualidade. Eu precisava me impor algumas restrições que me levassem a encontrar novas saídas, a lidar mais naturalmente com o peso daquela tradição de “brasilidade” (eu não me permitia compor coisas muito “brasileiras”, como se eu não fosse natural do Brasil). O transbordamento tropicalista, apesar da faxina artística e mercadológica feita pelo rock dos 1980, ainda permanecia sob a forma do ecletismo no começo dos anos 1990. E o que me incomodava em meu trabalho era exatamente a mistura das coisas na superfície, minha incapacidade de encontrar uma unidade para a diversidade dos meus interesses.

Por outro lado, fui criança e adolescente nos anos 1970. Vi de perto, portanto, a força do legado tropicalista à nossa cultura. Sua contribuição, que vai muito além do “transbordamento”, é parte importante da minha formação. Acho que o “transbordamento” e tudo o mais do tropicalismo foi fundamental num período de ditadura, em que o mundo tendia a se estabelecer em formas estanques. Hoje, num mundo transbordante, sinto necessidade do inverso. No entanto, eu nunca cheguei a cumprir de forma fanática os valores expostos no que chamaste de “canção-manifesto” (tampouco foi essa a minha intenção ao compô-la). Cada disco meu a partir de *Ramilonga – A estética do frio*, onde eu elegi a milonga como um dos meus principais parâmetros, foi um tipo de experiência. Nunca quis ser muito “rigoroso”, para não me apegar a um programa estético, para não me impedir de experienciar e descobrir coisas.

Como através da Estética do Frio eu busco fundamentalmente reconhecer a minha brasiliade, a volta ao “transbordamento” é inevitável. Acho até que já estou nele, como vais poder constatar em breve no disco que estou fazendo em duo com o percussionista carioca Marcos Suzano. Ao mesmo tempo, eu talvez esteja conseguindo atingir nesse trabalho a unidade que não atingi em *Tambong*. Encontrar essa unidade em *Ramilonga*, tendo a milonga como tema central, foi quase natural (o disco foi para mim como que uma preparação para o que eu queria realizar com a canção brasileira). Já em *Longes* (aqui, se eu tiver que pensar em um gênero central ou na subjacência, diria que é o rock, esse gênero “do mundo” que em Porto Alegre soa mais caseiro que gêneros “do Brasil”), essa unidade aparece mais porque, além do rigor na instrumentação, as canções quase não contrastam entre si (evitei a percussão marcadamente rítmica, decisão que interferiu na escolha do repertório). Eu queria chamar atenção para as particularidades harmônicas, melódicas e poéticas, porque para o senso comum, o “moderno”, o “novo”

gira hoje em torno dos *grooves*, e o que se vê muito por aí é música essencialmente velha coberta com um verniz de modernidade).

Nesse próximo disco (um disco de muitos grooves com a marca inconfundível do Suzano e, quero crer, muita novidade essencial nas composições), sambas “frios” aparecem ao lado de milongas com cidadania brasileira, e tudo soa uma coisa só, sem que se pare para pensar, é um samba, é uma milonga... Será um disco cheio de concisão e transbordamento. Não tenho dúvida de que será a melhor expressão da Estética do Frio até agora, e num ponto em especial: por enfrentar com êxito os estereótipos da “brasiliade” e do “gauchismo”.

Certamente, o movimento cultural brasileiro de maior repercussão da última década foi o Mangue Bit. Em comum com a Estética do Frio, encontra-se nele a valorização e releitura de uma cultura local (então) à margem da cultura brasileira oficial e a intenção de encontrar uma linguagem “capaz de pôr unidade na diversidade”, para usar um termo seu. Como você vê as aproximações e diferenças entre o Mangue Bit e a Estética do Frio?

Acho que a aproximação é a que acabas de definir. Nos anos 1990 houve mesmo uma busca espontânea das particularidades regionais, que pode ter se originado do que, aparentemente, é um paradoxo: o aprofundamento/aperfeiçoamento do internacionalismo puro do rock dos 1980, bem como da necessidade de encontrar “unidade na diversidade”, como busca de uma linguagem particular num contexto de muita informação nova e ainda muito resíduo do passado. No caso do Mangue Beat (não se escreve assim?), por envolver um grupo grande de pessoas e por seu forte apelo de mercado, essa busca logo se impôs para o senso comum como algo acabado. No caso da Estética do Frio, a busca (de um sujeito isolado) apenas começou nos 1990. Acho que as diferenças entre Mangue Beat e Estética do Frio (falar assim, como se fosse um movimento, me causa um certo desconforto, mas vamos lá) se devem justamente às particularidades regionais, às inquietações e necessidades de suas respectivas regiões. Mas há uma diferença fundamental entre as duas “tendências” (que talvez responda pela capacidade de uma, e não da outra, de surgir como um produto acabado): os nordestinos sempre “chegaram” facilmente ao “Brasil”, com desenvoltura de cidadãos; a cultura nordestina pode, muitas vezes, aparecer como sinônimo de cultura brasileira. Quanto aos gaúchos, a bagagem para “chegar” ao “Brasil” sempre foi muito pesada; uma auto-imagem de estranho e estrangeiro sempre nos atrapalhou, sempre nos impediu de contribuir de forma mais eficaz e pertinente com a cena nacional. Tentar quebrar essa auto-imagem tem sido parte do meu trabalho comigo mesmo.

Hermano Vianna nos lembra que as chamadas culturas populares ou tradicionais sempre tiveram como característica fundamental serem mutantes e per-

meáveis a informações externas. Assim, as tentativas de preservá-las em uma representação histórica estanque acabam anulando-as enquanto expressões vivas. Em *Ramilonga*, você trabalha com releituras contemporâneas de formas tradicionais, como a milonga. Quais as estratégias possíveis de utilizar estas formas sem cair na mera representação folclórica?

Acho que o rock já é algo tão tradicional quanto a milonga. Por que não se questiona quando as formas já estabelecidas do rock são subvertidas? A milonga é um gênero musical como qualquer outro. Enquanto houver alguém criativo neste mundo, ela estará em vias de transformação. Só sua transformação poderá garantir sua sobrevivência. Atahualpa Yupanqui disse que tantas são as formas da milonga quantas são as formas de tocá-la. Zitarrosa a via como um gênero capaz de se misturar facilmente a muitos outros gêneros. As estratégias para não cair no conto do preservacionismo (que para quem é limitado criativamente é uma opção confortável) dependem de cada um. No meu caso, começam pelo distanciamento crítico, pela recusa aos estereótipos, pelo enfrentamento dos preconceitos (tanto o dos “modernosos” como dos “tradicionalistas”). A representação folclórica pode ser linguagem de museus. Gosto de ir a museus, mas não é o meu ramo.

No final do seu livro *A estética do frio*, você afirma que “não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história”. Como é possível manter uma cultura local e independente no mundo atual, globalizado?

Mas eu não quero o local e independente. Nem sei se isso existe. The Strokes é menos local que Elomar? O universo passa na minha rua. Estar no centro significa receber e enviar informações de muitos lados para muitos lados sem se sentir submisso ou excluído. Com toda a minha misantropia, quero o global. Quem não quer?



DJ Dolores

Desde a popularização da música eletrônica, elementos tradicionais da música ocidental, como a harmonia e a melodia, têm sido substituídos por ritmo e tonalidade. Chico Buarque alardeou, numa entrevista recente, a morte da canção. Você acabou de remixar uma composição nova dele. Como você vê a relação entre música eletrônica e MPB?

Talvez o primeiro erro esteja em como o termo “música eletrônica” foi adotado no Brasil. A onda de clubes e raves brasileira partiu de cima pra baixo, do deslumbramento da classe média do Sudeste com o que seria a grande novidade estética/comportamental do “primeiro mundo”. A imprensa adotou essa onda, esse *hype*, fortaleceu a pior parte do estereótipo e, talvez por isso, lugares como o Hell’s Club – um ambiente que seria jeca em qualquer parte do mundo – virou um marco da eletrônica brasileira.

Quando eu tinha 16 anos e morava em Aracaju, tocava numa banda de punk rock e me caiu nas mãos o álbum *Ionization*, do Edgar Varese. Aquilo mudou minha concepção sobre música. Havia uma faixa executada com tape, gravador de rolo, eu acho, e não tinha melodia nem *beat*, era algo radical, uma coisa pensada na década de 1930. Larguei a bateria e montei um *ampler* doméstico com *loops* de fita cassete que rolavam aleatoriamente e produziam sons não naturais. Para mim, isso é música eletrônica!

A dance music é só a parte mais popularizada – e esteticamente limitada – da cultura eletrônica, pois estamos diante de um universo de infinitas possibilidades timbrísticas, harmônicas, percussivas... As máquinas são ferramentas que nos ajudam a levar a música para um degrau acima.

No remix pro Chico tentei respeitar a estrutura musical original, apenas acrescentando o ponto de vista de quem cria através da eletrônica. Seria ofensivo, preguiçoso e desconexo colocar um *beat* de house, tecno, D&B e encaixar a voz no tempo. Dá pra criar MPB de qualidade com máquinas. É o que tento fazer no meu trabalho que valoriza a melodia tão presente na canção brasileira como forma de seduzir o ouvinte.

Há quase 15 anos, surgiu em Pernambuco o Mangue Bit, o movimento cultural de maior ressonância no Brasil nas últimas décadas. O primeiro manifesto, assinado por Fred 04, trazia trechos como: “Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama, ou um caranguejo remixando ‘Anthena’, do Kraftwerk, no

computador". É evidente, nele, a tentativa de conciliação entre uma cultura local e global. Qual você acredita ser a atualidade deste projeto?

Pouca ou nenhuma, porque o entendimento descambou pro ufanismo. Talvez na influência sofrida pela geração posterior. Músicos assumidamente influenciados pelo Mangue Bit se tornaram *mainstream*, como O Rappa, Marcelo D2, Seu Jorge, e têm definido a cara do pop brasileiro contemporâneo. Sem contar o Mundo Livre e a Nação Zumbi, que continuam suas carreiras com um padrão de qualidade acima da média.

O “manifesto” na verdade era um *release*, nunca foi manifesto porque nunca houve outros “manifestos” debatendo a idéia, nunca foi movimento porque se tratava de uma coisa de amigos. O tal Mangue Bit foi algo tão cercado de equívocos que suas intenções – cosmopolitismo, compartilhamento de informações, orgulho da própria identidade – foram mal compreendidas e virou discurso bairrista, argumento nacionalista, ufanismo e sectarismos afins, o oposto do que se propunha inicialmente. Mas garanto que a semente era melhor que os frutos gerados.

O Brasil enfrenta o problema permanente do êxodo dos produtores de cultura para os grandes centros. A velha questão entre mudar de lugar ou mudar o lugar. O quanto as novas mídias estão ajudando na descentralização das produções culturais?

As novas tecnologias baratearam significativamente os custos de produção mas a comunicação ainda é um grande problema. O mundo virtual parece uma floresta negra, cheia de ofertas a atormentar o gosto do público. A intensificação da comunicação feita de forma doméstica de certo modo só faz a imprensa “oficial” ter mais valor, pois é lá onde o público vai achar um aval supostamente mais sólido que os achismos dos blogs. Deve ser um esteio, uma sobra da cultura anterior que permanece. É verdade também que pelo mesmo motivo cultural, gravar e divulgar um disco através dos meios tradicionais chama mais atenção que apenas lançá-lo na internet, mesmo que o CD como produto de consumo esteja desapontando irremediavelmente para o obsoleto.

O deslocamento para as grandes cidades se dá por uma questão simples: dinheiro. Onde há dinheiro, há consumo e, no meio de tantas facilidades de comunicação, o espetáculo ao vivo se tornou a maior fonte de renda dos artistas. Portanto, se você tem algo de bom para mostrar, mas mora numa cidade – Recife, por exemplo – onde há pouco dinheiro circulando e muita concentração de renda, se vê obrigado a correr atrás de locais que tenham uma demanda maior de público e, logicamente, dinheiro para consumir sua arte e garantir as contas no fim de mês.

A música popular, através do *sample*, cada vez mais retorna para a idéia de uma autoria aberta. O que você acha do Creative Commons? E o quanto você acha que o sampler revolucionou a forma de fazer música?

A música sempre foi feita de modo coletivo. Músicos copiam padrões dos outros, estruturas de composição e execução, versos ou temáticas. A troca e a recritação dos temas musicais acontece de modo intenso na música popular e é isso que a mantém viva e capaz de se readaptar aos novos tempos. Cirandas e maracatus originais, aqueles criados e mantidos por uma comunidade ou família – não estou falando dos grupos “estatais” ou “de pesquisa” – se apropriam constantemente das canções de rádio para se reinventar e seduzir o público.

Creative Commons é um jeito inovador de legalizar e facilitar esse intercâmbio entre artistas de várias áreas. É também uma ferramenta que oficializa a difusão de informação que, ao meu ver, traz um grande benefício para toda a humanidade, ajuda a tornar possível uma utopia democrática. Cada músico é um pescador atirando seus anzóis no vasto oceano que é a audiência. Quando você permite que outros refaçam, recriem sua música você está multiplicando seus anzóis, atingindo pessoas que não estavam no foco inicial do seu trabalho.

O *sample* é apenas uma ferramenta que materializa o que tem sido feito há anos de modo intuitivo. Usado de modo criativo, permite a concepção de sons e uma costura musical híbrida e absolutamente original. Na torre das canções feitas com essa técnica, garanto que muitas vezes os autores/intérpretes não seriam capazes de reconhecer seu material original na colcha de retalho sonora produzida por um MPC.

DJ Dolores	Cabloco velho no meio da madrugada Bebe azougue para o mundo se transformar Na minha festa o coração palpita E o povo grita para a dança não parar
Azougue	Um doce na boca é A cabeça na lua Esta festa é minha é Mas também é sua

Azougue eu tomo para me distrair
Azougue eu tomo para me transformar

Antonio Prata

Na época do plebiscito do desarmamento, um texto seu foi muito utilizado como argumento a favor do desarmamento. Como você vê essa possibilidade de intervenção política ou social a partir da literatura?

Em primeiro lugar, temos que deixar claro o que é ação política. Uma crônica do Rubem Braga sobre a beleza é ação política. Não acredito que ação política seja necessariamente um texto sobre o desarmamento – o que não impede que a gente se posicione frente aos fatos. Todo texto ou obra de arte que se aprofunde num assunto, que faça com que a gente veja as coisas de outro ângulo, de outra forma, que nos faça pessoas melhores, é uma obra política, ao meu ver. E isso vai de Machado de Assis a Monty Python.

Mas você parece que tem um projeto de tentar esclarecer ou prover um senso crítico nos seus textos, através da grande mídia, e não de um trabalho intelectual ou artístico restrito a um pequeno círculo de especialistas. Como você vê isso? Está surtindo frutos? E quais são as vicissitudes dessa estratégia?

Não acho que seja uma estratégia. Tem mais a ver com a maneira que eu sou, com o jeito que eu falo. Não é um plano deliberado, e também não tenho um objetivo final no meu trabalho. Acho que eu me comunico de maneira clara, escrevo coisas que as pessoas medianamente alfabetizadas entendem. A questão de escrever para a grande mídia, também, não é um plano para ter mais espaço para divulgar as minhas idéias. Antes, é uma estratégia (aí sim) de sobrevivência. Eu vivo do meu trabalho, não tenho uma outra profissão além de escritor. Sou um escritor profissional. E acho legal isso. É claro que coloca questões éticas o tempo todo. Sou um escritor pago para escrever, mas vendo as minhas idéias. Não vendo idéias que não são minhas nos meus textos.

E tenho conseguido fazer isso. E aí rola um diálogo interessante entre meu trabalho pessoal e meu trabalho profissional. Não estou falando que o profissional não é pessoal, ou que seja pior, mas é claro que é menos independente do que meus livros, por exemplo, onde posso escrever sem pensar em quem é o leitor. Meus livros acabam sendo para pouca gente, vendem pouco, mas me dão uma visibilidade que permite que seja chamado para escrever em revista, tv, etc. Escrevi, por exemplo, um tempo numa revista chamada *Diálogo médico*, que era feita por um desses laboratórios farmacêuticos. E fui chamado porque o meu nome estava circulando nos jornais, por causa dos livros. Ao mesmo tempo, esse tipo de trabalho, de escre-

ver numa revista para médicos, ou na *Capricho*, na TV, me dá dinheiro que permite que eu siga com o meu trabalho pessoal. Por exemplo, agora estou escrevendo um romance, e para conseguir tempo para fazer isso estou usando o dinheiro que ganhei escrevendo novela na Globo. Então, aí sim tem um pouco de estratégia.

E escrever novela, por exemplo, lhe informa como escritor?

Escrever novela foi uma experiência fantástica. Foi como fazer uma pós-graduação de escritor. Para começar, pela técnica narrativa, televisiva, pela teledramaturgia. Eu tive a chance de ver lá os autores que melhor fazem isso no mundo. A telenovela, que é uma linguagem específica que a Globo domina melhor que ninguém. E fiquei oito meses vivendo isso. Outra coisa é que fiz Ciências Sociais, estou me formando agora, e passei anos discutindo cultura de massa, escola de Frankfurt, e de repente estava lá dentro vendo como funciona na prática. E é engraçado, porque tem muito a ver com o que eu li e às vezes é totalmente diferente. É muito menos maquiavélico do que a gente pensa. Quer dizer, não existe um projeto de cultura de massa para alienar o público. O projeto da Globo é de eficiência, de números, de vendas. É imediato. Se um personagem gay fizer sucesso, tá valendo. Se a discussão da eutanásia der ibope, coloque-a. O problema é que, pensando bem, não são essas as questões que geralmente mexem com a dona de casa...

É gozado isso, porque é mais ou menos a mesma questão dos EUA. É muito pior do que se eles fossem puramente maus. O que importa para eles é a eficiência imediata, é ganhar as próximas eleições, é fechar o ano com superávit.

É. Nesse sentido é horrível, é um completo descontrole. Depois da Guerra Fria, vivemos uma época meio “Apertem os cintos, o piloto sumiu”... É a passagem da bomba atômica para as bombas de fragmentação. Quem é O Mal? O Bush? A Nike? A soja? Sei lá... Mas também não acho bom esse saudosismo, “antes as pessoas eram unidas, liam sociologia no café da manhã e lutavam pelos seus direitos, hoje tá todo mundo perdido”... É engraçado, você vai nesses encontros de escritores, Flip, Passo Fundo, ENE (Encontro Natalense de Escritores) e tem uma tendência de perguntas apocalípticas. “Você não acha que com o blog as pessoas estão se alfabetizando errado e a literatura está perdendo espaço?”. “Não acha que a grande mídia e a TV impedem que as pessoas formem um pensamento crítico?”, coisas assim. E tenho certeza de que essas pessoas leem blogs, e vêem TV, e não acreditam muito nesse discurso, mas basta ver um microfone pra acionar esse discurso de que tudo é horrível e só tende a piorar... É um discurso cômodo, que evita que tenhamos que fazer escolhas, dizer do que gostamos e do que não gostamos.

Você falou antes do prestígio que há em publicar um livro. Agora, o inverso também é muito curioso. Se você olhar, mesmo os autores jovens com mais espaço

de mídia têm uma vendagem muito baixa. O nome circula o tempo todo nos jornais, e o livro não vende uma edição. Você não acha que existe um descompasso entre projeção de mídia e receptividade de público?

Com certeza! De um lado, isso não é problema de política cultural, é problema de alfabetização mesmo. O Brasil ainda tem 74% de analfabetos funcionais. Não é que brasileiro não se interessa por literatura, ele não sabe nem ler! E isso cria uma distância negativa entre o mercado e os cadernos culturais dos jornais. Morei alguns anos atrás em Barcelona, e lá os cadernos culturais falam a mesma linguagem que a gente, abrem espaços também para autores mais populares, discutem o que tem sido feito e lido. Um autor como o Luís Fernando Veríssimo, por exemplo, seria discutido seriamente lá. Aqui, os cadernos culturais falam geralmente sobre autores desconhecidos do grande público, descolados do consumo. Porque não existe uma classe média da cultura. Tem um fosso entre a USP e o Silvio Santos que só a alfabetização das pessoas, em todos os níveis, pode preencher. É claro que não estou falando que os cadernos culturais ou a crítica deveriam se pautar pelas vendas. Mas seria necessário um meio-termo. Senão ficamos com uma coisa estranha, de intelectuais para intelectuais, uma conversa restrita. Você não vê as pessoas fazendo ensaios críticos, ou a capa do caderno de cultura dizendo “Luís Fernando Veríssimo, o cronista da classe média”. Ele vende centenas de milhares de livros, mas na capa do Mais, da *Folha*, e do Cultura do *Estadão*, está lá: “Crítico inglês subverte leitura de Flaubert”.

E neste sentido, quais seriam as suas influências, como escritor paulista da nova geração?

É difícil dizer. Eu cresci vendo televisão, ouvindo rock, então não posso fingir que as minhas influências são só literárias. Não dá para passar o dia ouvindo rock, indo ao cinema, vendo TV, consumindo produtos de publicidade e na hora de escrever jogar tudo de lado, abrir uma portinha pequenininha, entra ali um Voltairezinho, ir lá e trabalhar só com isso. Tem gente que parece fazer isso, na hora de escrever parece deixar tudo de lado. Para mim isso não funciona. Eu leo bastante, mas se fizer a contabilidade da vida, devo ter mais horas rodadas de Hanna Barbera do que de Walter Benjamin, as minhas influências são essas todas e acho que isto está no meu texto. Sem dúvida, isso faz com que ele seja entendido facilmente, inclusive por pessoas de outros universos, como as adolescentes da *Capricho*, para onde escrevo há cinco anos.

Você escreveu um texto que ficou famoso, sobre os “meio intelectuais, meio de esquerda”...

Quando fiz este texto, teve gente que ficou brava comigo, achando que estava tirando sarro dos intelectuais e da esquerda. Como se eu fosse meio yuppie, meio

de direita. Eu estava rindo exatamente do meu mundo, de mim. Sei que esse é meu lugar sócio-cultural e acho importante deixar claro para que os leitores saibam de onde estou falando e julguem melhor o que lêem. Muita gente gostou desse texto, porque se identificou e sabe rir de si próprio, mas alguns, que se levaram muito à sério, ficaram bravos.

Por que meio de esquerda? Você me parece de esquerda.

Mas não sou, ao menos de uma esquerda tradicional. Falando de cultura, onde ser de direita significa Hollywood, mercado e entretenimento e esquerda é teatro experimental, discussões ontológicas e tradições nordestinas: acho que tem que ter Zé Celso, mas também cinemão. Performance com todo mundo pelado rolando em cima de umas laranjas num galpão no centro, mas Sandy e Júnior, para quem quiser ouvir. A minha postura é geralmente assim: sou bem de esquerda nos lugares mais de direita, nos trabalhos que faço para a Abril, para a Globo, mas na faculdade, por exemplo, eu brigo com os caras que se colocam como sendo mais de esquerda. Porque é uma esquerda burra. Quando entrei na PUC, para fazer Ciências Sociais, a classe era muito abafada. Uma colega fez um abaixo assinado pedindo ventiladores e foi digitar o texto no Centro Acadêmico, onde foi ajudada por um guerrilheiro maoísta que estava por ali, fumando maconha no sofá. O texto que chegou era assim – lembram-se, nós só queríamos um ou dois ventiladores: “A educação no Brasil sofre diversos ataques dos governos que aí estão. Exemplos disso não faltam, só no ano passado o sucateamento da rede pública...” E assim ia por duas páginas, até que dizia: “Por isso exigimos, imediatamente: A) A mudança para uma classe maior. B) A divisão da turma em dois. C) Ventiladores”. Nós dissemos, “Alice, mas a gente só tá com calor”. E ela, tão assustada como nós, respondeu: “Eu tentei dizer isso pro cara, mas ele disse que a gente tinha que dar uma alternativa pra reitoria”. Sugeri que puséssemos: A) Ventiladores. B) Frigobar com Boêmias e Chicabons. Se eles topassem o frigobar, não oporíamos resistência. Quer dizer, essa esquerda tacanha ainda existe. Só não é pior que a direita tacanha. Agora, minha formação foi, em grande parte, lendo intelectuais de esquerda, brilhantes, dos quais sou fã e aos quais sou grato.

Você escreve principalmente usando do humor. Qual o potencial que ele tem de transformação, e quais os perigos dele?

Olha, existem várias contradições. Por um lado, o humor permite que você fale coisas que não poderia se estivesse falando sério. Já escrevi na *Capricho*, por exemplo, que fumei maconha a adolescência inteira, falei de política, pena de morte, um monte de coisas que se não tivesse uma roupagem de humor não teria sido publicado em uma revista da Abril. Isso pode ser excelente, mas é claro que

há o risco de a pessoa ler apenas como uma piada e pronto. É um risco a se correr. Eu penso muito sobre o humor. É uma postura de vida, uma maneira de encarar a falta de sentido das coisas sem ficar triste.

É possível fazer humor de tudo. Se houver algum assunto com o qual não pode ser feito humor, há alguma coisa muito errada com ele. Agora, existem diversas maneiras de rir das coisas. O humor pode tanto incluir como excluir. Rir do diferente não é necessariamente algo excludente, às vezes é preciso aceitar o diferente rindo, falar “Esse cara é narigudo! Que engraçado”. E quando você ri, todo mundo ri, ele ri, ele pode ser aceito, a gente manifestou a nossa surpresa diante daquele narigão. Falar “Você é narigudo” não é necessariamente falar “saia, narigudo, você vai ser queimado na fogueira”. É importante rir da diferença. A diferença nos assusta, é estranha. Se a gente fingir que o diferente não é estranho e trouxer ele para dentro à revelia do nosso espanto, uma hora ou outra uma coisa esquisita vai sair de dentro da gente em relação a ele.

Isso é um lado, mas também existe a possibilidade do humor se encastelar numa ironia, num cinismo.

Cinismo eu acho que é um cara que secou, ou pelo menos finge que secou, que não consegue se envolver mais. Esse não é um problema do humor, mas da maneira como ele é usado. O humor, mais uma vez, serve para aproximar e para distanciar. Eu conheço pessoas que se afogaram no próprio humor, porque rir de tudo é maneira de não se envolver com nada também. A ironia não, a ironia é a essência do humor, é a maneira de a gente poder falar de assuntos que não poderiam ser tratados diretamente. O humor é uma fraqueza, e é a aceitação dessa fraqueza, uma maneira que você tem de encarar enviesado o assunto que não conseguiria de frente. O humor é um ressentimento que não se ressente.

Você falou do humor em relação ao que é estranho, diferente. E como fazer humor falando de nós mesmos?

O texto “Meio intelectual, meio de esquerda” é exatamente isso. É fácil fazer um texto ácido e mordaz sobre a Oscar Freire e a Daslu. “Olha a perua com silicone!” Isso é rir do mais fraco! A Daslu é o mais fraco do nosso meio cultural, é saco de pancada! Não é revolucionário falar que perua é brega. Difícil é rir de nós próprios. Algumas pessoas falaram que eu era preconceituoso por causa do “meio intelectual, meio de esquerda”. Quiseram até me bater por causa desse texto. Uma vez um cara falou assim para mim: “Eu ouço samba autêntico, eu tenho amigo da periferia de verdade!” Cara! Tem coisa mais fetiche do que isso? “Eu tenho um amigo da periferia de verdade...” Parece que o cara vai estar com um carimbo no braço, “Made in Capão”. Ou você ri dos seus preconceitos, ou você fica bobo, ou fascista ou bobo. Em geral, as pessoas ficam bobas.

Mas outra coisa é o racismo. Fazer piada com cabelo pixaim é terrível, num país em que tal cabelo de fato é visto como feio. Isso traz a discussão do politicamente correto e incorreto. Fazer piadas com minorias no Brasil é ser politicamente correto; fazer piada racista no Brasil é ser politicamente correto, não é politicamente incorreto, nem ousado. Politicamente incorreto no Brasil é lutar por uma causa nobre, é defender uma bandeira – isso é ser politicamente incorreto. Então me dá muita raiva quem acha que é “espertinho” por fazer piada racista, ou por menosprezar uma questão ambientalista séria, essa coisa bem revista *Veja*. Na questão do desarmamento, muita gente foi contra porque viu que quem estava a favor do desarmamento era a esquerda, então achavam mais “espertinho” ser contra: “Já que está todo mundo falando a favor, eu sou contra.”

No texto do bar ruim, você fala dos botecos autênticos: o que é autêntico em São Paulo?

O autêntico é forjado. Acho que São Paulo está vivendo agora uma nostalgia da autenticidade. Como no caso do forró universitário, que foi trazido do Nordeste pelos adolescentes viajantes da nossa geração. Há aí um pouco desse olhar “meio intelectual, meio de esquerda” pelo Nordeste, que busca uma autenticidade perdida. E esses bares cariocas, que há aos montes, vieram para suprir essa necessidade. O Pirajá, que é uma Disneylândia carioca, o pavilhão carioca do Epcot Center. Você vai no Pirajá e encontra todos os chavões em que o paulista acredita, tudo no mesmo espaço. Mas aí esses bares começaram a dar certo, e aconteceram algumas coisas engraçadas.

Surgiram os meta-bares cariocas, que imitam os bares paulistas que imitam os bares cariocas que não existem...

É, que são uma idealização dos bares cariocas, tudo junto num lugar só. Mas também começaram a aparecer os bares paulistas temáticos. O Brás, por exemplo, é uma pizzaria que é o pavilhão paulista do Epcot Center. É lá que o “meio intelectual, meio de esquerda”, ou o “meio publicitário, o meio rico” que quer ir na pizzaria Castelões lá no Brás, mas não sabe exatamente como chegar porque nunca saiu do Jardins ou da Vila Madalena, vai num lugar que se chama Brás, e que tem uma pizza chamada Castelões! E você tem todos os chavões das pizzarias ali. Mas com uma pizza que é boa pra caralho! A cópia é bem feita, se bobear é melhor que o original. E então você vai lá no Castelões, olha e pensa que não é tão bonitinho, que o azeite não é espanhol, é azeite Maria. Esses bares falsos, os bares cariocas e tradicionais paulistas, que foram inaugurados há duas semanas com cara de velho, são no final o que há de mais autêntico em São Paulo. Isso é paulista. Um bar carioca melhorado!



Ericson Pires

Onde nós estamos?

Estamos na restinga. Aqui é a estética da restinga. A estética da restinga tem como representante maior hoje o Imperador absoluto, o Maneco de Pitibiriba, descendente real da dinastia suprema da República Unida das Verdades Totais de Ipanema, cujo principal órgão de divulgação e implementação e realização de suas funções, idéias e negócios, chamava-se Pasquim. Ei você do Pasquim, quem é você? Hein, Pasquim, hein? O grande fantasma vem daquele bando de machistas. Até hoje, eles dominam todos os meios de produção, de publicação da Restinga – A República da Restinga. Ai, Tsunami! Vem, Tsunami, vem, Tsunami!

E como é essa estética?

É precária, como tudo hoje. Mas há uma má compreensão do precário, principalmente entre a geração dos anos 1980, que é uma geração muito problemática. Outro dia estava num debate junto com o Lobão, entrou essa discussão do precário e ele ficou insultadíssimo. Ele disse que não fazia coisas precárias, mas de alto nível. O que é uma má compreensão do que estamos dizendo. E precisamos começar a dar nome aos bois, porque a geração 80, hoje em dia, é a geração que está nas cabeças. Hoje quem tem acima dos 40 e poucos anos está dominando todos os meios, ganhando todos os financiamentos.

E o que seria esse precário, então?

Falar de precariedade hoje é falar da vida, do que é transitivo, do que sugere mas às vezes não consegue se consolidar, o que aponta mas não determina, está em permanente mutação, em movimento. Mas há uma tensão entre a potência dessa precariedade e as imposições de uma lógica de mercado.

Então esse precário é impulso de criação ou limitação?

Vamos pegar o exemplo do moderno: a idéia de moderno no Brasil já nasce em xeque. Ela é totalmente contraditória, estavam olhando para trás mas pensando o presente. Era uma invenção que na verdade trazia a manutenção de certa tradição. Essa idéia do moderno está então intimamente ligada a essa manutenção da palavra, à manutenção do texto, o texto como instrumento de poder, instrumento de determinação de quem pode nomear e quem não pode nomear. O moderno entra aí não para socializar ou para criar uma possibilidade de inserção

de outros discurso, mas para corroborar um instrumento de poder. Ele instaura uma rachadura, e essa fissura é justamente uma fissura temporal. Inventar o Brasil. Mas o Brasil está sempre no atual. Ele sempre se atualiza e isso escapa do poder da palavra, porque às vezes a palavra cristaliza, codifica, determina. O moderno é, na verdade, o contemporâneo. Isso que a gente chama de moderno historicamente, em termos de temporalidade, é contemporâneo. A contemporaneidade é o grande barato do Brasil.

Agora, há uma tradição moderna mais radical, que permeia toda a literatura brasileira do século passado e que acabou sempre ficando um pouco à margem.

Raul Bopp, Antônio Fraga, Agripino de Paula...

O Flávio de Carvalho, que é um dos referenciais mais significativos para qualquer discussão de arte hoje, e não só no Brasil, e que depois se transformou de repente em um pintor fauvista, um engenheiro, um arquiteto fanfarrão que fazia festinhas e surubas em sua casa no interior. É complicado. O próprio Oswald só não se deu mal nessa por conta dos tropicalistas.

Mais ou menos. Em 2005 se completaram os 50 anos da morte dele, e muito pouca coisa foi dita. Quando forem os 50 anos da morte do Drummond, espere para ver o barulho. Temos uma tradição de ruptura no Brasil que o tempo todo é quebrada e silenciada.

E o contemporâneo é justamente o que escapa, o que vai dar nesse nicho, nesse trânsito perpétuo, que é esse precário que estava falando. Agora estou juntando o precário com o contemporâneo, com a contemporaneidade. Essa contemporaneidade é bruta, não obedece cronologia, não obedece linha nenhuma. Não é possível você pensar uma história linear causal. E me ocorre agora a frase do Oswald, “a contribuição milionária de todos os erros”. Um clichê básico, mas parece que ninguém leu direito. Não se trata de uma apologia da estética da fome. Não se trata de dizer se o Glauber leu daquela maneira essa precariedade, porque precisava determiná-la e encaixá-la num programa. Hoje a gente não tem programa. Hoje a gente não precisa determinar este precário, o precário é um modo que vem desse contemporâneo.

E como você vê isso na sua geração aqui no Rio de Janeiro?

No contexto dessa geração que aparece nas décadas de 1990, 2000, o que aconteceu? O sonho dourado acabou mesmo, aquele sonho de inserção no mercado já não dá mais resposta a ninguém. Fico vendo alguns amigos de 40 e poucos anos, da geração anterior, e eles estão bem resolvidos, com a carreira estabelecida, com sorte vão até inventar coisas. Mas estabeleceram-se às cotoveladas, expulsando qualquer idéia de geração, indo individualmente para o poder. E mesmo esse ca-

minho agora está mais fragilizado. Cada vez mais. E então se insere outra coisa, que é essa pulsão brutal coletiva, um dado concreto hoje na cidade, ainda que isso talvez não chegue a algum lugar, não se viabilize como uma resposta direta. Na verdade, nós somos o erro da cidade. Estamos muito pouco interessados em escrever, ou nos relacionar com a cidade.

Como é habitar o Rio de Janeiro hoje?

Habitar o Rio de Janeiro hoje é compactuar com a precariedade absoluta, com a ausência de espaços determinados, com os processos de criminalização. Hoje a juventude é criminalizada, e o que eu estou chamando de juventude é uma faixa larga, que vai do garoto de 15 anos ao cara de 40, quase 50 anos. Toda uma faixa etária em movimento dentro da sociedade que é criminalizada, o tempo todo existem formas de tentar conter as pulsões que vêm dessa enorme faixa etária. E você sabe que onde há algo criminalizável ou criminalizado, o crime se comete mais. Dificilmente vamos encontrar o jovem com a cara do Rio de Janeiro. O jovem que tem a cara do Rio de Janeiro de hoje é um jovem muito determinado, muito estratificado, muito comprometido com a estrutura de criminalização. Então é difícil você imaginar alguém que vira-se o Vinicius de Moraes, que tinha seu compromisso com as estruturas, as máquinas de formatação, mas que era um problema também. O Vinicius é um exemplo bem clássico disso, conseguia detonar processos. E aí é muito engraçado. Hoje, o nosso aristocrata decadente, hoje a nossa casa aberta é a do Guilherme Zarvos. E que o Guilherme tem hoje como resposta? Ser escorregado, ser criminalizado. Tudo bem que ele não é nenhum santo, mas...

Mas o Zarvos incorpora o ser desconfortável, enquanto o Vinicius era o contrário. Vinicius dizia: "Entrem meus irmão, a casa é sua", e o Zarvos: "Entrem, e encarem o meu caos".

Isso é sintomático. O Rio de Janeiro do Vinicius não é o do Guilherme Zarvos. Hoje só é possível um Guilherme, não é possível um Vinicius, um velhinho maluco e boa gente. Só é possível um cara que se joga numa aventura messiânica, pedagógica, alucinada de usar seu próprio corpo como último recurso contra o controle externo crescente. O Guilherme hoje é uma corporiedade contra a massa de controle.

E como a elite intelectual e cultural se coloca nisso?

Para mim, elite cultural e intelectual não existe. Essa elite está na periferia, é um papo furado, eles são muito mais periféricos do que imaginam. A faculdade não produz quase nada, artigos não são lidos, as revistas publicadas para os grandes bancos são miseráveis, acham que são inteligentes e fazem slogans péssimos. Os parâmetros estão muito trocados. E acho que é na tessitura mais simples da

vida, na lógica mais direta dos encontros, nos espaços menos esperados, porque são os mais vivos, os que impulsionam, os que respiram, que são orgânico, os que são corporais, é nesses espaços que a resposta está sendo gerada o tempo todo. Eu ando e vejo uma porrada de jovens hoje respondendo. Eles estão de saco cheio, eles podem comprar revista da moda que requesta o *Pasquim* e olhar. Mas elas não mobilizam mais. Aquilo não diz nada, é só mais um papel velho.

É uma estrutura cultural que nada traz de bom há décadas.

Isso é impressionante! Veja os festivais do Rio de Janeiro. Os festivais acontecem quando? Entre meados de agosto até o início de novembro. No resto do ano, a cidade fica abandonada. Esses festivais são geralmente de iniciativa privada. Aí aparecem espaços como a “Marina da Glória”... Aquilo é a cara do nosso sentimento, da nossa relação com a invisibilidade. Sabe qual é a questão do Rio de Janeiro hoje? O cara se torna invisível, mora do lado do Cantagalo, mas o Cantagalo é invisível. O cara tem um casarão ao lado da Rocinha, mas a Rocinha é invisível. Aí alguém toma um tiro e a visibilidade vem à tona. E qual o remédio? Lacerdismo neles. UDN. Porrada. É isso também que eu dizia sobre a criminalização. Uma máquina de criminalizações. Ela percorre toda a sociedade, porque ela vai do mais simples ao mais rico, do mais jovem ao mais velho, entende? Tem uma frase, não me recordo se é do Pasolini ou não, talvez seja relativa a Saló, que diz: “O fascismo só se torna realmente o fascismo quando ele começa a comer os próprios filhos, a matar os próprios filhos”. Uma máquina alucinatória de devoração dos próprios filhos. Essa invisibilidade começa numa cegueira que está nessa restinga chamada zona sul, espremida entre a miséria, a zona norte, e o mar, o devaneio. Vamos esperar Dom Sebastião chegar.

Você acha que os coletivos realmente modificam o habitar no Rio de Janeiro hoje?

São ações efêmeras, eles não se mantêm, não tem a preocupação de se manter como um parâmetro determinado de leitura para uma saída para a cidade, entendeu? Eu acho que nunca teve isso, não tem isso. Voltamos à questão vivencial, à questão primal. Trata-se de viver na cidade. O Rio de Janeiro é uma cidade possível, ela é uma cidade real, realmente possível. Agora, como conseguir potencializar essa cidade num outro sentido, fazê-la vibrar num outro sentido? É como um instrumento. É uma nota errada, é um silêncio colocado, é uma arranhadura, é um ruído, é um buraco. É um *gap* – esses coletivos funcionam assim. Então nesse movimento às vezes instauram situações de amplificação, de potencialização de certas circunstâncias, mas também não é suficientemente, porque se mantêm efêmeras.

O evento “Burro sem Rabo”, que você organizou, como foi?

Tinha uma coisa invisível na cidade. Que coisa invisível é essa? Muito do trânsito de mercadoria pela cidade, mais talvez do que a gente pensa, é realizado por esse elemento clássico da nossa urbanidade que remonta aos garrafeiros portugueses do final do XIX. Os brancos livres e pobres do final do XIX que iam vender garrafa de casa em casa, até mais ou menos a metade do séculos passado: "Olha o garrafeiro, olha o garrafeiro!" E a gente percebeu que ali tinha alguma coisa acontecendo. Esses caras ainda existem, estão em trânsito criando uma cidade, e são completamente invisíveis.

Quem são eles?

São pessoas que trabalham nesse transporte urbano de mercadorias, o cara que carrega papelão, que faz mudança, que leva um fogão daqui para lá, que leva a quantidade de material desnecessário. Quanto mais tecnológica aparentemente a sociedade vai se tornando, mais artesanal ela se torna. E isso chamou a nossa atenção, nós que trabalhamos com o *lowtech*. Mas aí entrou uma questão: se fôssemos fazer uma mera reprodução da coisa, cairíamos no antropológico, reproduzir a experiência de outrem, e isso era de total desinteresse.

Decidimos então, não falar sobre o vazio da cidade, mas entrar em contato com esse vazio. Criamos um roteiro que saía da rodoviária, lugar de chegada e de partida, e pelo cais, aquele lugar que já foi o ponto de entrada da cidade que hoje está completamente abandonado, e a gente ia andar com o burro. O burro tem um *sound system*, ele capta, processa e reproduz sonoridade. Começamos a ouvir os ecos, uns atos poéticos, inúteis, naquele espaço vazio. Colamos alguns grafismos, uns cartazes que eram o símbolo do Burro sem Rabo; falamos alguns textos que eram textos de experiências poéticas nossas, gravamos alguns sons...

Um troço completamente inútil, até chegar no MAM. O MAM, o jardim do Burle Marx, esse lugar de potência do neo-concretismo, hoje é um vazio sensacional habitado por invisíveis. Quem vai na praia no Flamengo tomar banho de óleo? São os invisíveis. Ele está ali como uma citação de um momento de desenvolvimento da cidade, de amplificação da potência da cidade. Então é uma lembrança, um museu paralisado. Aí vem esse pessoal das empresas de celular e coloca lá um caixote de show para cobrar 200 reais de entrada. Quer dizer...

E aí entra uma outra questão junto com o precário, com a contemporaneidade, que é a questão do acesso. Eu quero ver os filhos da Tati Quebra Barraco estudando na universidade. Quando entrei na PUC em 1989, sabe quantos alunos negros tinha? Quatro. É uma ignorância profunda achar que a questão da racialização já não está dada. O Brasil é completamente racializado. O Ali Kamel está vivendo nesse mundo do invisível, entendeu? É o mundo do alto Leblon, ele está dentro da novela do Manuel Carlos – esse mundo do Manuel Carlos não existe! Ele quer administrar o invisível e acha que isso é política social, sabe? A classe média inte-

ligente, sofisticada, sensível, que é oposto dessa Era César Maia, desse nada que foi imposto à cidade, das vovós das vans decidindo o que é bom ou ruim no teatro contemporâneo. Nada contra as senhoras irem assistir teatro. Adoro as senhoras, adoro as vovós, mas elas não são pauta para definir o teatro, como disse um certo jornal. A gente tem que estar muito por baixo para ter uma cidade que é pautada dessa maneira. “Ah, mas o jovem não se interessa!” Por que será? Porque está criminalizado. A vovó é a base eleitoral do César Maia.

E qual é a reação?

Hoje a cidade não tem controle, e por mais que você arrote ou pense que está tendo controle, por mais que você faça política de segurança, políticas repressoras, não tem controle. Volta a questão do Pasolini: “O fascismo só se torna fascismo quando matam e comem os seus próprios filhos”. A gente tem uma coisa aí que é o medo, a cidade é administrada pelo medo. Então é um quadro que parece aterrador. Mas a reação já existe e é uma reação ativa, não é reativa. Se o Circo Voador é capturado, criam-se outros circos, inventam-se outras coisas.

O que oferecer então?

Rapaz, a melhor forma de pensar esse estado dadivoso é imaginar que toda essa resistência ativa, afirmativa que está sendo gerada nesses lugares criminalizados; toda essa energia, toda essa potência, na verdade, vai entrar no estado, que é um estado de imanência, ela não é transcendental para chegar num lugar, ela é imanente. Como você percebe, todos os corpos estão contagiados com essa alegria; alegria de poder resistir a essa forma de controle absurda que a gente vive nos dias de hoje.

E qual a diferença dessa alegria para o hedonismo desenfreado?

A diferença básica é a seguinte: quem administra isso não é o outro. Como na questão do grafite. Porque às vezes o grafite é monopolizado pelas mídias. Na medida em que o grafite for se distanciando dessa necessidade implícita de figurativismo, na medida em que essa garotada for experimentando outras linguagens, tendo contato com outras experiência, sendo informada, conectando-se com outros textos, você vai ver uma explosão de outra fala no meio dessa confusão. Essa alegria de que estou falando não é uma alegria hedonista, é o *amor fati*, uma alegria crítica.



Han Shan

Cantos da Montanha Gelada

苔滑非關雨
登陟寒山道
松鳴不假風
誰能超世累
共坐白雲中

人問寒山道
似我何由居
寒山路不通
君心若似我
還得到其中

寒山路不窮
與君心不同
夏天冰未釋
日出霧矇矓

溪長石磊磊
君心若似我
日出霧矇矓

苔滑非關雨
寒山路不窮
溪長石磊磊
潤閣草濛濛

Pessoas perguntam a trilha para Montanha Gelada.
Montanha Gelada: não há caminho certo.

No verão a neve não derrete.
O sol nascente é encoberto pela névoa.
Como cheguei aqui?
Meu coração não é como o de vocês.
Se o coração de vocês fosse como o meu
Estariam aqui sentados comigo.

Escalando o caminho da Montanha Gelada
Da Montanha Gelada a trilha parece não ter fim.
O longo penhasco cheio de pedras e cascalhos
Os largos riachos, a erva bordada de névoa.
O musgo é escorregadio, embora não haja chuva.
O pinheiro canta, embora não haja vento.
Quem pode desatar os laços do mundo
E sentar comigo entre as nuvens brancas?

粵自居寒山 曾經幾萬載 任運遯林泉 棲遲觀自在
巖中人不到 白雲常靉靆 細草作臥褥 青天為被蓋
快活枕石頭 天地任變改

寒山多幽奇 登者皆恆憚 月照水澄澄 風吹草獵獵
凋梅雪作花 朽木雲充葉 觸雨轉鮮靈 非晴不可涉

一住寒山萬事休 更無雜念掛心頭

閑於石壁題詩句 任運還同不繫舟

一向寒山坐 淹留三十年 昨來訪親友 大半入黃泉
漸滅如殘燭 長流似逝川 今朝對孤影 不覺淚雙懸

時人見寒山 各謂是風顛 貌不起人目 身唯布裘纏
我語他不會 他語我不言 為報往來者 可來向寒山

Cheguei na Montanha Gelada há muito tempo,
Já me parecem anos e anos.
Livremente errando, rondo os rios e florestas
E me demoro contemplando as coisas.
Homens não andam assim tão longe nas montanhas
Nuvens brancas surgem e se dissipam.
Gelo fino faz-se leito,
Céu azul, belo lençol.
Feliz com uma pedra sob a cabeça

Montanha Gelada possui muitas maravilhas escondidas,
As pessoas que aqui vêm sempre se assustam.
Quando luze a lua, a água estala clara
Quando sopra o vento, a relva sussurra.
Na ameixeira seca, flores de neve
No tronco morto, folhas de névoa.
Ao primeiro toque da chuva tudo renasce
Na estação errada, não se pode atravessar os rios.

Uma vez na Montanha Gelada, os problemas cessam –
Não mais uma mente cansada e confusa.
Indolente, rabisco poemas no penhasco,
Aceitando o que vier, como um barco à deriva.

Vivi na Montanha Gelada
Estes longos trinta anos.
Ontem procurei por amigos e família:
Mais da metade havia partido para a Primavera Amarela.
Lentamente consumidos, como uma vela acesa:
Sempre fluindo, como um rio que passa.
Agora, de manhã, encaro minha sombra solitária:
De repente, meus olhos estão turvos de lágrimas.

Quando as pessoas encontram Han Shan
Todas dizem que ele é louco
E não vale muito
Vestido com seus trapos.
Elas não entendem o que digo
E não falo as línguas delas.
Tudo o que posso dizer para quem encontro:
“Tente algum dia a Montanha Gelada”.

s a q u e
d á d i v a
nomadismo
h a b i t a r
t r a i ç ã o
v í n c u l o
invenção
experiência

Charles Olson

Os martins-pescadores

1

O que não muda / é a vontade de mudar

Ele acordou, inteiramente vestido, na cama. Lembrava-se
de uma coisa apenas, dos pássaros, de como,
ao chegar, ele passara pelos cômodos
devolvendo-os às gaiolas, primeiro a fêmea verde,
mancando da perna, e depois o azul,
aquele que desejaram que fosse macho.

Fora isso? Pois é, Fernand, que balbuciara algo
sobre Albers & Angkor Vat.

Ele havia deixado a festa sem uma palavra sequer.
Como ficou de pé, enfiou o casaco,
não sei. Quando o vi, já estava
na porta, mas não importava,
ele já deslizava ao longo do muro da noite, perdendo-se
em alguma fenda das ruínas. Que tenha sido ele quem disse:
“Os martins-pescadores!
quem liga
para as suas penas
agora?”

Suas últimas palavras foram: “A lagoa é puro lodo”. Subitamente todos,
parando de falar, sentaram à sua volta, mirando-o,
não tanto para ouvir, ou prestar atenção, eles,
admirados, se entreolhavam, sarcásticos, mas escutavam,

The Kingfishers – Charles Olson

1 What does not change / is the will to change // He woke, fully clothed, in his bed. He / remembered
only one thing, the birds, how / when he came in, he had gone around the rooms / and got them
back in their cage, the green one first, / she with the bad leg, and then the blue, / the one they had
hoped was a male // Otherwise? Yes, Fernand, who had talked lispingly of Albers & Angkor Vat. / He
had left the party without a word. How he got up, got into his coat, / I do not know. When I saw him,
he was at the door, but it did not matter, / he was already sliding along the wall of the night, losing
himself / in some crack of the ruins. That it should have been he who said, “The / kingfishers! / who
cares / for their feathers / now?” // His last words had been, “The pool is slime.” Suddenly everyone,
/ ceasing their talk, sat in a row around him, watched / they did not so much hear, or pay attention,
they / wondered, looked at each other, smirked, but listened, /

e ele repetia e repetia, não podendo ir além do seu pensamento
“A lagoa as penas dos martins-pescadores deram lucro por que
parou a exportação?”

E foi então que saiu

2

Pensei no E na pedra, e no que disse Mao
la lumière”
 mas o martim-pescador
de l'aurore”
 mas o martim-pescador voou para o ocidente
est devant nous!”
 a cor do seu peito veio
 do calor do sol poente!

As características são: a fragilidade dos pés
(sindactilia do 3º e 4º dedos)
o bico, serrilhado, por vezes protuberante, as asas
onde se encontra a cor, curtas e redondas, a cauda
inconspícuia.

Mas não eram esses os fatores. Não os pássaros.

Lendas
são lendas. Morto, pendurado entre paredes, o martim-pescador
não indicará vento propício
nem desviará o raio. E tampouco, aninhando-se,
aquietará as águas, no ano novo, por sete dias.
É verdade, ele realmente nidifica no início do ano, mas não sobre as águas.
Nidifica no fim de um túnel que ele mesmo cava na ribanceira. Ali
põe seis ou oito ovos brancos e translúcidos sobre espinhas de peixes, não

he repeated and repeated, could not go beyond his thought / “The pool the kingfishers' feathers were wealth why / did the export stop?” // It was then he left

2 I thought of the E on the stone, and of what Mao said / la lumière” / but the kingfisher / de l'aurore” / but the kingfisher flew west / est devant nous! / he got the color of his breast / from the heat of the setting sun! // The features are, the feebleness of the feet (syndactylym of the 3 rd & 4th digit) / the bill, serrated, sometimes a pronounced beak, the wings / where the color is, short and round, the tail / inconspicuous. // But not these things are the factors. Not the birds. / The legends are / legends. Dead, hung up indoors, the kingfisher / will not indicate a favoring wind, / or avert the thunderbolt. Nor, by its nesting, / still the waters, with the new year, for seven days. / It is true, it does nest with the opening year, but not on the waters. / It nests at the end of a tunnel bored by itself in a bank. There, / six or eight white and translucent eggs are laid, on fishbones /

direto no barro, mas sobre pequenas pelotas de espinhas vomitadas pelos pássaros.

Nesses refugos
(à medida que se acumulam, tomam a forma
de cumbuca) os filhotes nascem.
E, enquanto são alimentados e crescem, esse
ninho de excremento e peixe podre torna-se
uma massa encharcada, fétida

Mao concluiu:

nous devons
nous lever
et agir!

3

Quando as atenções se alteram / a selva
penetra
até mesmo as pedras racham
elas lascam

Ou
entra
aquele outro conquistador que reconhecemos com mais naturalidade
tanto se parece conosco

Mas o E
tão rudemente talhado naquela pedra mais antiga
soava de outro modo
era escutado diferente

tal como, em outros tempos, os tesouros eram usados:

not on bare clay, on bones thrown up in pellets by the birds. // On these rejectamenta / (as they accumulate they form a cup-shaped structure) the young are born. / And, as they are fed and grow, this nest of excrement and decayed fish becomes / a dripping, fetid mass // Mao concluded: / nous devons / nous lever / et agir!

3 When the attentions change / the jungle / leaps in / even the stones are split / they rive // Or, / enter / that other conqueror we more naturally recognize / he so resembles ourselves // But the E / cut so rudely on that oldest stone / sounded otherwise, / was differently heard // as, in another time, were treasures used: //

(e mais tarde, muito depois, um ouvido apurado pensou
um manto escarlate)

“de penas verdes pés, bicos e olhos
de ouro

“animais igualmente,
lembrando caramujos
“uma grande roda, ouro,
com figuras de quadrúpedes desconhecidos
e trabalhada com tufo de folhas, pesando
mais de cem quilos

“por último, dois pássaros, de trama de fios e plumagem, as penas
ouro, os pés
ouro, dois pássaros empoleirados sobre dois caniços
ouro, os caniços surgindo de duas protuberâncias bordadas,
uma amarela, a outra branca

“E de cada caniço pendiam
sete borlas emplumadas.

Nesta altura, os sacerdotes
(trajando mantos escuros de algodão, e sujos,
os cabelos desgrenhados, empapados de sangue, derramando-se selvagens
sobre os ombros)
correm entre o povo, con clamando-o
a proteger seus deuses

E agora tudo é guerra
onde há pouco havia paz
e a doce fraternidade, o usufruto
de campos lavrados.

(and, later, much later, a fine ear thought / a scarlet coat) // “of green feathers feet, beaks and eyes / of gold // “animals likewise, / resembling snails // “a large wheel, gold, with figures of unknown four-foots, / and worked with tufts of leaves, weight / 3800 ounces / “last, two birds, of thread and featherwork, the quills / gold, the feet / gold, the two birds perched on two reeds / gold, the reeds arising from two embroidered mounds, / one yellow, the other white. // “And from each reed hung / seven feathered tassels. // In this instance, the priests / (in dark cotton robes, and dirty, / their dishevelled hair matted with blood, and flowing wildly / over their shoulders) / rush in among the people, calling on them / to protect their gods // And all now is war / where so lately there was peace, / and the sweet brotherhood, the use / of tilled fields.

4

Não uma morte, mas muitas
Não o acúmulo, mas mudança, o *feedback* comprova,
o *feedback* é
a lei

Homem algum entra duas vezes no mesmo rio
Quando morre o fogo morre o ar
Ninguém permanece, tampouco é, um

À volta de uma aparência, de um modelo comum, crescemos
vários. Senão como,
se permanecemos os mesmos, sentimos prazer agora
pelo que antes desprezávamos? amamos
objetos contrários? admiramos e/ou criticamos? enunciamos
outras palavras, sentimos outras paixões, não
temos figura, aparência, disposição, tecido
inalteráveis?

Existir em diferentes estados sem mudança
não é uma possibilidade

Podemos ser exatos. Os fatores estão
no animal e/ou na máquina os fatores são
comunicação e/ou controle, ambos implicam
a mensagem. E o que é a mensagem? A mensagem é
uma seqüência discreta ou contínua de ocorrências
mensuráveis, distribuídas no tempo
é o nascimento do ar, é
o nascimento da água, é
um estado entre a origem e
o fim, entre

4 Not one death but many, / not accumulation but change, the feed-back proves, the feed-back is / the law // Into the same river no man steps twice / When fire dies air dies / No one remains, nor is, one // Around an appearance, one common model, we grow up / many. Else how is it, / if we remain the same, we take pleasure now / in what we did not take pleasure before? love / contrary objects? admire and/or find fault? use / other words, feel other passions, have / nor figure, appearance, disposition, tissue / the same? / To be in different states without a change / is not a possibility // We can be precise. The factors are / in the animal and/or the machine the factors are / communication and/or control, both involve / the message. And what is the message? The message is / a discrete or continuous sequence of measurable events distributed in time // is the birth of air, is / the birth of water, is / a state between / the origin and / the end, between /

o nascimento e o começo de
mais um ninho fétido

é mudança, nada mais
além disso mesmo

E a apreensão demasiadamente ávida
quando comprime e condensa
faz perder isto

Exatamente o que você é

II

Eles enterravam os mortos sentados
serpente vara navalha raio de sol

E ela borrifou água na cabeça da criança, gritando
“Cioa-coatl! Cioa-coatl!”
com a face voltada para o ocidente
Onde os ossos são encontrados, em cada pilha individual
junto com os pertences de cada um, há sempre
o piolho mongol

A luz está no oriente. Sim. E devemos nos levantar, agir. Ainda
no ocidente, apesar da escuridão aparente (a alvura
que recobre tudo), se você olhar, se puder, se puder agüentar
o suficiente

o quanto necessário a ele, o meu guia,
olhar o amarelo daquela rosa mais duradoura

assim você deve, e, naquela alvura, naquele rosto

birth and the beginning of / another fetid nest // is change, presents / no more than itself // And
the too strong grasping of it, / when it is pressed together and condensed, / loses it // This very
thing you are

II They buried their dead in a sitting posture / serpent cane razor ray of the sun // And she sprinkled
water on the head of the child, crying / “Cioa-coatl! Cioa-coatl!” / with her face to the west // Where
the bones are found, in each personal heap / with what each enjoyed, there is always / the Mongolian
louse // The light is in the east. Yes. And we must rise, act. Yet / in the west, despite the apparent
darkness (the whiteness / which covers all), if you look, if you can bear, if you can, long enough // as
long as it was necessary for him, my guide / to look into the yellow of that longest-lasting rose //
so you must, and, in that whiteness, /

com qual candura, olhar

e, considerando a aridez do lugar

a longa ausência de uma raça adequada
(dos dois que vieram primeiro, cada qual um conquistador,
um curou, o outro
despedaçou os ídolos orientais, derrubou
as paredes do templo, que, dizem,
estavam enegrecidas de sangue humano)

ouvir

ouvir, onde o sangue seco fala

onde a velha fome caminha

la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo

onde se esconde, olhar

no olho como corre

pela carne / giz

mas sob estas pétalas
no vazio
perceber a luz, contemplar
a flor

de onde veio

com que violência a benevolência é comprada
que perda na postura a justiça traz
que erros os direitos domésticos subentendem
o que espreita
este silêncio

into that face, with what candor, look // and, considering the dryness of the place / the long absence of an adequate race / (of the two who first came, each a conquistador, one healed, the other / tore the eastern idols down, toppled / the temple walls, which, says the excuser / were black from human gore) // hear / hear, where the dry blood talks / where the old appetite walks // la piu saporita et migliore / che si possa truovar al mondo // where it hides, look / in the eye how it runs / in the flesh / chalk // but under these petals / in the emptiness / regard the light, contemplate / the flower // whence it arose // with what violence benevolence is bought / what cost in gesture justice brings / what wrongs domestic rights involve / what stalks / this silence //

que pudor a pejorocracia afronta
como o respeito, o repouso noturno e a vizinhança podem apodrecer
o que vinga onde a imundície é lei
o que rasteja
por baixo

III

Grego não sou, não possuo tal privilégio.
E, certo, não sou romano:
ele não pode assumir qualquer risco que valha,
o da beleza menos ainda.
Mas tenho meus afins, se não por outra razão
(como ele disse, afinidades) eu me arrisco, e,
uma vez livre, seria um medíocre
se não o fizesse. O que realmente é verdade.

É assim que as coisas funcionam, não obstante a desvantagem.
Ofereço, por esclarecimento, uma citação:
*si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres*

Apesar da discrepância (um oceano coragem idade)
Isto também é verdade: se tenho algum discernimento
foi só porque me interessei
pelo que foi morto ao sol

Coloco a você a sua questão:

Poderás descobrir mel / onde os vermes estão?

Caço entre pedras

what pudor pejorocracy affronts / how awe, night-rest and neighborhood can rot / what breeds
where dirtiness is law / what crawls / below
III I am no Greek, hath not th'advantage. / And of course, no Roman: / he can take no risk that
matters, / the risk of beauty least of all. // But I have my kin, if for no other reason than / (as he said,
next of kin) I commit myself, and, / given my freedom, I'd be a cad / if I didn't. Which is most true.
// It works out this way, despite the disadvantage. / I offer, in explanation, a quote: / si j'ai du goût,
ce n'est guères / que pour la terre et les pierres // Despite the discrepancy (an ocean courage age)
/ this is also true: if I have any taste / it is only because I have interested myself / in what was slain
in the sun // I pose you your question: / shall you uncover honey / where maggots are? / I hunt
among stones

Robert Bringhurst

A região da costa oeste da América do Norte é caracterizada por um antigo e intenso intercâmbio entre povos tais como os haida, tsimshian, tlingit, kwakiutl, entre outros. Lévi-Strauss via grandes homologias entre a estética haida e as estéticas chinesas, cujas representações visuais exibem um ar de família em suas simetrias, paralelismos e esquematizações. Certo discurso filosófico de matriz greco-européia, por sua vez, insiste em dizer que a cultura cosmopolita só pode ser uma prerrogativa da civilização ocidental, provida de escrita e crítica. Como vê essa questão, tanto a partir do conjunto pan-ameríndio quanto da literatura Haida, sobre a qual o senhor tem diversos estudos publicados?

Existe uma linguagem visual bastante identificável, conhecida como “formline art”, que durante séculos floresceu entre os povos haida, tlingit, tsimshian e nisgha do litoral noroeste da América do Norte. As pessoas a chamam de “estilo”, mas acho que faz mais sentido chamá-la de linguagem visual. Não é uma linguagem totalmente tridimensional, mas tampouco está confinada a duas dimensões. Encontramo-la tanto em esculturas quanto em pinturas. Existem algumas semelhanças bastante extraordinárias entre este tipo de arte visual e alguns aspectos da arte visual da China antiga, a arte dos Ainu do norte do Japão, a arte maori da Nova Zelândia, muito da arte melanésia e algumas das obras mais antigas encontradas em sítios na costa oriental da América do Sul. Em outras palavras, esta linguagem visual, nativa na costa litorânea da Columbia Britânica e do Alasca, parece pertencer a uma família de linguagens visuais que se estende ao longo das duas margens do oceano Pacífico. Ao mesmo tempo, existem algumas incríveis e fascinantes semelhanças entre certas histórias narradas em língua haida no litoral da Columbia Britânica há cerca de um século atrás e histórias contadas durante a mesma época, em línguas muito distintas, na costa norte da Sibéria. Na arte visual, as semelhanças se estendem por um trajeto, na literatura, por outro.

Pessoalmente, eu não estou muito interessado na construção de uma grandiosa teoria que possa explicar todas essas semelhanças. Mas é bom lembrar-se constantemente que a história cultural é maravilhosamente profunda e complexa. A história da literatura e arte humana é muito mais densa e espalhada do que a história da Europa e suas colônias, ou da China e suas dinastias, ou do Oriente Médio e suas religiões monomaníacas. A história da mente humana, e as histórias da arte e literatura são muito diferentes das histórias de impérios, que pregam sua própria importância através de suas escolas. A arte é produzida por indivíduos,

e não por instituições políticas, comerciais ou religiosas, e a grande arte pode ser produzida tanto em pequenas vilas quanto em grandes cidades.

É verdade, como você sugere, que um viés intensamente etnocêntrico está presente em muito do pensamento europeu. Encontramos isso em Platão, Aristóteles e Kant, assim como em Hegel e Heidegger. Podemos lutar contra tal fato ou ignorá-lo; o que não podemos fazer é acreditar nele.

Se simplesmente ignoramos a afirmação de Platão de que os gregos são melhores, mais inteligentes e mais humanos do que os outros, então o brilhantismo de Platão enquanto escritor e filósofo se mantém. Seu racismo é virtualmente irrelevante para 90% ou 95% do seu pensamento, então podemos deixá-lo de lado se quisermos. O problema é que freqüentemente não o fazemos. Parece que as pessoas realmente gostam de ser etnocêntricas, da mesma forma que crianças gostam de se vestir como adultas e fingir importância. Talvez este problema não seja universal, mas é bastante difundido. Há também algumas pessoas entre os haida e os tsimshian que são nefastamente etnocêntricas! Mas um pouco de experiência genuína e olho no olho de outras culturas humanas vão longe no sentido de contrabalancear esse mesquinho sentimento de auto-importância.

Quais são os entraves de tradução de uma tradição oral tal como a haida? O que implica a sedimentação no papel de longos poemas orais? O trabalho de tradução literária da oralidade implica necessariamente o estabelecimento de um cânone? A tradução de poéticas ameríndias nos leva necessariamente a uma reformulação de nossos conceitos sobre literatura? Como pensar o papel da autoria e da criação para a literatura haida, por exemplo?

A literatura oral é diferente da literatura escrita. Não há um texto fixo. Se relemos um livro impresso, encontramos coisas que não vimos antes, porque nós, leitores, mudamos, muito embora provavelmente o livro tenha permanecido o mesmo. Na cultura oral, tanto o contador quanto o ouvinte mudam, portanto a própria história é constantemente revisada. Quando uma obra oral é transposta para o domínio da escrita, seu dinamismo diminui, mas não desaparece completamente.

Em outros aspectos, as culturas que possuem escrita tendem a ser mais dinâmicas que as culturas orais, precisamente porque através da escrita as histórias são armazenadas e preservadas. Novos escritores sentem-se tanto aprisionados quanto empoderados por este reservatório que não cessa de crescer, e então partem à procura de inovação – ou “originalidade”, como chamamos. A escrita também se torna um bem, o que acelera a busca por novidades egoístas. Numa cultura oral, a inovação é inevitável, mas a “originalidade” é genuína: a pressão moral tende para a retenção da tradição.

Culturas orais e alfabetizadas também têm muito em comum. As literaturas escritas em grego, latim, francês, alemão, espanhol e inglês se fundamentam em raízes orais; iniciam-se com textos que foram transpostos do modo oral para o modo escrito. O oral e o escrito podem nutrir um ao outro; em verdade, nenhum dos dois é necessariamente puro.

E uma cultura oral não é igual a outra. As estruturas que encontramos em obras de literatura oral na costa oriental da América do Norte, por exemplo, tendem a ser diferentes das estruturas que encontramos na escrita européia, e diferentes também das estruturas das sagas e épicos europeus. Quando escutamos a literatura aborígine da América do Norte em forma oral ou a lemos em transcrição ou tradução, se nossas precondições forem européias, temos algo a aprender. Temos que aprender uma nova forma de ler. Enquanto tradutor, eu não posso fazer esse aprendizado por ninguém. No máximo posso fazer as pessoas perceberem que ler um outro tipo de literatura pode valer a pena.

A questão da autoria oral tem preocupado muita gente, mas eu não a considero tão problemática. Simplesmente temos que abandonar a tola noção de que as obras das culturas orais não têm autor, ou que sejam criadas pela comunidade como um todo ao invés de por indivíduos. Em toda cultura, o artista ou contador compartilha uma linguagem, um repositório de idéias e um arsenal comum de frases e imagens. Ele compartilha esses elementos com outros artistas, e também com a comunidade como um todo. De outra forma, a comunicação não seria possível. Mas todo artista ou contador individual emprega esses recursos comuns de uma forma individual. Isto é verdade para um mitólogo haida como Skaay ou um mitólogo navajo como Cháálátsoh, tanto quanto o é para Shakespeare ou Camões, ou para Beethoven ou Rembrandt.

As culturas não-ocidentais serviram de inspiração para diversas das transgressões vanguardistas, como em Antonin Artaud, Tristan Tzara, Picasso ou Oswald de Andrade. Tendo em vista os antecedentes modernistas, como um leitor ocidental pode, nos dias de hoje, se aproximar de estéticas e poéticas tais como as ameríndias?

Talvez as obras de Picasso e Brancusi e outros europeus que foram influenciados pela arte indígena americana e africana tenham facilitado para nós, que somos seus herdeiros, enxergar tal arte com nossos próprios olhos. Ou talvez, ao contrário, tenham dificultado as coisas. A importância da arte não-occidental não pode ser medida pelo seu impacto na arte e cultura occidentais. Ela é o que é, e a melhor maneira de se aproximar dela é com certeza tentar enxergá-la como ela é. Não precisamos apressarmo-nos em digeri-la e fazê-la funcionar para nós fazendo nossa própria arte. Devemos ir com calma e tentar compreender que tipo de arte ela já é.

Sua obra poética é marcada por versões e traduções de matrizes poéticas das mais diversas, tais como a egípcia, indígena norte-americana, grega antiga e asiática. Qual é o papel da tradução para a sua poesia e em seu processo de criação?

Eu cresci escutando um monte de línguas diferentes, e a tradução tem sido importante para mim desde que me conheço por gente. Também passei parte da minha infância em ambientes muito pouco povoados ou desérticos – casas simples em pequenas cidades empobrecidas nas quais os principais meios de sobrevivência eram a mineração industrial, a extração de madeira e a criação de gado. Em outras palavras, as pessoas sobreviviam simplificando radicalmente, e freqüentemente destruindo, a riqueza do mundo no qual viviam. Livros de outras épocas e lugares, a maioria escrita ou transcrita em outras línguas, eram de fundamental importância para mim, e continuam sendo.

Além de poéticas “outras”, há em sua poesia a incorporação de elementos extra-poéticos, como biologia, matemática e religião. Em uma entrevista, você afirmou que uma “música que seja excessivamente humana é inútil, que uma música que seja exclusivamente humana não é humana o suficiente”. É o mesmo caso da poesia, e da sua necessidade de se abrir para outras formas de linguagem?

Não penso a poesia como algo restrito aos seres humanos. Penso nela como algo presente na floresta, na terra, na luz, na respiração do mundo. A razão de criar o que nós chamamos de poesia nas línguas faladas e escritas por seres humanos é para unirmo-nos àquele maior e mais variado tipo de poesia que estava aqui antes mesmo de nascer o primeiro ser humano – e, com sorte, estará aqui quando todos os humanos tiverem desaparecido.

Você tem um interessante estudo sobre a “revolução digital” em relação à palavra escrita. Você vê alterações estruturais na linguagem com as novas tecnologias, ou apenas criação de novas mídias? E como você vê o futuro do livro e da palavra escrita nessa nova conjuntura?

A era digital está apenas no começo. Talvez dure um longo tempo, e não sei o que ela pode trazer. Talvez a revolução digital, como a revolução industrial, tragá mais destruição do que nos ajude, mas talvez não. Não tenho como saber.

Quando os livros foram originalmente produzidos, os tipos eram cortados manualmente, colocados manualmente em ordem e impressos em papel artesanal, que então eram dobrados e costurados à mão, e portanto as edições raramente ultrapassavam umas poucas centenas de exemplares. Hoje produzimos livros em máquinas gigantescas, imprimindo 10 mil cópias por hora. Isso é provavelmente muito mais importante enquanto poluição do que enquanto disseminação de informação. As florestas que destruímos imprimindo estes livros são provavelmente muito mais sábias do que qualquer livro jamais escrito. Algu-

mas pessoas acreditam que a revolução digital vai sanar este problema, porque os livros serão lidos numa tela e não impressos em papel. Mas o apetite humano por visões, alucinações e ilusões centradas no humano permanecem tão arraigadas quanto antes. A maioria dos humanos está muito mais interessada na humana-dade do que no mundo como um todo. Isso é ilógico, mas é verdade – e mais, é bastante normal: outras espécies também agem assim. Pica-paus, esquilos e antílopes estão mais interessados em seus pares do que no universo que os circunda. A questão da floresta, a ecologia do planeta, é tecida por um vasto número de vidas etnocêntricas. Mas os humanos, por ora, possuem uma fração de poder insustentável e doentia que os coloca em separado dessas outras espécies. E assim, ao vivermos nossa vida cotidiana – e até mesmo o pacífico emprego de imprimir livros e revistas – incidentalmente arruinamos o mundo ao nosso redor. Não acredito que a revolução digital seja uma solução para isso. O objetivo implícito nesta revolução, se não me engano, é nos prover com um poder ainda maior, e não menor, muito embora já tenhamos um poder muito maior do que somos capazes de lidar.



Antonio Cicero

No ensaio “Poesia e paisagens urbanas”, você argumenta que as vanguardas acabaram, não porque falharam, mas justamente porque tiveram êxito no seu papel de expandir os horizontes da arte. Qual é a relação entre este papel histórico e a potência ou contundência particular que diversas de suas obras nos legaram? Estarão superadas em virtude de seus momentos históricos? De que maneira permanecem?

Não há uma resposta genérica a essa pergunta. É preciso considerar cada obra de arte individualmente. O importante é reconhecer que a importância histórica de uma obra não coincide necessariamente com o seu valor estético. *Fontaine*, de Duchamp, tem uma enorme importância conceitual e histórica, mas o seu valor estético é praticamente nulo, como, aliás, o próprio Duchamp reconhecia. Por outro lado, *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, tem, além da sua importância histórica, um grande valor estético. A prova de que há uma diferença é que não é preciso ver *Fontaine* para saber tudo o que importa sobre essa obra, mas, a menos que se veja *Les demoiselles d'Avignon*, é impossível saber tudo o que realmente importa sobre esse quadro.

O modernismo fundamentou-se na especificidade dos gêneros artísticos. Como você vê o desguarnecimento das fronteiras entre as artes que caracteriza o momento “pós-moderno”?

Tanto a busca da essência de cada arte quanto a rejeição dessa essência fazem parte da modernidade. Elas são os dois lados de uma mesma moeda, dois diferentes caminhos abertos pela compreensão moderna de que as formas que nos foram legadas pela tradição são arbitrárias, convencionais, contingentes. É verdade que a própria busca da essência acaba também resultando na sua rejeição, isto é, na convicção de que a arte não tem uma essência descritível, mas esse processo se passa no interior da mesma modernidade. Assim, o movimento Dada, que data da Primeira Guerra, já funde todas as artes. Não há “pós-modernidade”. Esta noção é espúria. O que vivemos hoje é a modernidade plenamente auto-consciente. Uma vez, num ensaio sobre Hélio Oiticica, eu a chamei de supermoderna. Haroldo de Campos, ao ler esse ensaio, me disse gostar muito desse conceito, mas observou que preferia a palavra “supramoderno” a “supermoderno”. Eu pessoalmente prefiro esta última, pelas suas ressonâncias pop-nietzscheanas.

No caso brasileiro, você diria que a antropofagia de Oswald de Andrade está circunscrita a seu momento histórico? Quais rupturas e continuidades estabelece com as experiências contemporâneas?

Os manifestos de Oswald só têm valor histórico, mas a obra poética dele e a noção de antropofagia, não. Contra o nacionalismo e o regionalismo defensivos, tudo o que é mais forte no Brasil – Machado de Assis, Joaquim Nabuco, o modernismo, Manuel Bandeira, o samba, Drummond, a bossa-nova, João Cabral, o Concretismo, o neo-concretismo, o tropicalismo e mesmo, contra todas as apariências, o próprio Guimarães Rosa – foi agressiva e seletivamente cosmopolita, isto é, antropofágico.

Grosso modo, podemos identificar duas frentes principais nas vanguardas: a objetiva (alinhada com as promessas civilizatórias da revolução industrial e da razão) e a subjetivas (a exploração do inconsciente, do sagrado e dos desregimentos via uma postura crítica com relação à modernidade). No Brasil, e em momentos distintos, a primeira frente parece influenciar aquelas vertentes que se integraram ao projeto de modernização do país e seguem um programa estético racionalista; a segunda, por sua vez, caracteriza os movimentos artísticos definidos como marginais, subjetivistas e, muitas vezes, acusados de dilettantismo. Como avalia as passagens destas frentes oriundas do modernismo europeu para a cultura brasileira?

Para dizer a verdade, acho que, com exceção da teoria (mas não tanto da prática) de João Cabral e dos manifestos e teorias da fase heróica dos concretistas, praticamente não há poetas que se alinhem com as promessas civilizatórias da revolução industrial e da razão, ou que tenham um programa estético racionalista. Não vejo elogio nenhum do racionalismo na poesia de Bandeira, Drummond, Cecília Meireles ou Ferreira Gullar, por exemplo. Por outro lado, o surrealismo (que explora o inconsciente, o sagrado, os desregimentos etc.) não conseguiu ter, no Brasil, a expressão que teve na França, na Espanha ou em Portugal, por exemplo. Quanto à poesia marginal, parece-me ser outra coisa. Não é possível identificá-la com o surrealismo. Pelo menos quantitativamente, ela é muito forte. Mas acho que eu faria outro recorte da poesia brasileira. Para mim, há os poetas que tomam a poesia como a construção de uma obra de arte – entre os quais eu colocaria não só Cabral e os concretistas, mas esses cujos nomes citei – e os poetas que tomam a poesia como expressão vital, entre os quais eu colocaria os marginais. Interessam-me muito mais os primeiros.

Em *Finalidades sem fim*, você considera as inovações das vanguardas européias (o desenraizamento, o cosmopolitismo) como desdobramentos da conquista da escrita pela cultura ocidental herdeira da Grécia. Ao mesmo tempo, certas van-

guardas abriram caminho ao não-ocidental e fizeram disso um dos focos de crítica à modernidade letrada: instauraram a via cosmopolita, entre outras coisas, justamente por incluírem as contribuições da alteridade. Não acha então que, ao fazerem assim, as vanguardas mostraram que pensamentos cosmopolitas e desenraizados, ao contrário do que sustentam nossos pressupostos imperiais, podem ser encontrados também por outras partes que não nos centros estendidos da cultura européia modernista?

Permitam-me explicar melhor o que penso. A razão – que é, em primeiro lugar, a capacidade de criticar – e a modernidade não são produtos do Ocidente, nem pertencem a ele ou a qualquer cultura particular. Não poderia haver etnocentrismo ou “pressuposto imperial” mais descarado do que a pretensão de que a razão e a modernidade pertencessem exclusivamente ao Ocidente. Ao contrário: no Ocidente, a modernidade surge como uma fenda, como uma crítica, exercida pela razão, à própria cultura ocidental. Quando Montaigne, em nome da razão, critica a França, a Europa, a Cristandade etc., comparando-as desfavoravelmente a outras culturas, inclusive à dos índios brasileiros, ele está, enquanto indivíduo portador da razão, a se separar da França, da Europa, da Cristandade etc.: ele está, a partir da razão, a relativizar a cultura ocidental, que é a cultura em que foi criado. Nesse momento, ele está sendo moderno, e está sendo um dos introdutores da modernidade na Europa. A modernidade não surge, portanto, como um desenvolvimento da própria cultura ocidental, mas como uma crítica a esta, feita por indivíduos que, em certa medida, já dela se separaram, já dela se desenraizaram, e que, ao criticá-la, fazem uso da razão, que não pertence a cultura nenhuma e está disponível a todos os seres humanos, de todas as culturas. Pois bem, a escrita alfabetica, por ser, em princípio, acessível a todas as pessoas, foi um dos mais fortes fatores que favoreceram o desenvolvimento da crítica em geral e, com ela, o desenraizamento, no Ocidente. Essa é sem dúvida essa uma das principais causas pelas quais historicamente foi no Ocidente que a modernidade se manifestou com mais força. Isso não quer dizer que ela não se tenha manifestado também em outras partes do mundo, como já mostrou, por exemplo, Amartya Sen, falando da Índia. Quanto à “crítica à modernidade letrada”, de que você fala, observo que qualquer crítica concebível é necessariamente uma manifestação da própria modernidade letrada: a modernidade letrada só pode ser criticada pela própria modernidade letrada.

Com sua *Fontaine* e seus *ready-mades*, Marcel Duchamp inaugura uma vertente para a arte que ganha força com o movimento da arte conceitual nos anos 1960 e continua a dominar a assim chamada “arte contemporânea”. Essa vertente artística conceitual não se fundamenta na estética, ao contrário, procura superá-la. Ao ler seu *Finalidades sem fim*, entendo que para você não existe arte

sem estética. Das duas, uma: ou a “arte contemporânea” não é arte, ou sua concepção de arte está superada...

Em primeiro lugar, há outras possibilidades que vocês não estão levando em conta. Uma delas é que eu entenda por “estética” algo diferente do que alguns desses “artistas contemporâneos” entendem. E isso, de fato, ocorre. A descoberta de Kant de que a apreciação estética é independente de todo interesse foi normalmente interpretada como se significasse que a apreciação estética fosse puramente formal, desprezando qualquer conteúdo ou significado. Se fosse assim, também eu acharia que Kant estava errado nesse ponto. Schiller, porém, que, a meu ver, melhor entendeu – ou desenvolveu – esse aspecto do pensamento de Kant, afirmava, ao contrário, que apreciar esteticamente uma coisa significa permitir que ela se relacione com a totalidade das nossas diversas potências, sem ser um objeto determinado para nenhuma delas em particular. Devemos entender que, enquanto obra de arte, um objeto não tem nenhuma função utilitária (seja fisiológica, seja política ou seja comercial), nem nenhuma função prática ou cognitiva: que enquanto obra de arte ele não serve para nada. É sem nenhum fim ulterior que uma obra de arte mobiliza de maneiras surpreendentes as nossas faculdades, a nossa razão, a nossa inteligência, a nossa sensibilidade, a nossa sensualidade, a nossa sensitividade, as nossas emoções, o nosso humor etc. e faz com que todas essas faculdades interajam, e que interajam de maneiras também surpreendentes, nem utilitárias, nem práticas, nem cognitivas. Se a “arte contemporânea” de que vocês estão falando não é capaz de fazer isso, então, realmente, não é arte. Observo, porém, que, para mim, “arte contemporânea” é tudo o que se faz contemporaneamente. Uma obra de Luciano Figueiredo, uma canção de Caetano Veloso e um poema de Eucanaã Ferraz, por exemplo, são arte contemporânea e fazem isso. Observo que há também quem negue que a arte tenha a ver com a estética porque acha que a arte não tem que ser bela. Isso, porém, é uma tolice, pois “belo” é uma noção transcendental e não descritiva. Quando chamamos alguma coisa de “bela”, isso quer dizer apenas que aprovamos, do ponto de vista estético: e podemos aprová-la embora outras pessoas a desaprovem, isto é, a chamem de “feia”. Por exemplo, o quadro, que já citei, *Les demoiselles d'Avignon* foi em parte inspirado por máscaras africanas, que, na época, eram tidas como feias. Hoje as achamos belas. Esse próprio quadro era tido por feio por quase todo o mundo, quando foi pintado. Hoje, quase todo o mundo o acha belo. Assim, se aprovo uma obra de “arte contemporânea”, vou chamá-la de “bela”; se a chamo de “feia”, estou simplesmente manifestando minha desaprovação.

Um dos conceitos que você apresenta em *Finalidades sem fim* é o de “modernidade plena” – aliás o fim das vanguardas seria um sintoma da realização da modernidade, sua “plenitude”. O conceito de “modernidade plena” pare-

ce inferir uma espécie de superioridade da cultura ocidental sobre as outras. O cosmopolitismo faz um par, portanto, com o autoritarismo iluminista. Sua constante defesa da *open society* não implica também em desconsiderar toda uma vertente da filosofia que, ao menos desde Nietzsche, reflete de modo crítico sobre as mazelas da modernidade? Como vê esta tensão?

Como já observei anteriormente, a modernidade não é um produto do Ocidente. É um acidente que ela se tenha manifestado com mais força e antes na Europa do que noutras regiões. Dado que a modernidade constitui uma fissura na cultura em que surge, ela manifesta antes a fraqueza do que a força desta. Quanto ao “autoritarismo iluminista”, trata-se de um mito. Autoritárias são as religiões e as culturas pré-modernas, não o iluminismo, que é, ao contrário, um movimento de crítica a toda autoridade. É curioso que o pensamento realmente autoritário, como, por exemplo, o católico, tenha conseguido pôr a pecha de autoritário justamente no iluminismo. Penso que o marxismo foi cúmplice dessa inversão, ao qualificar – ou melhor, desqualificar – a democracia e o individualismo como “burgueses”. Um dos resultados dessa confusão toda é o absurdo – bem contemporâneo – de considerar Nietzsche como um pensador anti-autoritário. Para realmente conhecer o pensamento de Nietzsche, os nietzscheanos de hoje deviam deixar Deleuze, Klossowski e seus epígonos de lado, e ler o próprio Nietzsche. Eles saberiam então que o autor de *Assim falou Zaratustra* condena a modernidade, não porque esta seja autoritária, mas por não o ser suficientemente; e que defende autoridade, hierarquia e tradição até o ponto de idolatrar o sistema de castas. Deixem-me escolher duas, entre centenas de citações que poderiam provar o que digo. No § 39 de *Crepúsculo dos ídolos*, intitulado “Crítica da modernidade”, Nietzsche diz: “Para que haja instituições, é preciso haver uma espécie de vontade, de instinto, de imperativo, antiliberal até a malvadeza: a vontade de tradição, de autoridade, de responsabilidade por séculos adiante, de solidariedade entre cadeias de gerações, para a frente e para trás *in infinitum*. [...] O Ocidente inteiro não tem mais os instintos de que nascem as instituições, de que nasce o futuro: talvez nada contrarie tanto o seu ‘espírito moderno’”. E no § 57 de *O anticristo*, diz: “Quem eu mais odeio, dessa gentalha de hoje em dia?” E responde: “a gentalha socialista, os apóstolos da chandala, que corroem o instinto, o prazer, o sentimento de satisfação do trabalhador com sua existenciazinha – que o tornam invejoso, que lhe ensinam a vingança... A injustiça jamais se encontra na desigualdade de direitos, mas na aspiração a direitos iguais...”

Em *O homem sem conteúdo*, Agamben diz que o homem contemporâneo está perigosamente amortecido pelo juízo crítico da arte e prega uma superação da estética. Em suas palavras, “Talvez nada seja mais urgente, se quisermos de fato lidar com a questão da arte em nosso tempo, do que uma destruição da estética

que nos permitiria, ao eliminar o que geralmente aceitamos como dado, colocar em questão o próprio sentido da estética como a ciência da obra de arte.” Como você analisa o trabalho e as proposições de Agamben sobre arte e estética? Quais são as opções para além da matriz kantiana?

Se não me engano, esse livro é um dos primeiros de Agamben. Parece escrito por um discípulo de Heidegger que, como seu mestre, tem ojeriza à modernidade. O horror à estética é o horror à autonomia da arte, que é uma das grandes conquistas da modernidade. E o que ele oferece no lugar da autonomia da arte? Absolutamente nada além de nostalgia pela época da heteronomia da arte. Agamben parece não ter compreendido Kant quando diz que este pensa que, para julgarmos uma obra de arte, devemos ter um conceito do que o objeto deveria ser, pois “o fundamento da obra de arte é algo diferente de nós, isto é, o princípio formal-criativo do artista”. O que Agamben não percebe é que, nesse contexto, Kant entende por obra de arte a obra da técnica. Para Kant, há uma diferença entre as obras de arte ordinárias (que são obras da técnica) e as obras das belas-artes, que são antes produtos do gênio – logo, da natureza – do que da arte, de modo que devem ser apreciadas como se fossem produtos da natureza: “devemos”, diz Kant, “estar conscientes de que se trata de arte [técnica], e não de natureza; porém a finalidade na forma do mesmo deve parecer tão livre de todo constrangimento de regras arbitrárias como se fosse um produto da pura natureza”. Sobre Kant, deve-se dizer que ele foi, sem dúvida, o maior filósofo da modernidade, de modo que, goste-se dele ou não, ele é inevitável. Mas, naturalmente, Kant também foi humano, de modo que tem que ser complementado em alguns pontos, corrigido em outros, e superado em terceiros. Tento, na medida das minhas escassas possibilidades, fazer todas essas coisas, quando faço filosofia. O que não dá é para enterrar a *Crítica do Juízo* antes da hora, como Agamben pretende fazer.

No Brasil de hoje, talvez no mundo, parece haver um duplo fenômeno de proliferação dos poetas e de diminuição da circulação da poesia (por exemplo, no debate público e no mercado). Uma das possíveis explicações para isso é a resistência que a poesia tem de se tornar um produto mercantil, ou seja, de ser tornar objeto da cultura de massas. Ao mesmo tempo, numa sociedade de consumo e laica, parece não haver mais uma função social para o poeta, substituído por outros personagens. A poesia, compreendida como a arte de criar poemas, se tornou anacrônica?

Parece-me que a poesia escrita sempre será – pelo menos em tempo previsível – coisa para poucas pessoas. É que ela exige muito do seu leitor. Para ser plenamente apreciado, cada poema deve ser lido lentamente, em voz baixa ou alta, ou ainda “aural”, como diz o poeta Jacques Roubaud. Alguns de seus trechos, ou ele inteiro, devem ser relidos, às vezes mais de uma vez. Há muitas coisas a serem

descobertas num poema, e tudo nele é sugestivo: os sentidos, as alusões, a sonoridade, o ritmo, as relações paronomásicas, as aliterações, as rimas, os assíndetos, as associações icônicas etc. Todos os componentes de um poema escrito podem (e devem) ser levados em conta. Muitos deles são interrelacionados. Tudo isso deve ser comparado a outros poemas que o leitor conheça. E, de preferência, o leitor deve ser familiarizado com os poemas canônicos. Como eu disse na resposta a outra pergunta, o leitor deve convocar e deixar que interajam uns com os outros, até onde não puder mais, todos os recursos de que dispõe: razão, intelecto, experiência, cultura, emoção, sensibilidade, sensualidade, intuição, senso de humor etc. Sem isso tudo, a leitura do poema não compensa: é uma chatice. Um quadro pode ser olhado *en passant*; um romance, lido à maneira “dinâmica”; uma música, ouvida distraidamente; um filme, uma peça de teatro, um balé, idem. Um poema, não. Nada mais entediante do que a leitura desatenta de um poema. Quanto melhor ele for, mais faculdades nossas, e em mais alto grau, são por ele solicitadas e atualizadas. É por isso que muita gente tem preguiça de ler um poema, e muita gente jamais o faz. Os que o fazem, porém, sabem que é precisamente a exigência do poema – a atualização e a interação das nossas faculdades – que constitui a recompensa (incomparável) que ele oferece ao seu leitor. Mas os bons poemas são raridades. A função do poeta é fazer essas raridades. Felizmente elas são anacrônicas, porque nos fazem experimentar uma temporalidade inteiramente diferente da temporalidade utilitária em que passamos a maior parte das nossas vidas.



Suely Rolnik

Antropofagia zumbi

Cena 1. Os índios caetés dançam ao redor de um caldeirão onde, sobre um fogo crepitante, cozinharam o corpo despedaçado de Sardinha, primeiro bispo do Brasil. Este naufragara ao chegar à terra recentemente conquistada, para onde viera com a missão de dar início à catequese da população nativa em nome da Igreja portuguesa. Os índios o devoraram junto com os 90 membros da tripulação que o acompanhavam. Este é o episódio fundador da história da catequese no Brasil, empreendimento que visou estabelecer as bases subjetivas e culturais para a colonização do país .

Cena 2. Hans Staden, um aventureiro alemão, se vê capturado pelos índios tupinambás, os quais o mantêm prisioneiro para matá-lo e devorá-lo num banquete ritual coletivo. Mas, chegado o momento, os nativos decidem renunciar ao festim: sentem que falta àquela carne os sabores da valentia. A evidente covardia deste estrangeiro teria afastado o desejo de saboreá-lo e, desta vez, o apetite antropofágico não será saciado. A narrativa desta aventura, contada pelo próprio Staden em seu livro *Wahrhaftige Historia* (História verdadeira), funda a literatura de viagens do Brasil colonial.

Estes são os dois mais famosos informes do banquete antropofágico praticado pelos nativos tendo como iguaria os europeus que vinham explorar seus mundos. Destacam-se no imaginário dos brasileiros como duas facetas de um dos mitos fundadores do país concernentes à política de relação com o outro e sua cultura, particularmente o outro como predador de seus recursos – sejam eles materiais, culturais ou subjetivos (força de trabalho).

Por que duas cenas distintas? Podemos supor que a diferença entre estes dois tipos de reação dos índios diante da presença do explorador nos dá uma chave possível para a política de sua relação com o outro. Segundo a legenda, tragar o bispo Sardinha e sua tripulação lhes permitiria apropriar-se da potência do colonizador, alimentando assim seu próprio valor guerreiro. Enquanto que não comer Hans Staden os protegeria de contaminar-se com a covardia daquele estrangeiro. Mas o que entender por covardia neste caso particular? Provavelmente uma vibração em seu corpo que transmitia o desejo de extrair dos índios uma imagem idealizada do outro, para nutrir suas ilusões metafísicas e apaziguar seu mal-estar e sua culpa. Uma visão de mundo que tinha como base evitar o confronto com o conflito inerente a esta relação, mas também com a violência da desterritorialização.

rialização de suas representações de si e do mundo, à qual tal encontro necessariamente conduziria. Em outras palavras, àquele alemão faltava a coragem de afirmar sua própria potência no embate com o outro. É esta falta de alteridade, o que terá levado os tupinambás a desprezá-lo como objeto de uma possível devoração.

Na década de 1920, esse mito foi reativado pelas vanguardas modernistas de São Paulo e assumiu um lugar proeminente no imaginário cultural, extrapolando a literalidade do ato de devorar praticado pelos índios. Conhecido como movimento Antropofágico, este adotou a fórmula ética da relação com o outro e sua cultura, ritualizada através desta prática, e a transferiu à sociedade brasileira como um todo. Esta seria, segundo o ideário antropofágico, a política dominante de resistência e criação na subjetividade do país, a qual ele propunha assumir como valor.

Quais são os elementos constitutivos dessa fórmula? O outro é para ser devorado ou abandonado. Não é qualquer outro que se devora. A escolha depende de avaliar como sua presença afeta o corpo em sua potência vital: a regra consiste em afastar-se daqueles que a debilitam ou a mantenham no mesmo lugar e aproximar-se daqueles que a fortifiquem. Quando a decisão é pela aproximação, a regra consiste em permitir-se ser afetado o mais fisicamente possível: tragar o outro em suas potências vitais, absorvendo-o no corpo, de modo que as partículas de sua admirada e desejada diferença sejam incorporadas à alquimia da alma, e assim se estimule o refinamento, a expansão e o devir outro de si mesmo.

O movimento Antropofágico torna visível a presença ativa desta fórmula num modo de produção cultural que estaria em funcionamento desde a fundação do país: a cultura brasileira nasce sob o signo da devoração crítica e irreverente de uma alteridade que foi desde sempre múltipla e variável. A idéia de Antropofagia é uma resposta à necessidade de afrontar não só a presença impositiva das culturas colonizadoras, mas também – e sobretudo – o processo de hibridação cultural como parte da experiência vivida pelo país. Este se formou através de diferentes ondas de imigração que o povoaram de sua origem até hoje. O critério de seleção para que uma cultura seja admitida no banquete antropofágico não é seu sistema de valores em si, nem seu lugar em qualquer espécie de hierarquia de saberes, mas se o sistema em questão funciona para aquele que o absorve, com o que funciona, em que medida mobiliza ou não suas potências particulares, e em que medida lhe proporciona ou não meios para criar mundos a partir do que lhe pede a vida naquele momento. Isto jamais vale para um sistema em sua totalidade, mas apenas para alguns de seus fragmentos que podem ser articulados, de maneira totalmente inescrupulosa, com fragmentos de outros sistemas que tenham sido previamente devorados. A prova para estabelecer se os fragmentos de uma cultura funcionam de modo positivo é avaliar se produzem alegria. “A alegria é a prova dos nove”, como o afirma duas vezes o manifesto da Poesia Pau Brasil, a prova de uma palpitante vitalidade.

Abordadas dessa maneira, as culturas perdem toda conotação identitária (totalidade estável e fechada sobre si mesma), toda possibilidade de ocupar uma posição definitiva em qualquer hierarquia de conhecimentos que possa ter sido estabelecida *a priori*, independentemente desta posição ser considerada como superior ou inferior. E isto não vale menos para o conhecimento dos colonizadores do que para o dos próprios colonizados ou de qualquer outro povo. Como afirma o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro em seu livro *O povo brasileiro*: “A colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros.

Não poderiam estas mesmas palavras aplicar-se a uma descrição da subjetividade contemporânea? E isto em qualquer parte do mundo, visto que, sob o império transnacional do capitalismo financeiro, todos as partes se parecem entre si? Refiro-me à política de subjetivação estabelecida pelo regime que se instalou por todo planeta a partir do final dos anos 1970. Esta caracteriza-se igualmente pela hibridação de mundos, a dissolução de toda hierarquia no mapa mundial das culturas e a impossibilidade de qualquer ilusão de estabilidade ou de identidade – e tudo isso temperado com fartas doses de liberdade, flexibilidade e irreverência. Esta situação da subjetividade contemporânea, aliás, foi e continua sendo recebida com entusiasmo, tendendo a provocar um deslumbramento generalizado, cujo avesso, como veremos, é uma alienação cujos efeitos são extremamente perversos.

Cinco séculos de antropofagia no Brasil nos ensinam que há poucas razões para alegrar-se com este tipo de situação: a hibridação, a flexibilidade, a liberdade de experimentação e a irreverência por si mesmas não asseguram, de modo algum, a vitalidade de uma sociedade. É que elas podem ser vividas segundo diferentes micropolíticas: desde a afirmação das forças mais criativas e éticas até a mais servil flexibilidade, cujo corolário é a mais perversa instrumentalização do outro. No Brasil, embora haja uma variedade de posições entre os pólos ativos e reativos da antropofagia, a balança tende freqüentemente para o pólo reativo.

A elaboração crítica da experiência antropofágica brasileira poderia contribuir para problematizar a subjetividade contemporânea própria do regime do capitalismo financeiro? Mais especificamente: poderia ela contribuir para problematizar a política da relação com o outro, bem como o destino da potência de criação, inerentes a esta nova figura da subjetividade? Em última instância, poderia a experiência antropofágica contribuir para “curar” a atual fascinação cega perante a flexibilidade e a liberdade de hibridação recentemente adquiridas no mundo do capitalismo globalizado?

Para responder estas perguntas serão previamente necessárias duas digressões. A primeira abordará um paradoxo inerente à sensibilidade humana e o estatuto deste paradoxo no processo de subjetivação. E a segunda, uma genealogia da política de subjetivação dominante no presente.

Digressão preliminar 1: Paradoxo do sensível

Conhecer e relacionar-se com a alteridade do mundo enquanto matéria implica a ativação de diferentes potências da subjetividade em sua dimensão sensível, dependendo se a matéria-mundo é captada prioritariamente como conjunto de formas ou como campo de forças. Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, o que se realiza através da atividade extensiva ou objetivante da sensibilidade; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, o que se realiza através da atividade intensiva ou vibrável da sensibilidade. As sensações engendram-se no encontro entre o corpo, enquanto campo de forças – constituído pelas ondas nervosas que o percorrem – e as forças do mundo que o afetam. Neste tipo de relação com o mundo, novos blocos de sensações pulsam na subjetividade-de-corpo na medida em que esta vai sendo afetada por novas experiências da variada e variável alteridade do mundo.

“Percepção” e “sensação” referem-se a potências distintas do corpo sensível. A percepção do outro traz sua existência formal à subjetividade (uma forma sobre a qual se projeta um sentido, a partir da cartografia vigente de representações visuais, auditivas, etc.); já a sensação traz para a subjetividade a presença viva do outro. É pela sensação ou afeto de vitalidade que a subjetividade pode avaliar se o outro em questão produz um efeito de intensificação ou de enfraquecimento das forças vitais específicas de que se é portador. O efeito desta presença viva não pode ser representado ou descrito, mas apenas expresso, num processo que requer invenção, a qual se concretiza performaticamente: numa obra de arte, mas também num jeito de ser, sentir ou pensar, numa forma de sociabilidade, num território de existência, etc.

Entre esses dois modos de apreensão do mundo, irredutivelmente distintos tanto em sua lógica como em sua temporalidade, há uma disparidade inelutável. Tal paradoxo é constitutivo da sensibilidade humana, fonte de sua dinâmica e força motriz por excelência dos processos de subjetivação. Em outras palavras, a dissonância é deflagradora dos processos inesgotáveis de criação e recriação da realidade de si e do mundo. É que ela acaba por colocar as formas atuais da realidade em xeque, à medida que estas se tornam um obstáculo para integrar as novas conexões do desejo que provocaram a emergência de um novo bloco de sensações. Com isso, tais formas deixam de ser condutoras do processo, esvaziam-se de vitalidade, perdem sentido. Instaura-se então na subjetividade uma cri-

se que pressiona, causa assombro, dá vertigem. Uma espécie de sinal de alerta acionado pela vida quando esta se depara com um perigo de asfixia.

É para responder a essa incômoda pressão que a vida, em sua natureza de potência de invenção, é mobilizada na subjetividade. O assombro força a expressar uma nova configuração da existência, uma nova figuração de si, do mundo e das relações entre ambos – é para isso que se mobiliza a potência de criação (o afeto artístico). A culminação deste processo é a passagem de uma realidade virtual, intensiva e vibrátil para uma realidade atual e objetiva; passagem desencadeada pela dissonância entre os dois tipos de experiência sensível face à alteridade. Chamarei esta passagem de “acontecimento”: ele é, pois, a criação de um mundo, aquilo que põe o mundo em obra.

Na relação com o mundo como forma, a subjetividade se orienta no espaço de sua atualidade empírica e pode situar-se a si mesma na respectiva cartografia de representações. Já na relação com o mundo como campo de forças, a subjetividade se orienta no diagrama de sensações – efeito da irredutível presença viva do outro – e pode situar-se como ser vivo entre seres vivos. E, por fim, na relação com o paradoxo que caracteriza a ligação entre estas duas experiências sensíveis, a subjetividade se orienta na temporalidade de sua pulsação vital e se define enquanto acontecimento, seu devir-outro.

Este processo faz de toda e qualquer forma de subjetividade uma configuração efêmera em equilíbrio instável. Assim sendo, políticas de subjetivação são plásticas, elas se deslocam e se transformam; emergem em função de novos diagramas sensíveis e da perda de sentido das cartografias existentes. Variam assim de acordo com os contextos socioculturais, dos quais elas são a consistência sensível e existencial. O que determina esta especificidade é, entre outros fatores, sua política de cognição: o lugar que ocupam os dois modos de abordagem sensível do mundo, a dinâmica de sua relação e o estatuto do paradoxo que a constitui.

Como podem tais considerações serem usadas para problematizar a política de subjetivação que entra em vigor na segunda metade dos anos 1970 e princípio dos 80? E quais são as ressonâncias entre este tipo de subjetividade e o da antropofagia?

Digressão preliminar 2: O colapso do sujeito moderno

Responder a estas perguntas implica voltar uma década para trás, o final dos anos 1960 e o início dos 70, quando a longa falência do assim chamado “sujeito moderno” – um processo de declínio que começa no final do século XIX – alcança seu ápice, provocando uma importante crise social, cultural e política. Quando menciono o sujeito moderno, refiro-me à figura do “indivíduo” com sua crença na possibilidade de controlar a natureza, as coisas e a si mesmo por meio da von-

tade e da razão, sob comando do ego. De que política de cognição depende este modelo de subjetividade em crise?

Sustentar a ilusão de controle das turbulências da vida depende, de um lado, de uma anestesia da atividade vibrátil do sensível e, de outro, de uma hipertrofia de sua atividade objetivante. A subjetividade tende a mover-se exclusivamente no interior dos limites de seu atual território e sua respectiva cartografia, os quais são reificados. Com isso, a experiência do paradoxo entre as novas sensações e a cartografia em uso é negada e reprimida. Nesse contexto, a causa dos sentimentos de falta de sentido e do assombro que este processo provoca torna-se desconhecida. Como consequência, as potências de criação e de ação, naturalmente acionadas pela experiência de perda de referências, encontram-se dissociadas das sensações – ou seja, dos efeitos da presença viva do outro no próprio corpo, estes signos que pedem decifração. Tais potências perdem assim sua força crítica em relação às orientações vigentes. Isso dá lugar a um sentimento de si espacializado, separado do mundo e da temporalidade, supostamente totalizado e estável – daí a idéia de “indivíduo”, com sua também suposta interioridade. Com esta forma de subjetividade governada pelo princípio de identidade, instala-se uma anestesia ao outro, elemento essencial da política dominante de subjetivação que tomou forma entre os séculos XVII e XVIII.

É precisamente esta a figura da subjetividade que começa a entrar em declínio no final do século XIX, processo que atingirá seu ápice após a Segunda Guerra Mundial. As causas do colapso deste modelo foram amplamente estudadas e não caberia abordá-las aqui. Um aspecto, no entanto, vale a pena sublinhar para nosso propósito: na nova paisagem que se esboça a partir do final do século XIX em diante, a subjetividade é crescentemente exposta a uma diversidade de mundos muito maior e mais velozmente cambiante do que havia conhecido antes e que excede tudo aquilo para o qual ela estava equipada psíquicamente. Impõe-se então a necessidade de uma negociação entre o virtual e o atual, de modo a incorporar os novos estados sensíveis que são incessantemente engendrados e que já não podem ser contidos em seu estado de repressão, tal como o haviam sido nas políticas de subjetivação modernas.

Feitas estas duas digressões preliminares, agora dispomos de elementos para buscar vias de resposta para as questões concorrentes à política de subjetivação própria ao neoliberalismo que proponho problematizar neste ensaio.

Nasce uma subjetividade flexível

Uma nova estratégia de desejo começa assim a tomar corpo nos anos 1960. Proponho chamar a figura que então se esboça de “subjetividade flexível” inspirada na noção de “personalidade flexível” proposta por Brian Holmes¹, que

problematizarei aqui no sentido de sua psicodinâmica – especialmente em seus dois modos de abordagem sensível da alteridade e o estatuto do paradoxo da relação entre eles no processo de individuação.

A partir do final do século XIX até a Segunda Guerra Mundial esta nova figura irá manifestar-se primeiro nas vanguardas artísticas e intelectuais. Se, por um lado, a política de desejo que começa a tomar forma naquele momento é de fato uma resposta à urgência de enfrentar as restrições próprias do modelo de subjetividade burguês europeu, por outro lado, este mesmo movimento se caracteriza por uma utopia cujo modelo é o outro do europeu, idealizado pelas vanguardas como o avesso de seu próprio espelho: uma reverberação das imagens utópicas que, desde o século XVI, os europeus projetaram sobre os povos que eles colonizaram na América, África e Ásia.

Podemos situar o movimento Antropofágico no contexto de tal ambigüidade. Por um lado, como as vanguardas européias do mesmo período, os modernistas brasileiros criticavam as políticas vigentes de desejo e de criação cultural. Com humor cáustico, eles tinham especialmente como alvo os intelectuais acadêmicos, que se dobravam de maneira patética à cultura européia, com arrogantes poses de donos da verdade. Ora, a verdade, segundo uma das mais famosas frases do Manifesto Antropófago, nada mais é do que “mentira muitas vezes repetida”. Por outro lado, porém, enquanto as vanguardas européias fantasiavam seu outro o projetando nas culturas não européias, a vanguarda brasileira tendia a atribuir-se a si mesma o lugar do outro idealizado. Com esta ambigüidade, o movimento Antropofágico terá contribuído para a fetichização da imagem fantasiada do “brasileiro”, que limita o potencial crítico da relação com a alteridade, potencial que, por outro lado e inversamente, o próprio ideário antropofágico apontara como aquilo que diferenciaria a subjetividade no país e introduziria um deslocamento da política de subjetivação vigente.

A partir dos anos 1950 e mais amplamente nos anos 60 e 70, a subjetividade flexível proposta pelas vanguardas culturais, já tendo impregnado a vida social ao longo de meio século, transborda suas fronteiras e toma vulto em toda uma geração. Um movimento de desidentificação maciça com o modelo dominante de sociedade desencadeia-se por todo o mundo, sobretudo na juventude de classe média. As forças de desejo, de criação e de ação, intensamente mobilizadas pela crise, são investidas numa ousada experimentação existencial, em ruptura radical com o *establishment*. A subjetividade flexível passa a ser adotada como política de desejo por toda uma parcela da sociedade, num movimento de êxodo dos modos de vida vigentes, através do qual traçam-se novas cartografias. Um processo que se faz possível pela sustentação que encontra em sua própria expansão coletiva.

No Brasil, nesse momento, surge um vasto movimento de resistência macropolítica, junto com um intenso processo micropolítico de experimentação

cultural e existencial compartilhado por toda uma geração. Um renascimento da Antropofagia influenciou alguns dos mais importantes movimentos do período. Refiro-me aqui aos movimentos de poesia concreta (no começo dos anos 1950), ao neoconcretismo nas artes plásticas (final dos anos 1950 e começo dos 60) e ao tropicalismo, particularmente na música (na segunda metade da década de 1960). Este último, foi um movimento de cultura de massas que extrapolou as fronteiras das vanguardas e proliferou por toda uma geração a qual se lançou numa experimentação existencial levada ao limite. Embora animados por valores da contracultura, entre outros, os tropicalistas distinguiam-se dos hippies, seus congêneres norteamericanos, por não reivindicar o reencontro com uma suposta essência do homem e da natureza. Ao contrário, eles defendiam um processo contínuo de hibridação e fusão, incorporando as conquistas da indústria e da tecnologia como sua cultura de massa, assim como elementos do amplo espectro de camadas culturais do país sem qualquer barreira de classe ou de hierarquia cultural – incorporando inclusive referências consideradas cafonas, antiquadas ou subdesenvolvidas. Absorvem-se igualmente referências internacionais variadas – cada vez mais presentes no cenário local, dada a então nascente globalização midiática –, sem preconceitos de caráter nacionalista ou ideológico, movidos, ao contrário, por uma irreverência crítica perante qualquer atitude de fascinação servil.

Uma série de aspectos caracteriza a nova política de subjetivação. Antes de mais nada, a emancipação da sensibilidade vibrátil e a ativação do sinal de alerta, acionado a cada vez que a dissonância entre as duas atividades do sensível ultrapassa o limite de tolerabilidade. O que o sinal de alerta anuncia é a inadequação dos mapas objetivos vigentes e a urgência de se criarem outros. O indicador deste limite é a própria vida, quando esta sevê ameaçada em sua processualidade. A subjetividade é levada então a conquistar a liberdade de desapegar-se dos territórios aos quais está habituada, circular por diferentes tipos de repertório, fazer outros agenciamentos, estabelecer outros territórios com suas respectivas cartografias. O que se forma é um tipo de subjetividade que incorpora o paradoxo que a constitui como temporalidade: em outras palavras, uma subjetividade processual, singular e impessoal porque atravessada pelo outro. A unidade individual moderna é substituída pela multiplicidade e pelo devir. É esta a política que caracteriza a subjetividade flexível que entra em cena nos anos 1960 e início dos 70.

Ora, as características deste novo modo de subjetivação não correspondem precisamente ao que definimos como modo antropofágico? Certamente não é por acaso que o movimento Antropofágico volta à tona exatamente naquele período.

Reality show global

O radical deslocamento na política do desejo vivido naqueles anos é o que provocou uma severa crise social e cultural que ameaçou o regime econômico e político vigente. Diante desta situação, as forças no poder precisaram de novas estratégias para restabelecer-se e recuperar o controle. Isto seria alcançado no final dos anos 1970 e princípio dos 80. O caudaloso manancial de força de trabalho de criação “livre”, mobilizada pela desterritorialização será instrumentalizado pelo capital que irá tirar partido da proliferação social da própria subjetividade flexível – não só em seu princípio funcional, mas também nas formas da crítica que ela manifesta e nos modos de existência que ela inventa nas duas décadas anteriores. Como nas artes marciais do Extremo Oriente, em que não se ataca a força do inimigo mas dela utiliza-se contra ele, as invenções dos anos 1960 e 70 iriam servir de fórmula e combustível para o novo regime.

Naquele período, o capitalismo financeiro transnacional adquiriu sua plena expressão e tornou-se o que foi qualificado nos anos 1990 por alguns pesquisadores (hoje associados à Revista *Multitude*) como “capitalismo cognitivo”, “cultural” ou “cultural-informacional” – nome que assinala que a principal força de trabalho da qual se irá extrair mais-valia deixa de ser prioritariamente a força mecânica do proletariado, para ser substituída pela força de conhecimento e invenção de uma nova classe produtora que os mesmos autores chamam de “cognitariado”. Mas como se dá esta sifonagem da força de invenção?

Uma idéia de Maurizio Lazzarato poderia nos ajudar a responder esta pergunta. O autor assinala uma importante diferença entre o capitalismo industrial e o capitalismo de empresa que então se instala por todo o planeta. No lugar da produção de objetos da fábrica fordista, o que o novo regime produz fundamentalmente é uma “criação de mundos”. São os mundos-imagem fabricados pela publicidade e a cultura de massa, veiculados pela mídia, os quais preparam o terreno cultural, subjetivo e social para a implantação dos mercados. Desdobrarei esta idéia de Lazzarato do ponto de vista da política de desejo que permeia esta nova situação.

No final dos anos 1970, as subjetividades encontram-se expostas a uma desterritorialização ainda mais intensificada, trazida principalmente pelo poderoso desenvolvimento das tecnologias de comunicação à distância e de produção e reprodução de imagem, bem como pela necessidade de adaptação às mudanças do mercado, cada vez mais velozes. Mas a desterritorialização produzida pelos mundos-imagem do capital tem efeitos subjetivos específicos. Esta diferença introduz uma mudança radical e constitui um dos principais aspectos da estratégia de subjetivação que emerge naquele momento. Ela será determinante na nova política da subjetividade flexível que então ganha corpo.

A cadeia de produção que constitui esta fábrica capitalista de mundos inclui uma série de novos personagens que poderíamos agrupar em quatro tipos. Eles têm em comum o fato de que a força de trabalho que todos eles vendem é a de sua inteligência, seu conhecimento e sua criatividade, mas também de suas crenças, sua espontaneidade, sua sociabilidade, sua presença afetiva, etc.

O primeiro personagem, mais óbvio, é composto pelos próprios criadores dos mundos-imagem que englobam uma série de novos setores produtivos como a publicidade e todos os tipos de profissionais que ela envolve: criadores de “conceito” (os “criativos”), fotógrafos, grafistas, designers, técnicos de audiovisual, etc. O segundo personagem compõe-se de toda espécie de consultores: caçadores de cabeças (*headhunters*), olheiros, experts de marketing, de negócios e de estratégias de investimento, pesquisadores de “tendências”, gestores de recursos humanos, etc.

Criadores e consultores formam os equipamentos estratégicos para um novo tipo de guerra que estaríamos todos vivendo, a partir daquele período, a qual Maurizio Lazzarato qualifica como uma “guerra estética planetária”. Uma guerra que se dá em torno de mundos *prêt-à-porter* criados pelo capital, numa competição feroz entre máquinas de expressão rivalizando entre si para ganhar o mercado das subjetividades em crise em sua desesperada demanda de padrões de existência. É que não basta criar mundos-imagem; é preciso que eles tenham poder de sedução, para que as subjetividades os escolham como modelo para remaparese, os concretizando em seu cotidiano. Com efeito, estes mundos nascidos sob a forma de campanhas publicitárias são uma mera realidade de signos; para que movimentem o mercado, eles deverão ser adotados como referência na construção da vida social.

Aqui intervém o terceiro tipo de personagem desta cadeia de produção: os consumidores dos mundos-imagem, aqueles que os atualizam em sua existência objetiva. Eles devem ter grande agilidade cognitiva para captar e selecionar a pluralidade de mundos que nunca param de ser lançados no ar, todos ao mesmo tempo; uma mobilidade atlética do ego para saltar de um mundo a outro; uma facilidade para plasmar-se segundo o modo de ser específico de cada novo mundo *prêt-à-porter*. Com a força de trabalho de todas estas suas potências subjetivas usadas na concretização destes mundos, os consumidores tornam-se simultaneamente seus produtores ativos.

Mas para que o consumidor conquiste estas potências subjetivas, toda uma outra gama de profissionais ganha existência: os fornecedores de *layout* humano. Estes configuram o quarto personagem que faz funcionar a fábrica capitalista de mundos: *personal trainers*, *personal stylists*, estilistas, consultores de moda, dermatologistas, cirurgiões plásticos, esteticistas, designers, decoradores, curadores, bem como os profissionais da auto-ajuda, etc. Seu principal negócio

consiste em vender sua força de trabalho aos consumidores, a qual teria o poder de ajudá-los a adquirir esta nova espécie de subjetividade flexível.

Toma corpo uma subjetividade flexível de tipo *showroom*: o que se expõe para o outro são os elementos dos últimos lançamentos de mundos, bem como a habilidade e a velocidade para incorporá-los, numa espécie de marketing ou campanha publicitária de si mesmo. Diante desta aberração, duas perguntas nos vêm de imediato à mente: afinal, o que há de tão sedutor nestes mundos *prêt-à-porter* criados pelo capital? Em que se distinguiram de outras espécies de mundo?

Sedução perversa

A resposta salta aos olhos, se atravessamos o véu densamente tecido de imagens de que são feitos esses mundos, véu que orienta o olho em sua potência de percepção e o ofusca em sua potência de vibração. Podemos então constatar que o que seduz nestes mundos *prêt-à-porter* é a imagem de auto-confiança, prestígio e poder dos personagens que os habitam, como se tivessem resolvido o paradoxo do sensível, admitidos para sempre nos salões dos supostamente “garantidos”. Em outras palavras, o que seduz nos mundos-imagem produzidos pelo capital é, basicamente, a ilusão que eles veiculam de que existiriam mundos onde as pessoas nunca experimentariam fragilidade e sentimentos de vertigem, ou no mínimo teriam o poder de evitá-los e de controlar a inquietação que provocam, vivendo numa espécie de existência hedonista, lisa e sem turbulências, eternamente estável. Esta ilusão abriga a promessa de que esta vida existe, de que se pode aceder a ela, e mais, de que isto depende unicamente da incorporação dos mundos criados pelo capital. Uma relação perversa se instaura entre a subjetividade do receptor/consumidor e tais personagens-imagem.

O glamour destas criaturas privilegiadas e o fato que, enquanto seres-de-mídia, elas sejam inacessíveis por sua própria natureza, é interpretado pelo receptor como sinal de sua superioridade. Como em toda relação perversa onde o seduzido idealiza a arrogante indiferença do sedutor – ao invés de ver nisso um sinal de sua miséria narcísica e sua total incapacidade de ser afetado pelo outro –, o receptor/consumidor destes personagens sente-se desqualificado, excluído de seu maravilhoso universo. Identificado com aqueles seres-de-imagem e tomando-os como modelo, na esperança de um dia tornar-se digno de pertencer a seu mundo, o consumidor passa a desejar ser como eles, colocando-se numa posição submissa de carência e de perpétua demanda de reconhecimento. Como, por definição, tal desejo permanece eternamente insatisfeito, a esperança tem vida curta. O sentimento de exclusão sempre retorna e, para livrar-se dele, a subjetividade se submete mais ainda, mobilizando suas forças num grau cada vez mais alto, numa corrida desenfreada em busca de mundos *prêt-à-porter* a serem incorporados e concretizados.

Esta promessa mentirosa constitui o mito fundamental do capitalismo mundial integrado⁴, a força motora de sua política de subjetivação, a diferença que ele introduz na experiência contemporânea da desterritorialização. A ilusão que sustentava a estrutura do sujeito moderno ganha aqui uma nova fórmula. Ela se transvalora e atinge seu ápice de credibilidade na religião do capitalismo cognitivo. Uma religião monoteísta cujo cenário é basicamente o mesmo das religiões desta tradição: há um Deus todo poderoso que promete o paraíso, com a diferença de que no papel de Deus está o capital, e o paraíso que ele promete é nesta vida e não no além dela. Os glamorosos seres garantidos dos mundos da publicidade e dos espetáculos de entretenimento cultural de massa são os santos de um panteão comercial, como sugere Brian Holmes.

A crença na promessa religiosa de um paraíso capitalista é o que sustenta a instrumentalização bem sucedida das potências subjetivas. O sentimento de humilhação que esta crença produz e a esperança de um dia “chegar lá” e escapar da exclusão mobiliza o desejo de realizar os mundos *prêt-à-porter* que o mercado oferece, desejo alimentado pela ilusão de estar mais próximo do panteão imaginário. É através desta dinâmica que a subjetividade torna-se produtora ativa destes mundos: uma servidão voluntária que não se faz por repressão ou obediência a um código moral, como nas religiões monoteístas tradicionais em que o acesso ao paraíso depende da virtude. Aqui, a servidão é movida pelo próprio desejo: não existe código; pelo contrário, quanto mais criativo o mundo-imagem que a empresa veicula, maior seu poder de competitividade, já que sua incorporação promete fazer do consumidor um ser distinto e acima dos demais, o que é essencial neste tipo de política de relação com o outro.

Neste contexto, a vida pública é substituída por um *reality show* global orquestrado pelo capitalismo cultural-informacional que tomou conta do planeta. Uma espécie de telão de dimensão planetária, no qual disputa-se a tapas um papel de figurante, lugar imaginário e fugaz que deve ser objeto permanente de investimento e ser incessantemente administrado e garantido, contra tudo e contra todos.

Subjetividade à venda

O novo regime encontra assim uma maneira de enfrentar e neutralizar a reativação de uma vida pública pela propagação social de uma subjetividade flexível proposta nos anos 1960 e início dos 70. Ele incorpora o deslocamento de um princípio de subjetivação baseado na identidade em direção a uma subjetividade flexível, mas apenas como uma maneira mais bem-sucedida de reinstaurar a anestesia do sujeito moderno e sua recusa dos efeitos da presença viva do outro em seu próprio corpo. Isto dá lugar a um retorno à identidade, mas agora do tipo

flexível, cujas diferentes figuras não nascem de uma fecundação pela vida coletiva e permanecem marcadas pela ilusão de unidade. Volta-se à pessoalidade, cuja marca agora é dada pela customização dos seres-de-imagem introyetados.

De um lado, a criação *non-stop* dos barulhentos mundos *prêt-à-porter* provoca uma turbinagem do paradoxo entre as duas atividades do sensível, assim como da crise a que ele conduz e do sofrimento que produz; enquanto que, de outro lado, a dissociação da subjetividade em relação à causa desta ansiedade é levada ao extremo pela relação perversa estabelecida entre o consumidor e o mercado, cuja força motriz é a crença na promessa de paraíso. Em suma, a política da subjetividade flexível permanece, mas perde sua força crítica, a qual depende de escutar os efeitos desestabilizadores do outro em si mesmo e garantir a conexão entre a sensibilidade vibrátil e a objetivante no transcorrer do processo de criação. O ego toma o comando das forças de criação e de ação que o sinal de alerta convoca. Porém o ego só conhece a atividade objetivante do sensível e não tem como saber as causas da perda de referências e da vertigem que isto provoca. Ele tende então a interpretar sua desorientação como resultado do colapso da própria subjetividade, e não apenas de sua atual configuração e a traduzi-la como “fracasso”: daí os sentimentos de inferioridade e exclusão. Para proteger-se do mal-estar, o ego passa a fabricar razões imaginárias que explicariam seu desamparo, e nega este sentimento construindo barreiras defensivas. Dado o fato de que este estado é principalmente mobilizado pelos mundos *prêt-à-porter* propostos pelo capital, a estratégia defensiva mais óbvia será a de investir suas imagens e tratar de realizá-las na existência, na esperança de superar a ansiedade. Neste contexto, sob o comando do ego, o critério que orienta as forças de criação deixa de ser ético (que teria como bússola a afirmação da vida) e passa a ser narcísico-mercadológico.

Completa-se, aqui, o ciclo da instrumentalização das potências subjetivas pelo capital. Na verdade, todas as fases do processo de subjetivação são usadas como energia primária para a produção de mundos para o mercado: a sensibilidade objetivante e a vibrátil; o mal-estar do paradoxo entre elas; o sinal de alerta que o mal-estar dispara; a pressão que o sinal de alerta exerce no pensamento-corpo para redesenhar-se a si mesmo e ao mundo; e por fim as forças de desejo, de criação e de ação que esta pressão mobiliza. O que começa a tomar forma é o povo de zumbis hiperativos que se proliferará cada vez mais por todo o planeta nas últimas décadas do século xx e início do xxi, modelo-ideal de uma subjetividade flexível adaptada aos tempos neoliberais.

A experimentação que vinha se fazendo coletivamente há mais de uma década para emancipar-se do padrão de subjetividade dominante torna-se indiscernível de sua incorporação pela política de subjetivação que o capitalismo cognitivo começava a implantar. Muitos dos protagonistas dos movimentos das décadas

anteriores caíram na armadilha: deslumbrados com a celebração de sua força de criação e de sua postura transgressora e experimental até então estigmatizadas e confinadas na marginalidade, deslumbrados igualmente com o prestígio de sua imagem na mídia e seus altos salários, eles se tornam os próprios criadores dos mundos produzidos para e pelo capital.

Aqui, de fato, o vasto *know how* brasileiro em matéria de antropofagia pode nos ajudar a problematizar este infeliz engodo e separar o joio do trigo. Como dissemos no início, a antropofagia em si mesma não é garantia de nada, pois ela pode ser investida com diferentes políticas, da mais crítica à mais reativa. O que as distingue é a estratégia de criação de territórios: para que este processo se oriente na direção dos movimentos de afirmação da vida é necessário construí-los com base nas urgências indicadas pelas sensações. Isto implica manter-se à escuta da dissonância entre a sensibilidade vibrátil e a objetivante durante o processo de criação.

Servidão voluptuosa

No Brasil, toda esta operação capitalista toma um caráter específico. Alguns fatores contribuem para esta especificidade da implantação da subjetividade-flexível-à-venda neste contexto. Em primeiro lugar, o fato de que neste país, como já mencionado, os movimentos de experimentação cultural e existencial nas décadas de 1960 e 70 foram singulares e particularmente audazes em suas forças de resistência e criação, marcados por um renascimento da antropofagia. Em segundo lugar, porque entre este período e o da instalação do capitalismo cultural-informacional, houve uma forte interrupção deste movimento, causada pela ditadura militar, que chegou ao poder por um golpe de Estado em 1964 e aí permaneceu durante 21 anos. É certo que no início do regime ditatorial, a militância como a experimentação cultural e existencial não só persistiram, mas inclusive se radicalizaram. No entanto, a partir do final de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, que castigava com prisão as ações consideradas subversivas, sem direito a *habeas corpus*, o movimento foi progressivamente perdendo fôlego. A partir deste momento, um número significativo de ativistas brasileiros, tanto os que agitavam o plano macropolítico, quanto os que agitavam o plano micropolítico, sofreram prisão e foram freqüentemente torturados; muitos deles morreram, afogaram-se na loucura ou refugiaram-se no exílio. No país produziu-se uma espécie de paralisia das forças de criação e de resistência. É que os efeitos mais nefastos da ditadura brasileira, como em todo regime totalitário, não foram aqueles, palpáveis e visíveis – maltrato, repressão, censura e prisão –, mas outros, invisíveis e mais sutis e, por essa mesma razão, mais difíceis de apreender, elaborar e curar. O fato de que as forças de criação e resistência neste tipo de situação

sejam ameaçadas com castigos cujo nível de violência pode levar até à morte, provoca um estado de terror na alma cuja consequência é a paralisia das capacidades de criação e de luta que se acompanha de um bloqueio da inteligência coletiva. Tais efeitos traumáticos tendem a perdurar mesmo depois da queda do regime que os provocou. É como a reação dos animais que, face ao predador agressivo paralisam e se fingem de mortos por uma questão de sobrevivência, até que o inimigo desapareça; uma reação defensiva, provocada pelo terror, cujos efeitos podem continuar mesmo quando já não há qualquer perigo real.

Este foi o contexto com o qual o neoliberalismo teve que negociar quando se instalou no Brasil. É bom lembrar que se é verdade que o processo de dissolução da ditadura, no final dos 1970 e início dos 80, resulta da pressão de um movimento social interno, não é menos verdade que esse processo resulta também – e, talvez, principalmente – da pressão exercida pelo capitalismo transnacional. A tábula rasa da vida pública realizada pelo governo militar é, sem dúvida, útil ao novo regime. Em compensação, a política de subjetivação que o acompanha e o sustenta lhe é totalmente inadequada: a subjetividade comandada por um rígido princípio identitário, defensora dos valores da pátria, da família e da propriedade – próprios das forças mais conservadoras do país – constitui um entrave para a dinâmica inerente ao neoliberalismo.

O capitalismo cognitivo necessita reativar a flexibilidade subjetiva e a liberdade de experimentação cultural que haviam existido nos anos prévios à ditadura – ou seja, sua marca antropofágica –, de maneira a instrumentalizá-las a serviço da invenção e produção de seus paraísos virtuais, por meio dos quais estabelece seus mercados. Isto fez com que se tenha em geral vivido o advento do novo regime como uma verdadeira salvação. Ele liberava as forças de criação de sua repressão, e mais do que isso, as celebrava e lhes dava o poder de exercer um papel de destaque na construção do mundo que ele instalaria. O redespertar do movimento de criação no Brasil pós-ditatorial ocorreu, pois, sob os auspícios do neoliberalismo. Isto tornou a geração dos anos 1960/70 mais vulnerável à sua instrumentalização no Brasil do que nos Estados Unidos ou nos países da Europa ocidental.

Parte desta geração entregou-se com voluptuosa submissão à venda perversa de suas forças de criação e ação numa adesão devota a até fanática à religião do capitalismo cultural-informacional e sua falaciosa promessa de paraíso. Produziu-se uma versão patética do tipo de subjetividade-flexível-à-venda que estava se consolidando na cena internacional. Inteiramente desprovida de crítica, esta se identificou com os mundos virtuais propostos pelo mercado, buscando reproduzir todos seus traços, consumir todos os seus objetos e serviços, com a esperança de ser admitida em seu paraíso imaginário.

Em outras palavras, aos efeitos traumáticos da violência da ditadura sobre a força de criação, agregou-se aqui o uso perverso que o neoliberalismo fez desta

situação, ativando seu passado experimental especialmente poderoso e tirando vantagem de suas feridas. Uma overdose de violência que excedeu os limites do tolerável e, portanto, da possibilidade de elaborar e reagir. Isto iria deixar efeitos nefastos não só no campo da política de subjetivação, mas também no da política cultural que se estabeleceria no país a partir daquele momento, política que em certa medida ainda hoje predomina. Depois de um século de psicanálise, sabemos que traumas de tal magnitude às vezes requerem três gerações para serem digeridos, de modo a afastar os efeitos tóxicos da interrupção do fluxo vital; efeitos que permanecem ativos, apesar do esquecimento defensivo da ferida no coração das forças de criação e luta.

Podemos estabelecer um paralelo entre esta situação no Brasil e a dos países que viveram a dissolução de seus respectivos regimes totalitários com a instalação do capitalismo financeiro globalizado, no final dos anos 1970 e ao longo dos 80 até a queda do muro de Berlim – seja em sua variante de direita, como na maioria dos países da América Latina, seja em sua variante de esquerda, como nos países de Europa do leste. Para compreender melhor a política de subjetivação sob o império capitalista contemporâneo – particularmente no que concerne o destino das forças de criação e resistência – a investigação acerca do paralelismo entre tais contextos de um pondo de vista micropolítico pode ser esclarecedora.

De todo modo, no Brasil, os cinco séculos de antropofagia não impediram de cair nesta cilada. Pelo contrário, parecem ter facilitado a adaptação à flexibilidade de hibridação, mas neste caso inteiramente destituída de sua força crítica. Uma espécie de antropofagia neoliberal, convocada em seu pólo mais reativo.

O antivírus

Estamos distantes da antropofagia dos banquetes ancestrais, que impactou o imaginário dos brasileiros como um dos mitos fundadores do país; mas distantes também da fórmula da relação com o outro e com a cultura que o movimento Antropofágico extraiu deles, bem como da reativação deste movimento nos anos 1960 e 70, que criou a subjetividade flexível que propagou-se pela vida social. Na nova cena, os corpos já não são criados com partículas do outro que se decide devorar porque sua incorporação traria uma expansão vital, como faziam nossos ancestrais. Uma prática antropofágica cuja intenção não era absolutamente a de deixar-se catequizar para torna-se “como” o outro devorado, mas sim a de utilizar algumas de suas partículas como afetos de vitalidade para compor o devir singular de si mesmo e do mundo. Hoje, distantes disso, as subjetividades tendem a ser criadas na base de uma identificação maciça e idealizadora com as imagens dos mundos *prêt-à-porter* propostas pelo capital que são devoradas como que sob hipnose.

Toma corpo uma subjetividade muito mais seriamente anestesiada em sua sensibilidade vibrátil e, com isso, muito fortemente dissociada da presença viva do outro. Uma espécie de “antropofagia zumbi”: a vitoriosa atualização contemporânea do pólo reativo desta tradição ancestral.

No entanto, como mencionei anteriormente, apesar de sua longa duração, os efeitos dos traumas não são eternos; eles têm um limite de tempo. Com efeito, pareceria que desde o final dos anos 1980, e mais ainda da segunda metade dos anos 90 em diante, no Brasil como por toda parte, começou-se a identificar o vírus da fé no paraíso prometido pelo capitalismo cultural – esse mito que carcome a subjetividade em seus poderes mais essenciais.

Um movimento de pesquisa de antivírus para combater esta epidemia tem acontecido por toda parte, com diferentes métodos e numa variedade de campos: da arte ao ativismo político, passando pelos movimentos sociais e por toda espécie de transversalidade entre eles. O deslumbramento patológico produzido pela celebração que o capital faz da vida como poder de criação, cuja meta é instrumentalizá-lo, começou a ser “tratado”, na intenção de reativar a força crítica deste poder, ou seja, recuperar sua saúde.

A reativação do movimento de êxodo na direção de uma experimentação artística, política e existencial cada vez mais intensa parece estar começando a liberar a subjetividade flexível contemporânea de sua instrumentalização perversa. Um êxodo que restabelece na política antropófágica o poder de criar cartografias singulares que tragam para o visível as mudanças que se engendram continuamente no diagrama de sensações, efeitos da vulnerabilidade ao outro. Neste êxodo, a potência nômade recupera sua força crítica: a conquista irreversível da flexibilidade e do privilégio de aceder a uma alteridade tão rica, heterogênea e variável como o que estamos vivendo procura colocar-se a serviço da vida.

Não, isto não é um final feliz: acreditar em finais felizes é nossa maior patologia, cujas raízes históricas remontam de muito tempo. Esta se estende por todo o espectro das utopias idealizadoras que se inventaram ao longo de séculos – sejam elas progressistas ou reacionárias. Este tipo de utopia tende a apresentar-se hoje sob duas formas: os paraísos virtuais do neoliberalismo para uma subjetividade flexível zumbi, ou suas contrapartidas fundamentalistas que ainda insistem no modelo identitário e o intensificam ao extremo. O que se pode intuir, no entanto, é que a faixa sonora deste *reality show* global já não é tão monocórdia: escutam-se vozes dissonantes em relação às melodias sedutoras das sereias do capital e suas subjetividades tornadas flexíveis para o mercado. Mas atenção: tais dissonâncias não têm nada a ver com o timbre do desejo de uma volta à identidade; elas tem a ver, ao contrário, com o desejo de afirmar e até intensificar a flexibilidade, ativando entretanto a força crítica de sua potência nômade. Essa é a vibração que ressoa majoritariamente no timbre das vozes dissonantes. Se a tradição

antropofágica, em seu pólo reativo, contribuiu para classificar os brasileiros no ranking dos atletas da flexibilidade para o mercado, em compensação, em seu pólo ativo, ela participa deste coro de vozes dissonantes com seu próprio *know-how* e seu próprio timbre.

Ainda que estas vozes não sejam tão numerosas e seu timbre seja frágil e sutil – quase inaudível sob o tumulto arrogante das vozes dominantes – elas teriam o poder de provocar infradeslocamentos na cartografia planetária das forças políticas, culturais e subjetivas; deslocamentos invisíveis, mas nem por isso menos potentes. Pareceria que já não estamos na mesma paisagem.



Tunga

Na trajetória da arte brasileira, nas escolhas de nossas vanguardas, sempre houve um embate entre uma tradição construtiva e uma outra mais ligada à experiência, ambas de matriz européia. Como você vê isso?

Nós somos europeóides e temos uma contribuição importante a dar. Essa contribuição há de ser investigada exatamente na medida em que é possível colocar em crise essas matrizes que nós herdamos. Colocar em crise a precariedade com que elas foram assimiladas e as alterações que aconteceram no decorrer dessa assimilação. Eu acho que aquilo que surgiu no Brasil de legítimo e que pode ser considerado uma contribuição real, na arte produzida aqui nesse lugar que se chama Brasil, deve ser pensada à luz dessas contradições. Decerto, há um antagonismo interessante entre essas duas posturas, a construtiva e a de experiência, e raramente você consegue congregá-las em um artista. São poucos os artistas que congregam e conseguem pacificar, pacificar entre aspas, essas duas vertentes. Eu acho que há essa tentativa na minha obra. Agora, é preciso rever essas matrizes e é preciso compreender onde essas matrizes têm de ser transformadas. Toda a tradição construtiva brasileira está ligada a uma série de pressupostos que são um pouco arcaicos dentro da própria arte construtiva européia, ligada a um tipo de espaço, a uma espacialidade pensada a partir de uma coisa newtoniana, uma geometria euclidiana. Enfim, há a necessidade de se fazer uma revisão dessas noções e a possibilidade de adotar outros modelos mais avançados, porque mais adequados. Essa abertura também vai encontrar a questão da experiência porque é competente para pensar tal questão. É nesse momento que se começa a superar modelos antigos na arte que se produz aqui, com uma coisa mais vigorosa. No momento em que você muda as matrizes, você muda os modelos.

As artes visuais no Brasil sempre estiveram voltadas para a questão da identidade. Sua inserção recente no circuito internacional levou a um afastamento de tal diretriz, muito embora esse boom da arte brasileira no exterior ainda pareça atrelado à sua leitura como expressão identitária. Como pensar isso atualmente?

Acho que a gente enfrenta duas dificuldades, a primeira é a vontade de uma visão estranha à experiência que se vive no Brasil em termos de arte e de cultura. Uma vontade quase preestabelecida, como se fosse necessário para nossa arte lidar com problemas de identidade, como se o fato de sermos jovens, de sermos um país culturalmente miscigenado, nos colocasse em busca de uma identidade. Busca essa que me parece mais presente no olhar exterior sobre o que se constitui

como coisa legítima da nossa produção. Então, por um lado, há que tentar desmanchar essa bobagem de que estamos procurando identidade e, por outro lado, tentar mostrar a eles que a falta de identidade que a gente lida é a rigor a atualização da questão moderna vivida efetivamente numa cultura sem identidade, ou com uma dinâmica de identidade diversa. Talvez a nossa identidade, e a coisa que a gente tem a ensinar, ou a acrescentar, ou a contribuir pra esse modelo de cultura europeóide que a gente herdou, seja o fato de que podemos não ter uma consistência de identidade, ou seja, ser a própria ausência de identidade em mutação contínua. Vamos dissolver a questão da identidade como questão central e falar a partir já dessa mutação constante que nos é característica por determinados fatores históricos. Quer dizer, se você consegue imprimir isso na sua poética, na sua obra, você tem efetivamente alguma contribuição a dar para a cena atual da cultura no Ocidente, na medida em que o Ocidente todo está vivendo esse processo que a gente experimenta há mais de cem anos, e que já nos foi explicitado pelo modo como o modernismo foi pensado no Brasil. Então essa é uma experiência efetiva, com a qual podemos contribuir. Isso veio de Oswald, da Antropofagia, passa pelo Hélio Oiticica, passa pelo Flávio de Carvalho, passa por inúmeros autores, poetas, artistas. E eu acho que esse é o grande legado. É o grande legado que nos cabe refletir. Você vai encontrar no Cabral uma base muito mais sólida do que em Oswald, mas a atitude do Oswald em alguns momentos da produção dele é muito mais lúcida e transformadora do que a de Cabral. Então, é um dilema para um artista trabalhar ao mesmo tempo com uma consistência poética, com rigor, e com uma vontade de transformação. A cultura brasileira muitas vezes parece não absorver a própria matriz que determina essa flutuação da identidade e consolidar uma produção, uma reflexão. Então, volta e meia se redescobre o Oswald modernista, como se fosse uma surpresa inédita.

Quais são as premissas de seu trabalho? O seu modo de criação?

Eu parto de vários campos. Eu parto da flutuação de uma série de territórios. Trata-se de resgatar um território da linguagem que possa levar à experiências novas. Trata-se de criar uma linguagem mais densa, mais complexa. Por isso digo que, em geral, o que faço é poesia. Eu me coloco na posição do poeta porque acho que poesia não é apenas coisa escrita, falada ou cantada. Refiro-me ao que está por trás da poesia, e isso é texto em qualquer forma, através de qualquer linguagem. E a gente pode manipular qualquer campo da linguagem para ascender a esse território. Esse território é o quê? É o território da densidade máxima da experiência da linguagem, e o que se procura é isso. Se você expandir a noção de experiência, a noção de testemunha (antes de falar em público e observador, eu prefiro falar em testemunhas; acho que quando você está diante de uma obra de arte, você é testemunha, é a sua experiência que está em jogo), o que uma obra de

arte faz é estimular, exacerbar, fazer funcionar um tipo de percepção diferente. Então, é como se houvesse uma câmera filmando, que é uma câmera neuroquímica, ou uma coisa assim, dentro de cada um, registrando aquilo que está ocorrendo com ele. A responsabilidade ética de um artista é saber que aquilo é indelével, que aquela experiência pode ficar marcada, pode ser marcante, deve ser marcante, ainda que possa ser esquecida, ela vai estar escrita no cérebro de um cidadão, marcada de algum jeito. Eu acho que arte não tem nada a ver com comunicação: tem a ver com revelação, influência, com o fenômeno. Colocar luz sob uma coisa que não está iluminada; mostrar a transparência no opaco, ou então abandonar a idéia de transparência. O que procuro são estados constantemente alterados. A obra veio para alterar, para diluir, não no sentido de dissolver, mas de abaixar a precipitação de uma coisa dentro da outra, de conectar uma coisa com outra, de fazer uma matéria penetrar em outra. A construção contínua da obra é isso, é você se propor a sucessivas experiências e transformações sucessivas. Se não for através de uma estrutura diferente, diferenciada, essa experiência vai ser diluída. Vai ser reduzida àqueles modelos que a gente conhece. O imaginário e o simbólico se encontram e falam dentro de uma linguagem, da estrutura de uma linguagem. A estrutura da linguagem é o que viabiliza isso. A rigor, o que está por trás disso tudo, voltando à coisa da forma, é uma investigação de como conectar coisas. É esse o território da minha investigação: como podemos conectar duas coisas inteiramente diversas e a partir dessa conexão criar algo também distinto. E como essa coisa que surge pode nos surpreender.

Então, conectando você acaba por transgredir registros ou regimes ontológicos, digamos assim, e não exatamente sociológicos ou políticos. Desta forma, seu trabalho se dá numa espécie de campo ampliado que transcende fronteiras do saber e disciplinas do conhecimento. Na sua relação com a ciência, por exemplo, surge a questão dos limites do humano, das relações de mutações e de gênese – penso aqui especificamente em Laminadas Almas. De que forma você integra esses elementos? Quais são os processos da ciência que você utiliza e por quais se interessa?

Tem uma figura fascinante, do interior da França, o Jean-Pierre Brisset, que diz que a linguagem vem dos sapos, do coaxar dos sapos. Ele era um alucinado e os surrealistas o descobriram. Propõe uma coisa que me interessa muito, que é a chamada cabala fonêmica. Quer dizer, como as coisas se conectam foneticamente, como você pode atribuir sentidos diversos a partir da fonêmica. Existe uma tradição que começou com Duchamp (um grande leitor de Brisset, aliás), e que impregnou toda a arte moderna e contemporânea, que são modos não ortodoxos de conjugar coisas. E é evidente que a linguagem e o inconsciente se estruturam também desse modo, mas não é o modo que nos ensinam a usar a linguagem.

Então, talvez isso apareça como transgressivo na medida em que não é o modo oficial que se costuma usar a linguagem. Eu faço uma paródia da ciência. Quer dizer, antes de falar do meu interesse pela ciência, talvez eu falasse de meu interesse pela intuição científica, e não pelo método científico. Há algo de poesia, claramente o pensamento poético se expandiu em todos os territórios do fazer humano, e que podem ser convertidos em linguagem. E é evidente que a ciência oculta muito dessa gênese, desse momento em que a intuição brota e e parte em direção ao conhecimento científico. No caso de *Laminadas Almas*, a ciência foi usada mais como uma paródia do laboratório. Agora, evidentemente, há uma comunicação com a linguagem da ciência, referente à geometria, ao modelo de espaço, ao modelo de tempo, ao modelo de física com o qual você está lidando. Na ciência, há a necessidade de um rigor enorme, de construir uma linguagem que explice suas questões em um campo muito preciso. Na arte é o contrário, há a necessidade de ampliar ao máximo possível esse campo em termos de linguagem. É necessário que o que se deduz dessa intuição seja explicitado, faça-se presente, a fim de que adquira consistência e possa perdurar. Ciência e arte vão em direções opostas, mas o princípio é o mesmo, e me interessa sobretudo esse princípio, que faz da linguagem o instrumento do pensar.

Essa paródia que você faz da ciência também se dá em outros campos, como no campo da religião. Muitos de seus trabalhos parecem evocar uma experiência do sagrado, no sentido restaurador e original que Bataille dá a esse termo, ou trazem elementos místicos ou mágicos, compreendendo a mágica como uma influência sobre outrem. Também há uma forte presença da ritualística cristã...

Acho que a gente pode evitar a palavra ‘mística’ tranquilmente, não? Quando a gente se refere a essas palavras, da ordem do sagrado ou da ordem do mágico, a gente termina usando uma estratégia ruim. Não que as utilizemos de um modo errado, mas acabamos por nos basear em uma estratégia que já foi dominada. Então, quando se fala de mágico, vem a pergunta. Você vem de onde? Do Brasil. Ah, busca de identidade, coisa mágica, coisa mística. A coisa mais mágica que eu conheço é o Boogie Woogie de Mondrian, que entra em contradição com o racionalismo, que desmobiliza você e você não sabe mais onde está, em que espaço está, quando testemunha a obra de frente. Então vamos evitar essas palavras porque elas já foram dominadas e nos colocam taticamente em posição subalterna. Como se a mágica estivesse ligada a um modo primitivo de pensar. Eu acho que nós temos uma mágica, sim. Mas é uma mágica além da razão, uma mágica além das possibilidades das estruturas da linguagem que se usa na vida comum. É uma coisa onde a razão não penetra. Nós estamos pensando além da razão, não aquém da razão. Quando se fala de mágica, pretende-se uma impossibilidade de acesso à razão e uso de meios primitivos.

Existe um limite da linguagem e este limite se faz pela experiência. Quando a experiência não comporta mais linguagem, encontra-se um vazio. O caráter ritualístico é o caráter da experiência. E é evidente que isso termina em uma forma de paródia. A relação com a ritualística se faz presente em alguns de meus trabalhos. Os ritos católicos, que tecnicamente são muito pobres, estão impregnados, queira ou não, na minha formação. A presença do cálice não é inocente, não é mesmo? Quando você lê Santo Agostinho, você vê que a questão da fé pode se atualizar na questão da estética. Quando ele fala claramente na revelação da fé, você pode falar do desconhecido da coisa estética, da impressão estética. Há uma conversão possível disso em outros valores... Quer dizer, toda experiência pode ser transformada em um ritual. Lavar as mãos, por exemplo. Na missa, o padre lava as mãos simbolicamente, com a presença da água, antes de tocar sei lá o quê. Isso pode ser transformado em ritual e também em uma experiência estética vigorosa. Lavando as mãos todos os dias, você está fazendo uma escultura de sabão. Pode-se levar em conta que isso é uma experiência estética: da umidade da água, da temperatura da água, da fricção com a textura do sabão e do resultado disso no sabão. Isso é ao mesmo tempo uma performance e uma escultura. Mas pode ser também uma religião. Tudo isso tem que estar junto em uma obra. Ao colocar qualquer elemento dentro de uma obra, é preciso que você coloque sua carga máxima de significados, e aí você vai encontrar uma presença forte.

Um poeta que eu gosto muito é o Dylan Thomas. Ele disse que escrevia usando sinônimos sucessivos, que compunha uma sentença, depois ia buscar o sinônimo de cada palavra e depois o sinônimo do sinônimo, e o sinônimo do sinônimo até dissolver numa instância mais remota o sentido preliminar daquela sentença, daquela frase. Eu acho que esse é um dos processos presentes no modo pelo qual eu preparam uma obra. Essas camadas, o primeiro gancho, o primeiro acesso, podem se dar numa ordem psicológica, até ultrapassar o sujeito. Basta você lidar com a linguagem para que você esteja sempre além de si mesmo, porque você se surpreende. A grande herança moderna é exatamente essa. A herança de Poe, de Baudelaire, é falar dessa estranheza que as coisas são capazes de produzir nos sentidos. Colocar o heterogêneo, conjugar o heterogêneo é criar sentidos novos. Uma obra de arte é um modelo que pode ser alçado a diversos campos, ou não é nada. Essa é experiência forte que a arte oferece, que ela pretende oferecer. Você pode abstrair completamente o fato de serem linhas, de serem pontos, de ser latão, etc., e transformar isso em um modelo, e pensar como um modelo. Agora, cada modelo tem sua versão, cada obra é uma versão de coisas, cada obra tem sua fantasia e sua estrutura dentro disso. O que eu espero do tema é que ele me ensine. Eu informo, eu faço o poema aprender de mim tudo aquilo que eu sei, depois eu espero que ele me ensine. Eu acho que essa é a fórmula, se há alguma.

Seu trabalho inclui a narrativa do outro, a experiência da alteridade. O quanto de ruptura há nele? Qual o vínculo que conecta o espectador à sua obra e qual é o lastro que o criador pode ter nos dias de hoje diante dessa abertura total?

Ruptura não é a idéia que me interessa mais, pois uma ruptura se faz necessária para inaugurar um novo campo quando há resistência. Isso fica claro quando compreendemos os surrealistas em sua época e vemos que eram todos burgueses, e que a sociedade burguesa resistia a essas possibilidades. A resistência hoje não é dessa ordem, quer dizer, as questões de agora são como se fazer entender, como não ser neutralizado; como não ser capturado dentro de um sistema que assimila tudo, onde você pode fazer tudo. Os surrealistas e os dadaístas não podiam fazer tudo, então havia essa necessidade de transgressão. Hoje, lutamos contra a neutralização das linguagens. A publicidade assimila tudo. A sociedade assimila tudo. A questão agora é como se fazer ouvir, como mostrar que a experiência que você propõe é veemente, é importante. É preciso então ouvir os poetas, não é? Vamos ouvir o Hélio Oiticica, por exemplo, que está muito na moda e que foi finalmente despertado. Você vai ver a exposição que hoje está circulando fora do Brasil – por exemplo, em Houston, no Texas –, com uma opção clara de mostrar a constituição de uma trajetória. Apresentam obras extremamente rigorosas do ponto de vista formal, com um pensamento extremamente claro, até a transgressão desse pensamento estruturado que ele fez a partir da ruptura com o espaço, indo em direção ao espaço da cor, à conquista do corpo, etc. Evidentemente, abre-se mão do banditismo na obra do Hélio, da reivindicação da marginalidade, etc. É preciso olhar isso como uma continuidade. É preciso pensar que Hélio partiu de uma estrutura bastante rigorosa, era preciso que ele tivesse consolidado formalmente uma reflexão para fazer tal transgressão. A falta da presença de instituições, ou da sedimentação formal (através da perfeição, da exatidão, da concisão) leva a uma ausência de paradigma para que sejam criadas rupturas. Então, essas rupturas terminam não rompendo com nada, rompendo apenas como uma fantasmática pessoal que você constrói. O Hélio é um bom instrumento para se pensar isso, para se pensar a relação dele com as instituições e como hoje, por exemplo, a obra dele aparece para as instituições estrangeiras como uma grande obra sólida e consistente, como um pensamento realmente original. E para pensar também como esse mesmo Hélio termina sendo absorvido no Brasil pela geração mais jovem como o rebelde, como o Hélio da transgressão, ou o Hélio da coca, ou o do banditismo, como se ele tivesse chegado a isso do nada, apenas por uma identificação sociológica com o povo oprimido das favelas. Como se tivesse chegado a isso espontaneamente. E não foi, não é assim. Quer dizer, é preciso uma mistura de Cabral com Oswald para que a gente consiga fazer uma transformação efetiva, para que o trabalho, a obra de cada um tenha uma consistência maior.



William Burroughs

arranjo de Arto Lindsay, 1976

O amor ocupa pouco espaço na minha mitologia, que é uma mitologia de conflito e guerra. Acho que aquilo que nós chamamos de amor é fraude na maior parte dos casos – uma mistura de sentimentalidade e sexo que tem sido sistematicamente degradado e vulgarizado pelo VÍRUS PODER.

Existem céu e inferno na minha mitologia. Inferno consiste em cair nas mãos inimigas, nas mãos do VÍRUS PODER, e céu consiste em se libertar deste poder, ou atingir “liberdade interior”, libertação do condicionamento.

Posso acrescentar que nenhum dos personagens da minha mitologia possui esta liberdade.

No *A geração invisível*, primeiro publicado na revista *IT* e depois na Los Angeles Free Press, em 1966, e publicado em *The job*, considero o potencial de milhares de pessoas com gravadores, portáteis e imóveis, passando mensagens como tambores de sinais, e uma paródia do discurso do Presidente descendo e subindo pelas galerias, entrando e saindo pelas janelas abertas, passando por entre muros, sobre praças, repetido e modificado por latidos de cachorros, arrotos de bêbados, música, tráfego em ruas cheias de vento, através de parques e campos de futebol.

A ilusão é uma arma revolucionária.

Para apontar alguns exemplos específicos de fitas gravadas e cut up empregados nas ruas como armas revolucionárias:

PARA ESPALHAR BOATOS – bote na rua dez operadores com gravações cuidadosamente preparadas na hora do maior trânsito e veja que rapidez a palavra se espalha.

As pessoas não sabem onde ouviram, mas sabem que ouviram.

PARA DESACREDITAR OS ADVERSÁRIOS – tome uma palestra ou discurso gravado de um político e corte inserindo tosses, espirros, gritos apopléticos, zoadas idiotas, zoadas de sexo e de animais, efeitos de som, e toque nas ruas, nos metrôs, nas estações, nos parques, nas manifestações políticas.

COMO UMA ARMA DA PRIMEIRA LINHA PARA PRODUZIR E ESCALAR QUEBRA-QUEBRA – não há nada místico nessa operação. Sons dum quebra-quebra podem produzir um quebra-quebra real numa situação propícia.

Apitos de polícia atraem policiais.

Tiros gravados e seus revólveres logo serão sacados.

Entrevistador – você considera addiction como uma doença, mas também um fato central humano, um drama?

– todos os dois, absolutamente. É tão simples como o modo como qualquer pessoa se torna alcoólatra. Eles gostam e bebem, e, aí então, se tornam alcoólatras. Fui exposto à heroína em Nova York – ou seja, eu estava rodando com gente que usava, eu usei, os efeitos foram agradáveis. Continuei a usar e fiquei viciado. Lembre-se que se ela pode ser facilmente obtida, haverá um número de viciados.

A idéia de que addiction é de algum modo uma doença psicológica é, penso eu, ridícula.

É tão psicológico quanto a malária.

A ousadia de observar o mecanismo das caídas sem se identificar com elas.

Umas maneiras deste observar que incluem receber de modo civilizado os que procuram por informações.

Young Americans chegam para perguntar e acabam recebendo perguntas.

É questão de ser exposto. Pessoas, falando de maneira geral, tornarão qualquer intoxicante ou qualquer droga que lhes dê uma sensação agradável.

No Irã, por exemplo, o ópio era vendido em lojas até recentemente, e eles tinham três milhões de viciados numa população de 20 milhões.

Existem também todas as formas de addiction espiritual.

Qualquer coisa que pode ser feita quimicamente pode ser feita de outra maneira – ou seja, se tivermos bastante conhecimento dos processos envolvidos. Muitos policiais e agentes de narcóticos são precisamente viciados ao poder, ao exercício de um certo poder sujo sobre pessoas desprotegidas...

Este poder, esta espécie suja de poder: DROGA BRANCA é como eu chamo justiça; são justos, justos – e se privados deste poder, eles sofreriam sintomas agudíssimos de retirada.

Considere agora a voz humana como arma mortal. Até que ponto pode a voz humana duplicar os efeitos possíveis no gravador magnético?

Aprender a falar com a boca fechada, deslocando a fala, não é tão difícil. Tenho visto pessoas que conseguem repetir o que você está dizendo depois que você diz e terminar na mesma hora. É um truque bem desconcertante, particularmente quando praticado numa escala de massa durante uma concentração política. Será possível realmente revolver a fala?

Uma poderosa arma biológica pode ser obtida duma nova língua. De fato tal língua já existe. Existe como CHINÉS, uma língua total mais aproximada da estrutura multi-níveis da experiência, como um escrito derivado de hieróglifos, mais aproximada dos objetos e das áreas descritas. A serenidade dos chineses, sem dúvida, deriva de sua língua ter sido estruturada para maior equilíbrio mental.

Noto que os chineses, onde quer que estejam, têm a sua língua escrita e falada, enquanto outras populações imigrantes perdem sua língua no espaço de duas gerações. O alvo deste projeto é construir uma língua em que certas falsificações inerentes a todas as línguas ocidentais sejam incapazes de formulação.

As seguintes falsificações serão eliminadas da projetada língua: o SER da identidade. Você é um animal... você é um corpo... Bem, seja lá o que for, você não é "animal", você não é um "corpo", porque estas são construções verbais. O ser da identidade sempre carrega a implicação daquilo e nada mais, e também a abjudicação de condição permanente. De permanecer assim desta maneira.

O artigo definido O. O contém a implicação de único: O Deus, O universo, O caminho, O certo, O errado. Se houver outro, então, Aquele caminho, Aquele universo não é mais O universo, O caminho.

O conceito total de um ou outro.

Certo ou errado, físico ou mental, verdadeiro ou falso, o conceito total de ou será eliminado da língua e substituído pela justaposição, pelo E.

Isto é obtido até certo ponto nas línguas "pictóricas", onde as duas idéias estão literalmente lado a lado.

Esta língua dará a opção do silêncio.

Entretanto é bem difícil dar uma arrumação na língua inglesa por exclusão arbitrária de conceitos que permanecem no poder enquanto a língua sem modificações é falada.

Tenho falado frequentemente de palavras e imagens serem vírus ou atuarem como vírus, e isso não é uma comparação alegórica. Será visto que as falsificações nas línguas silábicas ocidentais são de fato verdadeiros mecanismos vírus. O ser da identidade é de fato um mecanismo vírus.

Se podemos inferir intenções de comportamento então a intenção de um vírus é sobreviver. Sobreviver a qualquer custo ao hospedeiro invadido. Ser um animal, ser um corpo.

Escrita é uma imagem, algo que tendemos a esquecer porque temos uma língua alfabética e não uma língua pictórica como os hieróglifos do Egito ou num grau menor, o chinês, que tem se formalizado. Então você pode ver claramente que a palavra escrita é uma imagem e que palavras escritas são imagens em sequência – uma imagem que se move, "a moving picture".

Linguagem é um vírus do espaço sideral.



Sergio Cohn

este é o meu tempo

o tempo é um aquário
mergulhado em alto-mar

seus limites só tangíveis
pelo toque de corpo
idéias, palavras

meu corpo
é o corpo do meu tempo

cultivado e cuidado
com as técnicas do meu tempo

minhas palavras

*– saque dádiva nomadismo habitar
traição vínculo invenção experiência –*

são as palavras do meu tempo

onde conjugar futuro nelas?
eu sou meu tempo

um aquário mergulhado
em alto-mar

*

*esquecer meu corpo
e esquecer meu reflexo na água*

Léon Ferrari

Muito se discute sobre o fim ou a continuidade das vanguardas com relação à contemporaneidade. Como o senhor pensa isso? O projeto vanguardista se esgotou do ponto de vista histórico e estético?

Creio que a idéia de vanguarda, de renovação da linguagem ou do significado, não se esgotará e não se esgotou.

Sua obra é marcada pela experiência do horror, da repressão e dos aparatos do poder. Hoje em dia, quer se impor um consenso em torno da dissolução da esquerda e das posições políticas definidas de outrora; parece mesmo que uma postura de resistência clara, na arte ou no pensamento, tem algo de anacrônico ou fora de moda. Que posição e margem de manobra o artista tem e pode ter nos dias de hoje com relação a essas questões?

Creio que, em meu país, o artista pode fazer o que quiser, mas pode encontrar resistência no mercado ou na Igreja. Isso não o impede de fazer seu quadro, ainda que ofenda ao mercado ou à Igreja. Pode ser que sua obra não possa ser exposta. Não creio que a minha obra seja anacrônica: recebi o Leão de Ouro em Veneza e haviam ali várias obras de crítica à Igreja e aos Estados Unidos da América do Norte. Penso que o lugar comum precisa ser evitado, ou então há que se encontrar uma forma nova para dizê-lo.

Escritos diversos dizem que sua obra se divide entre uma vertente política e outra abstrata – uma voltada para vetores externos à própria obra, outra dobrada em si mesma. Em outros lugares, entretanto, o senhor escreveu que a política é matéria para arte como qualquer outra coisa pode ser: do contrário, suas obras de cunho marcadamente discursivo não causariam impacto estético por si próprias. Qual é afinal o sentido desta divisão?

Sim, a política é uma das matérias primas na Guernica de Picasso.

Quais relações e atritos se estabelecem em sua obra entre, por um lado, o belo e o novo e, por outro, o eficaz e o perturbador?

Me parece que, para que uma obra seja perturbadora, tem que ser ‘nova’, uma nova forma de dizer algo. Creio que a série O Observatório Romano, que estava na Bienal [de Veneza], reune essas duas condições.

Sua polêmica exposição no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, mobilizou muita gente e dividiu a opinião pública portenha, entre aqueles

que a consideravam imoral e ofensiva e os que defendiam a sua obra. Como o sr avalia, simultaneamente, o impacto da exposição do Centro Cultural Recoleta e o sentido do prêmio recebido em Veneza?

Há quem acredite que não se pode fazer arte com política. O jurado de Veneza não pensava assim, pois três dos prêmios foram concedidos a obras que tinham conteúdo político ou ataques ao poder. A diferença foi que, na Recoleta, a Igreja reagiu e me atacou. Em Veneza, as obras eram mais suaves: a Igreja se calou.

Qual é a sua posição sobre a relação entre glamour, mercado, inquietação e criação? É purista e defasada toda a condenação do trânsito entre arte, capital e seus avatares ou pode haver aí uma relação interessante? Como pensa o atual estado das artes visuais na circulação global?

Existe um grande jurado composto pelo mercado, as galerias, os museus e os colecionadores. Eles determinam o que é e o que não é arte. Alguns artistas se desentendem com esses juízos e seguem trabalhando. Depois de um tempo, esse JURADO os aceita, ou não. Van Gogh seguiu trabalhando e o aceitaram depois de morto.

"El arte, hijo mio, es una mujer muy linda que prefire no estar sola ... A veces la arrinconan en un altar unos quantos sacerdotes y la nombran la gran vírgen de una hermetica religión. Pero a veces también por suerte y con todo su beneplácito uma banda escandalosa se la roba de la iglesia se la lleva en procesión la acuesta en un matorral la arranca los 4 calzones y entre aullidos y carcajadas procede a su fornicación concienzudamente (esto es lo que se llama la etapa de gestación). Cuando véas esta ceremonia hijo mio no te pares a escuchar los llantos y los lamentos de los celos y las envidias de los frailes y los señores que no la hicieron gozar." Deste seu belo texto da série Manuscritos, vem uma questão: que deve um jovem fazer para não se transformar num senhor vetusto?

Creio que é necessário trabalhar muito, ganhar a vida com outra atividade para não depender do mercado, seguir trabalhando e, quando chegar aos 80 anos, alguma pessoa inteligente perceberá que seus quadros são muito bons.



Marcelino Freire

Marcelino, estamos fazendo a entrevista aqui nos fundos da Mercearia São Pedro, na Vila Madalena, e gostaria de começar perguntando exatamente sobre isso: a cultura brasileira sempre precisou desses lugares de encontros para conseguir se fortalecer, e me parece que a Mercearia, através do Marquinhos, que possibilitou o surgimento de uma nova prosa brasileira. Você concorda com essa idéia?

Concordo plenamente. A gente sempre precisa desses fomentadores, desses pares, desses loucos que nos compreendam, que nós dêem espaço, que abram as suas casas, as suas portas. É só você chegar na Mercearia para perceber que está entrando em um lugar diferente. Você dá de cara com os livros, com uma bagunça, tudo apinhado de cultura. E depois, nós estamos aqui nos fundos, depois de uma porta do tipo de saloon, conversando numa sala cheia de fotos da família do Marquinhos, não é mais o bar, ou a mercearia, ou a livraria. É um espaço privado, que faz parte da casa, mas mesmo assim está aberto para nós. Isso é muito importante, porque todos os lugares na verdade são feitos para expulsar, não só quem é diferente, mas mesmo os freqüentadores. Então foi fundamental para nós esse espaço que nos acolheu.

Esse é um diferencial gigantesco. O espaço que os novos escritores encontraram para suas obras não foi numa casa editorial. Nenhuma editora serviu de palco para eles, o que serviu de palco foi um bar...

Isso é muito importante, porque é um espaço fora da convenção dos palácios. Geralmente a Bienal é feita no Palácio das Convenções, e se a nossa geração tenta fugir de todas as convenções da literatura, nada mais coerente que se encontre fora dos espaços tradicionais da literatura. As editoras vieram depois. Na grande maioria, todos nós publicamos primeiro por editoras pequenas, que estão mais abertas a experimentações, e só depois conquistamos um espaço nas editoras maiores. Porque a experimentação já foi feita, a pesquisa de mercado está pronta. O que é uma grande conquista. Como alguém poderia imaginar que o Marcelo Mirisola publicaria seus livros pela Record? Ele colecionou cartas de recusa, pela temática polêmica dele. E hoje tem lá publicado suas crônicas contra o padre Marcelo, porque virou um nome de prestígio.

Existe uma diversidade muito grande nesses autores que renovaram a prosa brasileira (estou pensando em você, Mirisola, Ronaldo Bressane, Clarah Averbuck, Ivana Arruda Leite, Nelson de Oliveira, Joca Reiners Terron, Bruno Zeni, Daniel

Galera, entre outros). Mas olhando agora, dez anos depois dos primeiros livros terem sido lançados, dá para perceber encontros, não só na influência, mas nas temáticas e mesmo nas experimentações de linguagem...

Na verdade, como estou no olho do furacão, eu não saberia dizer que tipo de junção literária há entre a gente.

Se pensarmos em relação à geração anterior, da década de 1990, em Fernando Bonassi, Patrícia Mello, ela se voltou muito para fora, para a periferia, para a violência, para um realismo urbano. Era uma geração muito devedora de Rubem Fonseca. Já vocês me parecem aceitar uma escrita mais delirante, menos realista, com um olhar mais livre.

Gostei dessa história do olhar mais livre. Acho que cada um fez o livro que quis fazer. Não houve um programa a se seguir, cada um já veio com a sua vontade de escrever sobre os temas que quisessem. A Mercearia, ou a série de antologias e revistas que apareceram, não transformou ninguém em escritor. Essas pessoas já vieram com muita vontade e aventuras particulares. Mas também tiveram interesses comuns, por autores não-usuais, como o Campos de Carvalho, que ajudaram a irmanar as vontades. Mas a gente sempre fala que foram os livros que se encontraram, não a gente.

Ao mesmo tempo, convivem em vocês autores com uma literatura mais experimental, como o Nelson de Oliveira, o Daniel Pellizari e o Ronaldo Bressane, e outros com textos mais ligados ao cotidiano, como Daniel Galera, a Clarah Averbuck e o próprio Mirisola. A sua própria escrita tem um viés social, ou algo assim.

Sim, existem essas duas tendências, que algumas vezes também se confundem. No meu caso, eu tenho de fato um viés mais social. Eu trabalho com personagens muito fronteiriços, e para cair no discurso, no falatório, na literatura engajada, panfletária, é um passo. Minha grande luta é trabalhar com esses personagens e tentar não dar moral, discurso ou julgamento para eles. Mas você pode encontrar esses mesmos personagens, só que com outro tratamento, no Ronaldo Bressane. Ele faz uma viagem de maior fôlego dentro da linguagem, eu escrevo porque quero gritar, porque esses personagens gritam, querem se vingar, têm urgência. Meus personagens não têm tempo para ficar se demorando. E a minha grande luta dentro da literatura é não me tornar datado, é administrar isso para que não vire discurso.

Talvez isso explique a sua dificuldade em fazer romance, que você falava outro dia?

Sim. Não consigo ter fôlego longo, não consigo pensar um romance, não consigo segurar personagens durante muito tempo. Tenho uma necessidade de exor-

cizar essas coisas urgentemente. Escrevo porque dói, escrevo porque quero me vingar e esses personagens vêm com esse grito.

Agora, esse grito por si só não pode resultar num niilismo?

Sim. Mas essa coisa de esperança, de saída, eu não vejo saída nenhuma absolutamente para nada. Estamos todos na mesma merda. Então eu concordo com você.

Alguns anos atrás, aconteceu uma briga entre o Bernardo Carvalho e a Patrícia Mello, porque ela falou que a geração deles escreve porque é desesperada. O Bernardo respondeu que não concordava, que ninguém escreve porque está desesperado. Só se escreve se achar que há uma possibilidade de superar esse desespero. Como você vê isso?

Eu não quero superar desespero nenhum. Não tenho esperança nenhuma de nada. Não é aqui uma frase de efeito, pensada. Não escrevo para melhorar ninguém, não tenho solução para ninguém. Algumas vezes as pessoas me perguntam que solução eu dou para esse painel que apresento. Não é o escritor que vai dar solução para ninguém. Vá perguntar solução para político, para a educação, para o dinheiro. Eu apenas registro aquilo que me afeta, me angustia.

O humor é muito freqüente na sua obra...

É o que torna o discurso menos discurso. O que traz leveza. É um humor negro, quase sádico, ri da graça na desgraça. O pernambucano tem muito disso, uma graça banguela.

Ao mesmo tempo, esses personagens fronteiriços, e também essa arte, foi absorvido nos últimos anos pela grande mídia, e pelo público cultural mais amplo (que ainda é mínimo). Como trabalhar com isso?

Nós viramos assunto em voga, então há uma procura da mídia, até da coluna social. Existe uma vida artística que se articula aqui na Mercearia, ou no Espaço dos Satyros. Não há como não falarem disso. Então é natural essa visibilidade. O que importa é não perder vigor com tudo isso.

Agora não há o perigo de você se auto-domesticar? Do que parece livre virar uma prisão, você ficar reconhecido por aquela figura, aquela voz, aquela linguagem, e acabar encontrando um espaço exato de atuação, confortável para você e a mídia?

É claro que não podemos cair na armadilha de ficar naquela tecla de maldito. Ou de polemista. São perigos reais. Até porque quando a situação muda, você muda junto. Não podemos fingir que somos os mesmos de dez anos atrás, quan-

do não tínhamos nenhum espaço no debate cultural. No meu caso, confesso que, como escritor, sempre me pergunto: “Puta que o pariu, vou publicar um próximo livro. Lá vêm os descamisados de novo?”. Parece que você é escravo de um estilo. Eu gostaria de escrever alguma coisa mais leve. Mas não consigo porque quando vejo já estou gritando, já estou naquele registro. Eu tento fazer um conto na terceira pessoa, mas quando coloco na primeira pessoa, ele já se mostra, já se arma. Não digo que fique fácil, mas eu encontro o meu registro vocal. E me pergunto porque essa facilidade em trabalhar com esses párias da sociedade. Me parece que, quando vou para aquele registro, eu encontro ali ressonância na minha própria história, em uma memória musical que guardo em algum lugar. Então eu cheguei à seguinte conclusão: não preciso ser malabarista, não preciso o tempo todo estar na corda bamba. Eu tenho um registro vocal, temático, tenho aquela história de sempre escrever o mesmo livro, ao redor das mesmas personagens, dos mesmos temas. Quando tiver que ser um outro tema, uma outra pegada, acho que o tempo vai me dizer onde essas coisas vão doer diferente. Elas vão mostrar isso.

Esse niilismo não está presente somente em sua literatura, mas na maioria dessa geração que a gente está falando. Se você for pensar, não tem nenhum deles que você conssegue identificar uma proposta de saída.

Acho que é o nosso tempo mesmo, nosso tempo está doente, é o nosso tempo; a gente é escritor do nosso tempo. Não escrevo sobre violência, escrevo sob violência. Sofro tudo isso que todos nós da humanidade estamos sofrendo! “Está acabando derretendo o gelo na Antártida; não sei quem está se acabando”. Agora mesmo estavam festejando a descoberta de um poço de petróleo no Brasil e que aquilo vai modificar o Brasil e a América Latina, e o Brasil vai crescer. Poço para onde? Vai colocar mais carro onde? Gasolina, gás, petróleo no carro de quem?

O Reis Veloso, presidente do Banco Central nos anos 1970, falava: “Venha, poluição, que nós queremos nos desenvolver”. E esse pensamento continua 30 anos depois.

Continua. Quando isso vai parar? Talvez tudo precise entrar em colapso às custas do destino do nosso filho. Mas não consigo ver nenhuma saída. E os escritores atuais sofrem disso, da doença do seu tempo.

Ao mesmo tempo, você idealiza, propõe e organiza uma série de atividades extra-livros.

Sim, eu vivo propondo coisas. Não só eu. Tem muita coisa ocorrendo em São Paulo, na Mercearia, nas revistas literárias, em eventos como A Balada Literária. Acho que os escritores perceberam que precisam tomar rédeas da vida cultural, que não dá para esperar soluções vindas de fora. E isso é muito bom. Para o cara

pensar na literatura hoje, ele precisa ser um pouco mais inquieto. Escritor não é mais só para escrever. Não funciona mais, eu não acredito nesse tipo de escritor, na redoma, quietinho. Porque não há mais leitores esperando por nós lá fora, então ou nós conquistamos novos leitores, ou acabou. Você tem que expandir o livro, principalmente hoje. Essa necessidade já existia antes. Nos anos 1970 você pegava aqueles recitais, as Artimanhas da Nuvem Cigana, o próprio Chacal com seus shows e seus recitais performáticos. Mas hoje o livro tem outras frentes claras a se explorar, multimídias, eventos. Eu acredito muito nisso.

É muito nisso que eu acredito, em realizar sem grandes apoios. Como o Sérgio Vaz na Cooperifa, como o Marquinhos aqui na Mercearia. São esses Antônios Conselheiros espalhados por aí, que não podem se preocupar muito com a viabilidade, com a sustentabilidade da coisa, porque se colocar muito à frente não anda. Aquela coisa de “não tenho dinheiro”, “não tenho estrutura”, para mim não vale. Quando eu fiz a Balada Literária, eram 50 escritores nas minhas costas, sem nenhum grande apoio. Meu capital é afetivo, não é financeiro. Venho aqui na Mercearia e peço socorro. Esse capital é muito valioso.

Estamos todos lutando contra uma coisa muito maior, uma coisa que é muito mais organizada que a gente... Rede de editores, de livreiros, televisão, jornais. E a gente se fez sem sobrenomes importantes, sem editoras grandes para fazer barulho. É muito engraçado, porque as grandes editoras e seus assessores sempre nos acusam de fazer auto-propaganda. E os assessores de imprensa, qual é o trabalho deles? Como se explica ter o Paulo Coelho nas capas de todas as revistas no mesmo final de semana? Quer dizer que quem é independente não pode pensar em termos de mídia? As grandes editoras se assustaram porque fizemos alguma coisa, porque aparecemos à revelia do que eles imaginavam, do que eles ditavam com notícia. E porque fizemos isso deliberadamente, não foi um acidente.

É muito curioso porque, à revelia do seu discurso, você não é um niilista. Você está fazendo proposições fortíssimas de coletividade. A sua ação vai contra o seu discurso.

A minha ação talvez seja mais, não digo esperançosa, mas gostei da palavra que você usou antes, propositiva. A minha ação mais propositiva é de agitador cultural. E aí sim acredito que ajudei a criar novas possibilidades. Porque a gente conseguiu entrar sem pedir licença, e também sem ter que conceder na nossa arte. Nós aparecemos porque eles não tinham mais como não nos enxergar. E de repente nós, esses “descamisados”, estávamos dividindo as colunas com os Falabellas da vida, as Ivetes sem calcinha, os peitos de fora da outra sendo comida na praia. Aí de repente isso se mistura com a Fedra de Córdoba, o travesti cubano da Praça Roosevelt que frequenta os Satyros. E isso tudo é resultado de uma não conformação nossa.

Colocam-se novos desafios.

Outra coisa também são os blogs. Como você poderia imaginar que hoje, por exemplo, não se precisa mais da grande mídia para divulgar um evento ou uma idéia?

Será que é verdade? Ao mesmo tempo que os blogs podem impulsionar seu nome, você só existiu para o grande público depois da FLIP. Os blogs ainda não conseguiram criar grandes nomes – ou se firmar como uma autoridade cultural. As pessoas ainda esperam um aval da grande mídia.

Concordo. Mas tem alguma coisa mudando. Os sinais dessa revolução na informação, dessa articulação em rede, são exatamente estes: de que a grande mídia não pode mais ignorar os novos veículos. A Veja já respondeu a frases que eu postei no meu blog. A grande mídia está titubeando, se perguntando por que ela não é mais tão poderosa assim. A dúvida está instaurada. Uma história exemplar disso foi quando saiu uma crítica pesada ao meu trabalho na Veja. Eu vi a repercussão disso no garçom do restaurante, no porteiro, mas não no público que é leitor do meu trabalho. A Veja não atinge mais esse público.

Em outras palavras, o que seria a elite, os bem-pensantes, se deslocaram, a grande mídia perdeu os bem pensantes.

A grande mídia perdeu a sua capacidade de incitar debates. Os debates estão por aí, nos blogs, nos bares. E nesse sentido realmente eu sou positivo, ou propositivo: há uma atuação cultural nova surgindo, e que tem que ser fomentada e estimulada. Não por governos ou instituições, mas por pessoas entusiasmadas.



José Junior

Você tem a idéia de formar intelectuais na periferia, fora dos centros. Que tipo de papel esses intelectuais teriam?

Acho que interagir numa cidade, no país como um todo. Na cidade existe uma nova safra de intelectuais orgânicos. Cada vez mais o saber popular vem sendo reconhecido e legitimado. Mas acho importante também que essa rapaziada que vem das favelas, das comunidades, possa ir também para a academia formal, pois eles estão na informalidade. Pegue o exemplo de um cara como o MV Bill. Na minha opinião, ele é um dos intelectuais mais contundentes desse país, mas é um cara que não tem educação formal completa. Mas é de um saber fantástico, fenomenal. O próprio Jorge Mautner! Você sabe que o Mautner não fez faculdade? Então é isso, você precisa criar possibilidades. Não que a academia seja o fim, eu acho que é meio. É por uma questão de merecimento, de dignidade.

O Mautner e o MV Bill são intelectuais orgânicos?

Eu acho o seguinte: o Mautner é um grande intelectual. O intelectual orgânico tem mais o perfil do MV Bill. O Celso Athayde também. Você pega o mestre Salu, é um grande intelectual. Tem muita gente nesse país e fora dele que aprendeu sem ler nada, pela oratória, pela intuição. Na verdade, nós somos muito ocidentalizados, e o Brasil tem um lado muito oriental, no sentido do reconhecimento de alguns saberes que, no Oriente, são muito mais aceitos. Esses intelectuais orgânicos já existem, fazem um grande papel, mas começam a ser reconhecidos só agora..

E é também é importante manter a diversidade, porque há o risco de domesticar uma expressão própria.

Ambos têm seu mérito. Eu agora vou participar dessa Casa do Saber. Eu também não tenho nem o segundo grau. Só hoje recebi três e-mails solicitando entrevista. Um para mestrado e dois para doutorado, eles querem conversar comigo. Acho que já existe essa ponte, já existe essa troca. A própria academia também está mais humilde. Todo ano eu sou professor convidado de dois MBAs, da UFRJ e da USP. Aqui no Brasil essa troca está ficando muito transparente.

Como você vê o espaço da cultura afro-brasileira no Brasil hoje? Ainda há muita estigmatização?

Acho que está muito estigmatizada, que tem muito espaço e que vive também um momento de reconhecimento. É meio contraditório o que eu estou falando,

mas eu acho que é tudo isso. Você pega o samba, por exemplo, esse boom do samba. Agora tem essa coisa mais raiz. Toda a cultura local da Lapa aqui no Rio mudou, até mesmo na questão comercial. Mas, ao mesmo tempo, você não vê o tambor de crioula, o tambor de mina. Mas há um momento de grande transformação. Tem muita coisa para ser mostrada, para ser exibida. As pessoas não sabem que existe uma cultura negra muito forte em Santa Catarina. Ninguém conhece o catumbi. Quem conhecia esse ritmo era o percussionista de uma banda de reggae de rapazes brancos, eu acho que de classe média baixa. O cara sabia mais desse ritmo do que a comunidade afro-catarinense, das pessoas que eu conheci. E eu só conheci esse ritmo porque li num livro do Hermano Vianna.

Já é um sintoma de troca...

De troca porque o Hermano é branco. É o caso do próprio Jongo da Serrinha. Quem resgatou o jongo no Rio de Janeiro foi um garoto da PUC chamado Marcos André. O jongo estava esquecido, ninguém mais vai mais ao show do Mestre Darcy. Mestre Darcy foi dar um workshop na PUC, o Marcos era um dos alunos e trouxe o jongo à tona, para a visibilidade. Então é uma troca, se ele não tivesse ido para a PUC dar esse workshop para garotos brancos de classe média, tinha sido esquecido, deletado. Algumas comunidades ainda trabalham muito a cultura do jongo, mas quem fez bombar foi um garoto branco da zona sul. Acho que isso é fundamental. O próprio AfroReggae é exemplo disso. Se a Regina Casé e o Caetano Veloso não tivessem ido a Vigário Geral em 1995, talvez hoje ninguém conhecesse a gente.

Você acha que essa via de mão dupla é horizontal ou vertical? Quer dizer, precisa vir um cara como o Caetano Veloso e dar um selo de reconhecimento para que a coisa passe a se dinamizar?

Na época em que a gente começou, sim. As duas primeiras pessoas a reconhecerem a qualidade do AfroReggae foram o Waly Salomão e Lorenzo Zanetti. Depois vieram o Caetano e a Regina. Naquela época era necessário, hoje em dia não é mais. Hoje em dia você tem tantas referências como o Olodum, Ilê Axé, o próprio AfroReggae ou Nós do Morro, a Cufa. Você vê tanta coisa acontecendo, pipocando no sudeste, no nordeste e em outras partes do Brasil, mas com menos ecos. Não estou dizendo que tem menos conteúdo ou menos qualidade, mas você percebe hoje algumas multiplicações que estão sendo desenvolvidas sem padrinho. O AfroReggae teve padrinho. Padrinhos! Mas hoje em dia você não precisa mais de padrinho.

E não há o risco de você virar um padrinho?

Já somos, de vários. Somos padrinhos do Canta Brasil, em Canoas, Rio Grande do Sul; somos padrinhos e parceiros da Fábrica de Criatividade, do Capão Redon-

do, em São Paulo, de uma instituição de Medellín (Colômbia) que apoiamos, entre outros. O AfroReggae está fazendo ações sociais, culturais e artísticas não só no Brasil, mas também no exterior. Ontem mesmo a galera tocou no Central Park para uma elite, e essa mesma banda que tocou no Central Park toca em presídios, toca em centros de refugiados na Holanda. Eu acho natural, mas o nosso apadrinhamento é diferente. A gente não está emprestando só a imagem, a gente está levando o nosso know-how, a nossa credibilidade e um saber que, hoje, se desenvolveu bastante. Na sexta-feira, a gente inaugurou um espaço no Complexo do Alemão. É uma coisa muito curiosa porque a gente está lá há quatro anos, inauguramos o espaço agora e o Complexo do Alemão, nos últimos 80 dias, só aparece nas páginas policiais. No sábado foi capa do Globo, com uma ação positiva. São as transformações, as mudanças, as conexões. Não consigo ver isso há 15 anos, há 20 anos atrás. Hoje as pessoas mudaram, as empresas mudaram, os governos mudaram. É possível fazer grandes conexões humanas e urbanas.

Mas nesse período o mercado ficou muito mais sagaz, e a mídia também. Como você vê a relação entre o produto e a ação social hoje? Como isso é possível? O que significa lançar uma grife de moda agora? Estou me referindo ao mercado como um todo, principalmente o mercado de informação, de cultura.

Eu acho que hoje as ações sociais, independente da região, estão fadadas ao fracasso se não forem auto-sustentáveis. As atividades do terceiro setor crescem cada vez mais. A gente perdeu todo o financiamento que vinha da cooperação internacional, as ONGs sobreviviam principalmente da Europa e dos EUA. Os EUA ainda continuam investindo aqui, mas a Europa praticamente cortou tudo. Essa tendência mudou de uns dez anos para cá. O foco agora é a África, o Leste Europeu e a Ásia. O Brasil criou um novo movimento que é das empresas. Algumas instituições e movimentos culturais se relacionam basicamente com as empresas privadas e com o governo. Aqui no Brasil tem sido assim. O cenário de 15 anos atrás não era esse. Era totalmente internacional e as próprias instituições não queriam relação com as empresas, nem com as estatais, nem com os governos. Pegue o exemplo do AfroReggae, que lançou uma grife. O AfroReggae busca ser uma empresa social. O interesse do AfroReggae é ser auto-sustentável e, no futuro, não ter mais que captar recursos. Nós já geramos recursos próprios. Geramos com essa turnê americana, com as vendas de CD, DVD, com livros, palestras, shows... São 10 bandas de música, são dois núcleos de circo, grupos de teatro e de dança. A gente não tem medo da palavra lucro, mas o lucro aqui não é dividido entre sócios, é reinvestido. Temos um prédio na Parada de Lucas que se chama Centro de Inteligência Coletiva Lorenzo Zanetti. Trabalhamos ali com tecnologia digital de ponta. Esse centro custou R\$ 380 mil, só o prédio, só a obra. Disso, nós só captamos R\$ 90 mil. A maior parte dos recursos foi o AfroReggae que colocou. Acho

que é uma tendência muito saudável. A gente não lança uma marca de roupa com aquele apelo, “Compre que você vai nos ajudar”. Não. Pegamos um cara dos mais bombados do mercado, o Marcelo Sommer. Chamamos o Gringo Cardia, um cenógrafo renomado, e juntamos com o nosso próprio gosto. A grife foi lançada no São Paulo Fashion Week, pegou o espaço principal. Foi um grande sucesso. Vendemos aquilo em que acreditamos, que é uma verdade. Que verdade é essa? Se essa entrevista fosse há cinco anos atrás, talvez eu não te falasse o que acho hoje. Minha cabeça já mudou, as pessoas também mudam. Criamos essa conexão para integrar pessoas, classes sociais diferentes, pensamentos diferentes que, de alguma maneira, possam criar uma sinergia em prol de alguma coisa. Não importa que coisa seja essa, mas é em prol de um bem comum.

Do ponto de vista da elite, essa integração é efetiva? Quando o AfroReggae chega ao São Paulo Fashion Week, a elite ou o mercado da moda recebem aquilo como mais uma coisa exótica e domesticam imediatamente? O AfroReggae vai continuar a fazer seus trabalhos por aí e a elite acha legal o desfile e pronto, já chama o próximo. Como você vê isso?

Eu não vejo por esse ângulo, mas é possível também que aconteça por aí. Agora, depende de que elite. Eu faço parte da elite, de uma elite do terceiro setor. O MV Bill faz parte de uma outra elite. Você faz parte de uma elite. Quer dizer, que elite é essa? Depende. Que elite? Se for da elite da burguesia ou da aristocracia paulistana, carioca... A gente vive um momento de caos: caos aéreo, violência, denúncia, corrupção. Para poder buscar um entendimento, todo o mundo tem que ceder. Porque se pensássemos com a lógica do gueto... Primeiro que o gueto se inverteu, quem está no gueto hoje é quem tem dinheiro, foi murado e blindado. Se a gente for pensar também no nosso guetinho, “Ah, vamos ficar aqui em Vigário Geral, ou no Complexo do Alemão”, a coisa ficaria complicada. Eu não sei mais quem é de esquerda e quem é de direita, porque tudo muda. Quem eu achava que era de esquerda virou direita, quem eu achava que era de direita virou esquerda. Eu não sei mais o que é isso. A gente trabalha com uma técnica chamada “mediação de conflito”, que consiste em mediar guerra em favela. Só que a guerra não é só na favela. Hoje você tem que mediar ego, você tem que mediar muita coisa para poder se relacionar. Lidamos com a FIESP, com o Banco Real, com a Natura, com a Petrobrás, com a Vale do Rio Doce, com o Ministério da Cultura, com o Governo do Estado. A gente tem que estar muito conectado. Corremos um risco muito grande de se aburguesar, não tenha dúvida disso. O que é se aburguesar? Vai desde perder as suas raízes até engordar. Engordei muito porque comecei a comer melhor, freqüentar bons hotéis. Opa! Espera aí irmão! É sério! São analogias simples, mas reais. Não vou te enganar. Ontem, os caras me ligaram do show do Central Park. “Porra! Lotado, bom pra caralho! Esse é o hotel mais

luxuoso que a gente já ficou!" Já é a quarta viagem para Nova York. Mas o cara não está iludido com aquilo, porque esse mesmo cara estava sexta-feira no Complexo do Alemão. Você não pode perder certos vínculos. Você até pode se quiser, você não é obrigado a manter nada. Mas, no nosso caso, a gente acha que tem que manter.

Você acha que o Brasil é um país racista?

Totalmente. Fascista, racista. É só olhar ao redor. O caso do Rio de Janeiro principalmente. Aqui, a periferia está no meio da cidade, está no meio da zona sul, no meio da burguesia. A estética de beleza, o conceito de beleza ainda é o conceito de cabelo loiro e pele alva. Eu acho está começando a mudar. Não mudou ainda, está começando a mudar. Essa questão do racismo do negro para o negro é muito grande também, principalmente do negro que está com poder. O policial mais racista que eu conheço é o policial negro, no trato com o próprio negro. Outro dia mesmo um garoto do AfroReggae estava no carro dele e um policial falou o seguinte: "Onde é que você comprou esse carro, seu macaco?" O policial branco do lado dele não falou nada, acabou amenizando. Isso já vem da formação de berço, já vem no próprio batalhão, no próprio dia-a-dia do cara na escola. Quando aquele ministro negro do Supremo Tribunal Federal foi eleito, virou um fenômeno, mas era para ter sido uma coisa muito normal, num país em que a população negra é muito grande.

Você é a favor das cotas, das políticas de ação afirmativa?

Sou a favor de todas as ações afirmativas, seja para negro, para índio, para pobre.

Você acha que a introdução das cotas no Brasil poderia levar a uma racialização semelhante à que existe nos EUA?

Poderia, mas não aconteceu. Acho que é diferente a história daqui. Ao mesmo tempo, você vê que está crescendo bastante a quantidade de pessoas negras que estão sendo inseridas nas universidades sem passar pelas cotas, que são opcionais. Isso também é legal, mas eu acho que as cotas são fundamentais, na situação de hoje, pelo baixo quorum de pessoas negras na universidade. Devem existir outras políticas afirmativas para inserir índio e negros no mercado intelectual, no mercado profissional.

Vamos conversar um pouco sobre o Rio de Janeiro. Como você vê a zona sul hoje? Que tipo de potencial, de ação cultural e que cultura inquietante está sendo produzida na zona sul? E qual é a relação da zona sul com o Rio de Janeiro como um todo?

Se a gente comparar com o Brasil, é o lugar mais avançado. Se for comparar com América Latina, mais ainda. O Rio de Janeiro é a única cidade que tem uma zona sul – vamos chamar de zona sul – onde a classe com melhor poder aquisitivo se mistura às outras, na praia por exemplo. Você vê a galera da favela, você vê estrangeiro, você vê o Chico Buarque, você vê o Calvin Klein, você vê todo o mundo no mesmo espaço. Você vê hoje, por exemplo, um grupo da favela como Nós do Morro ocupando um teatro na Zona Sul, na favela do Vidigal. Num show que fizemos recentemente no Complexo do Alemão, mais de 30% do público presente não era da favela. Foram lá para um evento. As pessoas estão cada vez mais sensíveis por medo, por consciência, por vários aspectos. Está se criando um diálogo na Zona Sul do Rio de Janeiro. O funk tem um papel muito importante nisso, o samba também. É o ideal? Não. Mas em relação ao Brasil é fantástico. Poderia ter um desenvolvimento muito maior. Agora, a gente não pode confundir Zona Sul do Rio com Barra. Quem não está dialogando é a Barra, a Zona Sul está dialogando, sempre dialogou, só que não o suficiente. Cada vez mais está dialogando. Agora, a gente não pode comparar Barra com Ipanema, com Centro do Rio, com Subúrbio. É uma outra história, a Barra não tem diálogo ainda, como poderia ter. Outro dia, eu fiquei sabendo que tem excursão de jovens de condomínio da Barra para a Avenida Rio Branco. Os caras nunca foram para o centro do Rio na vida! Tem noção do que é isso? O cara nunca pegou a Presidente Vargas! Porque quem vem aqui para Lapa não é o cara da Lapa, é o cara da zona sul.

Qual a relação que a banda AfroReggae tem entre a experimentação na linguagem musical e a ação social? A invenção é deixada de lado em função da ação social ou isso é uma questão politicamente pensada também?

As pessoas que criaram o AfroReggae o fizeram por motivações muito pessoais. A minha motivação foi o local que eu morava, a violência, meus amigos que morreram. Mas o AfroReggae também faz muitas experimentações. Pegamos o conceito, isso que a gente chama aqui de narcocultura, que vai além do poder paramilitar dos traficantes, vai além das drogas e passa pela geração de renda lícita e ilícita, passa por música. Os Racionais MCs, por exemplo, são totalmente consumidos pela narcocultura. O AfroReggae faz uma grande colagem. Eu não considero que o AfroReggae tenha criado um diferencial. Ele soube reviver potenciais, e talvez isso seja uma criação. O AfroReggae não aceita participar de nada ligado a álcool, a tabaco, a empresas que não têm ética. Escolhemos as que a gente considera ligadas à sustentabilidade, à responsabilidade social. Nós escolhemos nossos patrocinadores. Um companheiro dizia que o AfroReggae é um grande Exu. Não o da igreja católica, que é um demônio, mas o mensageiro, aquele mediador, quase que uma onipresença. A gente não criou, a gente absorveu e se adaptou, em busca de fazer alguma diferença. Na verdade, faltam interlocutores.

Que interlocução você acha ruim?

Com as empresas, com o governo, com os traficantes, com a polícia. O AfroReggae também tem outros papéis, tem que sentar com bandido. O AfroReggae negocia trégua de guerra com tráfico, publicamente. Eu já disse isso quinhentas vezes: AfroReggae senta com a polícia, senta com empresários, senta com o governo, com o seu Zezinho do botequim. Esse é um talento nosso.

Talvez assim vocês tenham adquirido um ponto de vista único, privilegiado. O que você tem a dizer sobre esse ponto de vista?

Na verdade, nada foi planejado, nós fomos jogados. Para sobreviver, tem que se criar instrumentos. Você tem que se virar. Porque a gente não teve referências, grandes referências, a minha referência é o Olodum, um grupo afro-brasileiro que conseguiu uma projeção internacional e que tinha uma visão. Acho que, se não tivesse sido o Tropicalismo, não existiria o Olodum, não teria o AfroReggae, não teria Racionais, não teria O Rappa, nem MV Bill. As grandes referências são esses caras: Waly Salomão, Torquato Neto, Gil, Caetano, por mais que as pessoas não reconheçam. Augusto Boal, do Teatro do Oprimido. Porque hoje, ser AfroReggae é mole. Queria ver na época dos caras, com a ditadura militar. Eu sei que dificilmente alguém vai querer me passar. Passar é matar, entendeu? Mas se fosse naquela época, qualquer fala mal colocada, no mínimo era uma surra! No mínimo. Ali tinha uma coragem, uma verdade, um pioneirismo que esses núcleos herdaram, mesmo que não saibam, mas herdaram! Eles herdaram tudo isso. E não é coincidência que o AfroReggae tenha no seu, digamos, leque de relacionamentos, a presença muito forte do Gil, Caetano, Waly e Mautner. O pessoal fala mal do Ministério da Cultura, quem está falando mal é a tal elite! A tal elite burguesa! Porque o cara que está ganhando o seu ponto de cultura lá no MST ou no Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte, esse cara está feliz! É o próprio! É o AfroReggae próprio!

A inspiração do coletivo vem do Tropicalismo, de toda a geração de 1970.

Agora em janeiro, a gente vai inaugurar um centro cultural chamado Centro Cultural Waly Salomão. É um centro cultural na favela que não vai deixar nada a desejar a nenhum outro deste país. Funciona 24 horas por dia. Esse centro cultural, como outras ações que a gente está fazendo, é filhote desses malucos aí. Eu me considero um produto de um investimento do Waly, de um olheiro. Meus gurus estão comigo todo o dia: ou me ligando ou pessoalmente, e me sabatinando, me criticando. Fui criado num lugar em que ou você era bandido, ou você brigava bem. Eu optei por brigar bem, eu fui preso várias vezes por briga. Nunca por roubo. Meus amigos todos morreram, todos. Eu vivi porque Deus quis. Eu não merecia ter vivido. Ao mesmo tempo que eu era envolvido com essas paradas, nunca

bebi um copo de álcool na minha vida, nunca fumei maconha, nunca cheirei! Me programei para viver até 21 anos de idade. Estou com 39, então estou no maior lucro. Eu nunca fui fã dos tropicalistas como não sou até hoje, musicalmente falando. Quando eu levei o Caetano na Vigário, em 1995, a maioria do AfroReggae era fã dele, eu não era! Meu sonho, na época, era o Furacão 2000! Para mim, isso foi uma vantagem. Eu não conhecia Refavela, irmão. Eu não conhecia as músicas do Gil. Para você ter uma noção, a primeira vez que eu li o Jornal do Brasil na minha vida foi em 1994, 1995. Não lia O Globo, não lia nada disso. A minha referência é a rua. Eu sabia quem era Gilberto Gil, sabia quem era Caetano, mas não conhecia repertório, não conhecia nada. Eu estou falando dessa época. Era uma outra realidade. Não dá nem para fazer analogia com a questão atual porque é muito diferente. Tinha um lugar chamado Praça do Cai Duro, lá entre Ramos e Bonsucesso. O nome era porque todo dia morria alguém de tiro. O nome era esse. Até o nome da praça era Cai Duro. Meu pai falou que hoje ainda é. Meu pai, até hoje, mora lá. E o que rola? Mas tinha uma ética. Até o crime tinha uma ética. Os caras não fumavam maconha perto de criança, nada. Você sabe disso, não é? Agora não tem mais. A polícia tinha uma ética, também.

Por que acabou essa ética?

Eu acho que acabou essa ética não só no Brasil, mas no mundo. Eu acho que é a partir da corrupção mesmo, tem todo um processo. Antigamente, o cara que trabalhava na boca de fumo não usava droga.

O cara não é mais da comunidade...

Continua sendo. Todos são da comunidade. Às vezes não são daquela comunidade, mas são de favelas. As pessoas já meio que se habituaram. O problema todo é quando muda a bandeira: lá é Comando Vermelho e depois vira Terceiro Comando, vira milícia. Quando um dá bandeira, o sofrimento é muito grande. Porque quem é parente dos bandidos sofre muito, mesmo que não esteja envolvido; quem tem algum tipo de relação indefinida geralmente é expulso das comunidades. Eu acho que é um processo. Acredito que vai mudar para melhor. Vai piorar um pouco mais, mas vai mudar. Para melhor.



Guilherme Zarvos

Guilherme, a sua literatura traz um jogo de gêneros. Há nela um salto, muitas vezes abrupto, entre poesia, ensaio e narrativa....

Sim. Existe realmente uma fragmentação do próprio discurso em diferentes estilos. Essa fragmentação aconteceu porque eu comecei a escrever pensando em romance, sempre li muito mais romance que poesia, mas quando comecei a realizar o CEP 20.000, precisei escrever poemas, para poder participar dele. E a poesia invadiu a minha prosa. Junto com isso, a minha formação acadêmica e política trouxe a necessidade do ensaio. E isso tudo alimentou e alterou a minha escrita. Agora, eu acho que hoje é quase pedagógica a necessidade de uma prosa novamente narrativa, menos fragmentada. Que todos aqueles fragmentos poéticos construam uma história. E talvez de uma prosa ainda mais linear, menos experimental, na linha de um Jorge Amado ou do Graciliano Ramos.

Que são autores menos influentes hoje.

Sim. Não é o tipo de escrita mais valorizado pela crítica. Então, é necessário ter uma despreocupação com o tempo, para deixar o tempo entrar. Tem que se estar despreocupado não com a qualidade no momento que você está escrevendo, mas com a recepção crítica, para se permitir essa narrativa mais linear. Eu concordo com o Fernando Santoro, que dizia desde o começo do CEP que precisamos juntar a efetividade com a afetividade. O discurso narrativo passa por essa junção.

Para um maior alcance do discurso, um maior valor coletivo?

Isso é uma coisa que andei repensando. Como construir um coletivo? Um evento com seis mil pessoas não é necessariamente um coletivo. Um encontro como o nosso, uma conversa aberta de quatro pessoas, pode ser. Então o que gera essa potência? Hoje várias pessoas que começaram no CEP 20.000 estão na tv. E nenhuma delas usou esses pequenos poderes que adquiriram para fazer algo coletivo. São as mesmas pessoas que criticavam a geração anterior por ter chegado ao poder e não se abrir mais para o que há de novo, e estão aí reproduzindo isso. Você vê quarenta pessoas juntas trabalhando pelo individual. É um sistema incompreensível para mim.

E como você a importância da literatura nesse sentido?

Não sei se apenas da literatura, mas da leitura como um todo. Esse ano eu parei de dirigir, e pego o metrô todo dia. E estou vendo cada vez mais gente ler.

Então esse discurso de que o livro já era, que faz parte do passado, precisa ser relativizado. Qualquer pessoa que diz isso está indo contra o ser humano. E não importa o que essas pessoas estão lendo. Depois vamos chegar na qualidade da leitura, mas eu acredito que a palavra lida, seja qual for o texto, é fundamental para a formação do cérebro humano. E a palavra lida no livro, com o ritmo de assimilação do livro, de virar a página, de fechar para abrir de novo no mesmo lugar no dia seguinte, é ainda mais importante. E isso é urgente. É o que o Darcy Ribeiro dizia, “quem não comeu feijão hoje não vai comer daqui a dez anos”. Então a pessoa ficar pensando no que pode acontecer não é o sentido. Temos que pensar no agora.

E a questão da qualidade?

Essa é uma questão complicada. Passa também pela influência. Que tipo de cultura queremos? Como podemos absorver a cultura popular? Por exemplo, a Fernanda Abreu ser influenciada pelo funk eu acho positivo. Agora, se todo mundo for, há um nivelamento da produção que não me interessa. A qualidade se encontra muito nos raros. Sempre foi assim. Naquele grupo de pessoas que produzem diferença, e que nunca chegam a ser majoritários.

Você fala do afetivo e do efetivo. *Morrer*, por exemplo, é um livro muito corajoso nesse sentido, nessa junção de características.

Acho que há uma proposta política no *Morrer*, que é a volta da sinceridade. A volta da sinceridade como um movimento afetivo e efetivo, você tentar ser sincero com os outros. É claro que não podemos deixar de lado as máscaras – que são belas e necessárias – mas existia um tempo em que a pessoa dava opinião, que se permitia o embate, que se discutia publicamente. E a cultura brasileira passou a ser um movimento único. Hoje não é educado você discutir.

E você, no *Morrer*, se coloca também numa posição de confronto...

Sim, ao assumir a homossexualidade de uma forma direta, por exemplo. Outro dia me disseram que o termo correto para homossexual em inglês é “queer”. Que pode ser traduzido por estranho, raro. Isso me lembra muito a discussão do homossexual astuto, do Silviano Santiago. Pensar um outro termo é uma astúcia, é uma idéia para quebrar o paradigma da homossexualidade. E para mim ainda interessa assumir a homossexualidade como uma atitude de sinceridade. E que tem o seu preço. A morte implícita no livro é a de um ser social, de quem eu era. Que não aconteceu apenas por eu ser homossexual, mas também por adotar essa atitude poética da sinceridade até as últimas consequências.

Agamben fala da superação da estética. Que a estética está mediando tudo que nós fazemos, mediando nossa sensibilidade, as nossas relações. Quando você

fala no retorno da sinceridade, me parece que você está buscando uma solução para isso...

O que eu percebo é que depois da fragmentação do pós-moderno, todo mundo está cansado. E depois de 11 de setembro, a coisa ficou ainda mais complicada. Ficou necessário se criar novas ações utópicas, mas também a volta da sinceridade. Então o que me norteia é isso, a ação utópica, política, unida com a sinceridade. O que não quer dizer o esquecimento do estético.

Qual é a relação que você vê entre o estético e o político?

Político é você perante aos outros, portanto engloba o ético e o estético. Quer dizer, precisa englobar para ser verdadeiramente político. Se você carregar demais no ético e no poder, esquecendo o que há de arte no político, a coisa fica incompleta. Esse é um problema que me coloquei, quando larguei a pura militância política e comecei a escrever. Os meus primeiros livros eram romances lineares, mas depois fui percebendo a necessidade de incorporar outros discursos.

E quebrar com a percepção estética estabelecida culturalmente, os paradigmas de gênero...

Não sei se essa quebra foi deliberada. Esse pensamento é posterior, não foi o que norteou a minha escrita. Se ele se aplica bem ao meu trabalho, fico feliz. Mas eu ainda estou para descobrir muitas coisas. E agora, fazendo uma tese de doutorado que é reflexiva da minha trajetória, estou lendo mais ensaios, desenvolvendo outro tipo de raciocínio, que permite uma reflexão crítica maior do que estou escrevendo. Mas antes não, era uma posição política e uma estética da forma. Isso sempre foi claro para mim, que eu estava mexendo com a forma. No CEP 20.000 eu fui cair no meio dos poetas, e poetas são muito rigorosos em termos de forma. O que foi bom, porque eu sabia que era um escritor competente, mas eles trouxeram uma insatisfação em relação a minha escrita que a enriqueceu. Que permitiu que eu absorvesse formas, as trabalhasse de maneiras diferentes, mas sempre mantendo a questão política lá dentro. Agora a questão contemporânea é essa: se ao mexer nas formas, ao escrever mais poeticamente, eu alterei a minha política. Eu tenho pensado muito nisso recentemente.

A impressão é que sim.

Mas não é um projeto, é uma ciência sem saber. Pode vir a se tornar projeto.

Que é um projeto completamente na contramão da literatura contemporânea. Isso é uma posição político-estética, não?

Pode ser. Quando eu vejo as pessoas que gostam do *Morrer*, por exemplo, percebo que são as pessoas mais desarmadas em relação à literatura contemporânea.

Não necessariamente menos condecoradas, mas menos interessadas nas tendências contemporâneas da literatura. De certa forma, isso também não me interessa, esse status quo literário. Isso eu acho que tive consciência. Quando vi que não ia vender, que não poderia viver da escrita, me permitiu a autenticidade, fazer da forma que mais me interessava, que me era mais sincera. Foi uma liberdade que conquistei.

Guilherme, você fez um livro chamado *Morrer*, e ao mesmo tempo coloca a sua vida sempre num limite do perigo. O que o Ericson Pires disse para nós ser um ato político, de jogar o seu corpo contra as formas de controle de nosso tempo. Mas sempre que penso em você penso naquele verso do Allen Ginsberg, “chegou a hora da profecia sem morte como consequência”. Quer dizer, naquele verso ele está rompendo com uma idéia romântica, de que para se opor ao mundo temos que necessariamente nos destruir.

Olha, eu sou materialista. E tenho uma noção de morte muito presente. Eu sou, vamos dizer, mais ligado ao trágico do mundo. Às vezes eu gostaria que existisse um remedinho que me fizesse esquecer isso, mas penso também que eu não gostaria de tomar esse remédio. Porque quando eu penso, quando eu falo na morte, é porque eu quero viver. Mas não à força de me tornar medíocre, de não fazer o que quero, porque senão você fica parado, aquém do homem. Eu não quero essa morte lenta. Ao mesmo tempo, eu acho que a minha produção ainda está aquém da minha possibilidade, que preciso de mais tempo. Então essa pressa, que algumas vezes se confunde com auto-destruição. E é claro que o que você disse é importante, porque se pensamos na morte o tempo todo, acabamos ficando muito sôfregos. Mas o fato é que eu nunca vou ter essa possibilidade de escrever uma poesia que seja solar. Esse lado trágico está muito presente. Pode ser que a idade me traga mais felicidade. Porque antigamente a minha felicidade estava ligada ao não-pensamento. Por exemplo, para você colher mel, você pode estar feliz o dia inteiro. Mas para escrever poesia é preciso ter algum parafuso na cabeça que não está funcionando. E na maioria das vezes a poesia solar não me afeta. Me afeta a poesia de raciocínio e a poesia com sentimento de trágico.



Ronaldo Correia de Brito

Como você vê a questão da oralidade no nordeste hoje?

Eu acho que a oralidade é um dos grandes problemas que os escritores nordestinos têm que enfrentar: que relação estabelecer com ela? Que vínculo manter com a oralidade? Que fidelidade manter com a tradição oral quando vai elaborar a sua escrita? Porque nós temos ainda uma tradição muito forte de narrar. Muito forte, muito viva, pois, de um modo geral, todas as pessoas, sobretudo as do campo, são narradoras, contadoras natas de história. São pessoas que ainda têm o hábito muito forte de falar, talvez por conta de um percentual muito grande de pessoas que não possuem escrita, que não são alfabetizadas.

Portanto, a oralidade permanece como um recurso forte de comunicação, e é tão forte que, numa das últimas entrevistas que Gilberto Freire deu à revista *Playboy*, ele comete quase que uma blasfêmia: diz que seria importante manter sempre um grande contingente da população nordestina analfabeta para que a tradição oral não se perdesse. É uma declaração que eu sempre lembro porque é muito controversa, já que a tendência nossa é negar veementemente essa recusa ao conhecimento da escrita para que se mantenha o hábito da oralidade.

Nós tivemos a figura do contador de história até a década de 1950, quando o campo começa a se esvaziar, mantendo-se até os anos 60 e talvez metade dos 70, pelo menos. Era a figura de uma pessoa itinerante, que tinha boa voz, sabia cantar, interpretar, se movimentar, que criava um gestual, uma cena própria de narrar e possuía um repertório de narrativas. Essas narrativas, de um modo geral, eram narrativas que haviam sido trazidas da Ibéria ou de mais longe, do Oriente mesmo, por meio da Ibéria; histórias da tradição indígena, africana ou, sobretudo, mitologias locais, lendas locais, histórias locais.

E o que acontecia era que essas pessoas terminavam inventando o seu próprio repertório, misturando aquilo que era de uma tradição com os mitos locais, histórias locais, crônicas locais, e surgiam histórias muito próprias. Essas pessoas viajavam com essa bagagem de histórias, de conhecimento, de fazenda em fazenda, de sítio em sítio, de casa em casa.

Eram histórias autorais? Cada contador de história tinha seu repertório autoral também ou não?

Cada contador de história, além de um repertório que era identificável, tinha também um repertório de histórias próprias, de invenções, de engenho próprio. Mas, independente disso, de um modo geral, todas as pessoas eram capazes de contar histórias, pelo menos as histórias da família, do lugar, daquela região.

Havia um gosto de conversar e esse gosto, sem dúvida nenhuma, passa por uma transformação muito grande com a chegada do rádio, quando as pessoas se reúnem para ouvi-lo, escutar suas novelas e ouvir seus noticiários. Essa tradição quase desaparece inteiramente com a chegada da televisão, que atinge, de fato, a todos os lugares.

A televisão provoca um emudecimento. Então, o temor de Gilberto Freyre – se as pessoas se alfabetizassem, aprendessem a ler e a escrever, perderiam a sua capacidade de fabular, criar e falar – era infundado ou, pelo menos, foi um temor atropelado pela chegada de uma outra forma de comunicação, de um outro veículo que o cumpriu, emudecendo as pessoas.

O Ademir Assunção, ontem, contou uma história que estava viajando pelo interior de Minas Gerais e perguntou para um matuto “Aqui tem assombração?” E ele respondeu: “Tinha, mas desde que aquí apareceu a televisão, não tem mais.”

As assombrações realmente desapareceram com a televisão porque as histórias de assombração estavam no repertório de histórias tradicionais, no hábito de fazer medo. Existia a sombra. Você conhece o ensaio do Junichiro Tanizaki, aquele japonês, *Elogio da sombra*, onde ele discute como o desaparecimento da sombra levou a uma mudança de toda a cultura japonesa, justamente pelo clareamento dos espaços? A chegada da televisão é a chegada da luz elétrica. A luz elétrica clareia, acende, apaga as reentrâncias. Ou seja, ela bane os mistérios, aquilo que se oculta na sombra. É aquilo que assombra a sombra, aquilo que assombra porque é sombra; aquilo que é medo porque é inescrutável, misterioso, irrevêlável. A luz vem, justamente, abolir esse mistério, vem trazer essa suposta transparência.

A escrita não aboliria, de jeito nenhum, esse mistério.

De modo algum, não aboliria porque já havia uma grande tradição escrita com a literatura de cordel. Nós nos espantamos que um livro, em todo Brasil, tenha uma tiragem de 1 milhão de cópias, como *O caçador de pipas*, ou de 650 mil cópias, como *Perdas e danos*, da Lya Luft. Mas, já nas primeiras tiragens do cordel, o *Romance do pavão misterioso* tem uma tiragem de 100 mil exemplares. Logo no começo sabe-se desse número, todos revelam esse número.

Quando foi esse número? Em que ano foi feito esse romance?

O *Romance do pavão misterioso* surge justamente quando começa acontecer uma transformação muito grande no Nordeste, que é a chegada das máquinas de beneficiamento de algodão que criaram uma feição industrial no Nordeste – as máquinas de fabricar tecido. Quando surge essa indústria aparece o *Romance do pavão misterioso*, um romance que fala da invenção de uma máquina voadora: o pavão misterioso.

Isso foi quando?

Isso é por volta da década de 1940 a 50. É muito recente.

Essa oralidade, esse contar histórias, virou uma marca da literatura nordestina mesmo nesse século, muito próximo de agora. Essa capacidade de contar uma história, essa arte de contar histórias, continuou vivendo. Como você vê isso hoje?

Nós somos herdeiros de uma região muito culta pela tradição que veio da África, pela forte tradição hibérica que aqui se guardou, a tradição do couro, de uma manufatura, a tradição de cantos e danças. Nós somos cultíssimos, soberbamente cultos, mas somos incultos se você analisa do ponto de vista de escolaridade. Dessa escolaridade que é receber um ensinamento em escola, alfabetizar-se, aprender a ler, escrever e interpretar textos.

Você tem uma grande cultura tradicional, batizada de cultura popular, e essa cultura popular vai desde os bordados às pinturas, aos desenhos, à dança, aos contares, às culinárias, a mil saberes. Mas, no entanto, nós temos cidades daqui do Nordeste com uma população analfabeta de 60%, 70% a 80%. Isso indica que nós ainda recebemos muito de informação oral porque ela não é apenas aquilo que vem de uma história contada, de uma história narrada; há mil maneiras de se dizer por meio da palavra, tudo isso é uma tradição oral. Na ausência da escrita, não passamos um e-mail, não entregamos um texto, é comunicado diretamente por meio da fala, que é a forma de comunicar tudo, denunciar, alegrar, convidar, falar e cantar. É sempre por meio da fala.

É preciso que se compreenda quando eu digo oralidade e tradição oral, para que as pessoas não fiquem apenas naquela narrativa de tradição ou na narrativa de histórias. Tudo o que é narrado, todo o falar, todo o saber é comunicado da única forma possível – por meio da fala –, já que grandes contingentes aqui do Nordeste não usam a escrita como forma de comunicação. Todos nós, escritores do Nordeste, mesmo de cidades grandes complexamente urbanas, complexamente neuróticas, como Recife, Fortaleza, Salvador, temos essa marca forte ainda da cultura oral, da poesia oral, do canto, de tudo que se diz e faz por meio da palavra.

A nossa literatura carrega esse ritmo quase imposto desde que nós nascemos porque nós ocupamos muito nosso tempo não apenas com a escrita, não apenas em ler. Como o mundo que nos cerca é um mundo que se comunica, sobretudo, por meio da oralidade, nosso ritmo de criação é marcadamente oral. Eu estou ampliando a questão da oralidade, estou tentando ampliar para você para não ficar apenas nessas histórias que hoje estão muito na moda a serem repetidas. No Rio tem mil contadores de histórias que vão às escolas das cidades, em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba idem. É moda pessoas que se formam para reproduzir um modelo.

É preciso saber que a tradição oral não é apenas a tradição dos contadores de história, é a tradição da comunicação, de tudo que se comunica por meio da oralidade, dos ruídos, dos grunhidos, dos fungados, do tartamudeado. Tudo isso é oral, tudo isso é poesia oral, uma poética concretamente oral.

Há um tempo atrás, o Haroldo de Campos fez um ensaio sobre *Os sertões*, do Euclídes, mostrando como era possível retirar sonetos d'*Os sertões*, como havia uma métrica contida no texto, você podia versificar trechos inteiros d'*Os sertões*. Causou muito espanto e o Rubens Rodrigues Torres Filho, um tradutor e poeta excelente de São Paulo, que é muito irreverente, ironizou, falando que o que o Haroldo não percebia era que o Euclides estava reproduzindo uma estrutura oral, que trabalha com métricas, com ritmos.

Esses grupos orais mantêm formas em que, de fato, há ritmo, música, modulação, entonação e ordenação narrativa. Eu tenho uma teoria com a qual trabalho muito, sempre que tenho oportunidade de trabalhar com esse assunto, de que parte da desestruturação do aprendizado da escrita se deu por conta de que nós somos uma sociedade oral que se desestruturou na sua ordenação do discurso oral. Então a desordenação do discurso oral faz com que o indivíduo desordene sua fala, sua escrita e sua capacidade de aprender a ler.

Um indivíduo que vem ordenadamente organizado nessa tradição oral, mais facilmente poderia ser introduzido na escrita porque ele já tem um ritmo. Eu vi, certa vez, um poeta coreano declamando e era soberbo como ele declamava. Ele contava uma história e, enquanto ele contava, movimentava o corpo, batia o pé; era acompanhado por um tambor, a voz se elevava e se abaixava. Se você prestar atenção, se você tiver o cuidado de ir aqui por esses bairros de Recife ou aos interiores do estado, você vai ver como a fala das pessoas tem uma música, uma entonação, um ritmo, é quase um canto.

Tem uma dramaticidade também.

Sim. As histórias que todos os meus tios e o meu pai contam são extremamente ordenadas, parecem romances falados; são histórias simples assim: “Conte como foi o nascimento da sua irmã Francisca.” “Ah, sim, lembro. No ano de 1922, em janeiro, tinha sido um ano de muito bom inverno – eu me lembro porque choveu muito. O riacho da Melosa, que corria atrás da minha casa, transbordou muita água e o meu tio, Antonio de Caldas, que tinha vindo visitar a minha mãe, nem pôde atravessar. Amarrou o cavalo numa oiticica que tinha próxima e ficou lá, esperando que a água baixasse para poder atravessar chegar lá. Meu pai, nesse ano, tinha plantado 600 braças de arroz e todo mundo estava achando que ele ia ter que construir um armazém novo porque não ia dar para botar todo o arroz que iria colher. Minha mãe entrou em trabalho de parto e Raimundo foi, então, buscar a

parteira. Enquanto Raimundo foi buscar a parteira, eu fui..." Tudo é montado e assim vão se montando assim: "Por volta das nove horas, o sol apareceu, mas meu pai olhou para fora e disse: Não. Esse sol não segura, vai chover." Assim monta-se um cenário, uma cena e há toda uma ordem na cena. É profundamente ordenado.

Assim como na esquizofrenia, falando em psiquiatria, nós consideramos de suma importância o distúrbio do discurso, da ordenação do discurso, e consideramos melhora – cura não há – quando o indivíduo começa a reordenar o seu discurso. Você imagine que, pelos choques culturais, pela introdução de certos elementos de forma abrupta ou mesmo virulenta dentro de certas culturas muito frágeis e muito ordenadas, a primeira coisa que acontece é uma desordem no discurso, há uma desestruturação no discurso. As pessoas esquecem as suas formas de narrar, a sua maneira de falar e se desordenam. A fala se desordena, o discurso se desordena e a oralidade entra em pane, se desarticula inteiramente.

Há uma grande perda.

Sim. Mas eu não vejo isso de uma forma saudosista de modo algum. Eu não tenho saudade de nada, apenas constato. Sem dúvida que sim, as pessoas mais velhas, que tinham o hábito de falar e um público que as escutava ou se interessasse por suas falas, hoje já não possuem esse auditório. Nas casas que eu freqüentava há alguns anos, há 30 anos, cujas visitas consistiam em encontrar todas as pessoas sentadas na sala e se conversar horas e horas, hoje você chega e a televisão está ligada, a conversa entremeia um intervalo de comercial e outro. Isso é comum quase em todas as casas, é um fato que se alterou.

A meninada, que antes sentava para escutar, em todas as cidades do interior está nas *lan houses*, nos cybercafés, porque tem muitos, e está "plugadíssimas" no mundo todo. Essa meninada, que mal sabe escrever, está namorando uma italiana na internet. É um fato real, é um fato que acontece mesmo.

Você finalizou agora um romance novo. Qual foi a influência dessas constatações, na construção da linguagem no seu romance?

Eu saí do Sertão para uma cidade um pouco maior, justamente quando o campo começa a ser abandonado. Depois as pessoas iam para Recife que era, na época, a terceira maior cidade do Brasil, quando eu vim para cá ainda era a terceira maior capital do Brasil, ou talvez a quinta. Mas era uma cidade grande e problemática e que já havia tido muita importância, muito significado econômico e cultural no país. A cada volta para minha cidade natal eu percebia a transformação desse meio, voltava e percebia essas mudanças no meio, nas pessoas, a ruína absoluta do campo, as culturas sendo substituídas. Eu constatava essa transformação.

Para o meu romance, eu trago essas ruínas todas, esse confronto entre um mundo que era, de fato, mítico, arcaíssimo, com essa modernidade e com essa

globalização. O romance trata dessa tensão, que eu acho que é comum a todos os lugares do mundo: esse choque entre a tradição, o mítico e essa secularidade da pós-modernidade e da globalização. Não lamento nada, absolutamente: eu sou apenas um narrador, um cronista disso. Eu não tomo partido. Pode ser que achem que eu até tomei, mas eu tinha intenção de não tomar.

É difícil falar de ruínas sem algum grau de tristeza. E é fácil confundir essa tristeza com um partido nostálgico.

O livro tem muitos fantasmas, o personagem encontra um mundo que tem, pelo menos, 300 anos de história. Além de ter os personagens mais contemporâneos, que são três. O personagem principal, sobretudo, está permanentemente em contato com ruínas e fantasmas de um outro tempo. O tema principal do próprio livro é a morte de um velho patriarca da família. E as pessoas estão indo justamente para se despedirem desse velho patriarca que está morrendo. Com ele, está morrendo um tempo, a casa. As ruínas vão sendo mostradas e também é mostrada toda a fragilidade disso que está sendo apresentado, que vem para ocupar o lugar dessas coisas velhas. Mostra-se a fragilidade do que vem para ficar no lugar. A precariedade do novo.

Você teve uma preocupação em pensar numa estrutura narrativa e tentar retratar essas futuras narrativas e o tipo de discurso dessas diferentes histórias?

Sim. O que há de particular no livro, e eu não sei se alcancei, é que todos os personagens contam histórias. É possível você comparar a forma como os personagens mais antigos, as pessoas de mais idade, contam as suas histórias e como os personagens atuais, jovens contam suas histórias; o uso da linguagem e as histórias mesmo. Há um personagem que conta sua história como um prostituto, um “michezinho” de classe média, em Nova York.

O grande trabalho do livro é exatamente esse e é a coisa mais dificultosa. Eu tive muito cuidado com essa linguagem, em mostrar como todos os personagens saíram desse lugar, como, de repente, retorna o aprendizado deles, a linguagem antiga deles. Tive o cuidado de mostrar também como é difícil para eles, como eles não conseguem encontrar uma fala, às vezes, enquanto todos que ali ficaram permanecem com suas falas, com seus discursos. Talvez aí eu esteja tomando um partido e nem seria a minha intenção.

E esses jovens não conseguem, ao mesmo tempo, criar uma grande potência de invenção nas suas falas?

Eles trazem suas invenções, suas histórias. Todos trazem suas histórias: é um jovem que morou na Noruega, um em Nova York e na França, outro estudou alguns anos na Inglaterra. Todos trazem suas histórias, como os viajantes de Walter

Benjamin, que classifica os narradores de duas formas: os sedentários, que são aqueles que ficam, não viajam, escutam e transformam; e os viajantes, aqueles que viajam e trazem suas histórias. Propositalmente eu cito isso no livro, trago esses jovens como os novos narradores viajantes e deixo que os velhos contem suas histórias como sedentários que ali ficaram durante anos e anos, ruminaram e criaram suas próprias histórias.

Essa é a grande questão: a oralidade tem a mutabilidade como natureza; a natureza tem uma capacidade incrível de absorção de condições novas e de mudar a partir disso.

Sim. É o que faz a antropofagia de Oswald de Andrade ser calça-curta, tamanha a capacidade de incorporar tudo, é impressionante! Você é um contador de histórias, conta uma nova e, em três dias, a sua história já foi incorporada, transformada, e reaparece localizada e adaptada à geografia do lugar. Está totalmente absorvida.

Quando você percebe que essa mutabilidade vira colapso? Como saber quando é um mundo que está mudando radicalmente e saber quando o mundo está entrando em colapso e perdendo as estruturas originais?

De um modo geral, sou muito otimista e acredito que mesmo as culturas frágeis passam por um colapso, depois incorporam elementos externos, se refazem, se recuperam e surgem mais brilhantes, mais soberbas. Eu tenho uma fé nisso.

O que acontece é o seguinte, e eu vou ver se consigo raciocinar porque é importante esse raciocínio: enquanto esse mundo permanecia relativamente fechado, a ordem de valores, as ordens de grandezas não eram tão díspares e desiguais. Embora Glauber tenha falado tanto da desigualdade, não é tanto quanto o que o sistema dele quer mostrar. Comparado com as grandes desigualdades de hoje, as grandes fortunas, a miséria, os grandes capitais na mão de tão poucos e os grandes bolsões de miséria do mundo todo, essa desigualdade é muito mais acentuada e mais visível hoje.

Deixa eu ver se eu consigo concluir meu raciocínio, talvez tenha até me perdido e ele era tão sutil. O que acontece é que a questão que torna tudo mais frágil, o que fragiliza mais essas culturas nesse contato é o desejo do poder, é o conhecimento do que existe fora dali. Eu ontem ilustrava isso com a história de um paciente meu que roubou vários aparelhos celulares e acabou preso. Só que ele era de um lugar onde os aparelhos celulares não funcionavam porque não existia torre de celular, não havia sinal para se comunicar. Mas havia um significado, um fetiche nesse aparelho.

A questão nesse encontro, nesse confronto de mundos, é uma sedução muito grande, um fascínio muito grande para ter acesso a essa coisa que está lá fora, que

supostamente é melhor do que existe aqui e supostamente trará uma vida melhor. Isso gera uma recusa a formas de viver, é como a Medéia quando viu o Jasão vindo do Ocidente, é a mesma história: tem aquela sedução extremamente bem mostrada no filme do Pasolini: ela abre a mão do sagrado, o sagrado perde os sentido, enterra seu pote com todos os seus sortilégios e vai atrás do *logos* do Ocidente. Não é muito diferente dessa fábula de Eurípides recontada por Pasolini. No fim das contas, o que tem acontecido é essa sedução.

O avô que está morrendo, foi um grande patriarca e se considera muito inferior ao neto dele, que chega à fazenda de helicóptero e fica o tempo inteiro ocupado no laptop, administrando sua empresa de construção. Tem uma inversão de valores, você comprehende?

O seu livro é sobre a busca da identidade?

Não tenha dúvida que sim. Essa é uma questão premente para todos nós, nor-destinos, que fomos de maneira tão abrupta jogados de um tempo tão diferente, nós que ainda temos uma raiz arcaica, arcaíssima, é um grande sofrimento. E o livro termina de uma forma dramática: no final, quando o indivíduo, depois de tudo que acontece, acha que finalmente refez uma relação com aquele mundo e vai se alegrando, roubam seu celular do bolso. Ele não consegue falar com a casa e com a cidade de onde ele veio e, por instantes, sente que tudo está perdido e aquele mundo onde ele está, sem a possibilidade de ele sair dele e se manter em contato com esse outro mundo, é abominável. O romance termina assim, com uma parábola terrível.



Karim Aïnouz

participação especial de Daniel Augusto

Seus filmes trabalham muito com figuras fronteiriças ou limiares, num tempo em que cada vez mais esse tipo de figura está sendo glamourizada, fetichizada. Como você acha possível trabalhar com isso hoje sem cair na domesticação, mantendo uma relação crítica e contundente?

É uma pergunta boa. Eu tenho pensado muito no que fazer daqui para frente, não só no cinema e, se for cinema, em qual tipo. Quando penso nisso, penso muito sobre quais personagens eu quero falar, mais do que sobre a história que quero contar. Tenho até mantido uma relação mais amistosa com a narrativa do que eu tinha antes, nos últimos anos. Os dois projetos que eu estou pensando em fazer daqui para frente de alguma maneira sintetizam o que ando pensando. O meu interesse é falar bastante sobre classe no Brasil, algo que me parece não consegui ainda. Um dos meus projetos é sobre um segurança particular, um cara que já foi da polícia, mas que trabalha como segurança de uma família mais rica. Um cara de classe média baixa. O outro projeto que tenho vontade de fazer, mas morro de medo, é sobre o lugar onde fui criado, uma praia no Ceará chamada Praia do Futuro. Um lugar de utopia e distopia, projetado para ser uma espécie de Barra da Tijuca, mas que deu totalmente errado, porque a salinidade do ar é muito alta e todos os prédios começaram a ruir. Eu queria fazer um projeto sobre alguém que vem de fora do Brasil e passa a viver ali. Uma parte seria sobre esse personagem que está em exílio e que vai embora do país. Já falei disso em um curta, chamado *Paixão nacional*, sobre o diário de um sujeito que vai embora, tenta escapar do Brasil e fica congelado no trem de pouso de um avião. Na verdade, é um fato verídico que aconteceu na década de 1980, no Rio de Janeiro. Os três são personagens fronteiriços, literalmente. Agora, a questão da glamourização depende de uma série de coisas. Acho que meu filme *Madame Satã* glamouriza, mas o faz humanizando também. A representação cinematográfica sempre está de certa forma ligada à glamourização.

Até porque *Madame Satã* era mesmo muito glamouroso...

Era. E a própria escolha da Hermila Guedes para protagonizar o *Céu de Sueley* tem a ver o glamour. Ela é também muito glamourosa e tem um encanto inexplicável, que às vezes chamamos de glamour, às vezes de élan. Existem maneiras diferentes de chamar isso. Me interessa o glamour, o brilho de cada um.

Nesses dois personagens, o glamour é uma ferramenta de resistência, faz com que sejam arredios...

É como eles colocam a cabeça para fora d'água. Eu acho que o glamour é intrínseco, por mais que você tente descascar ele, estará ali o tempo inteiro. Eu me interesso pelo glamour na largada, mas acho que a não-domesticação vem de um olhar que não se calca na moral. Quando você não tem um olhar calcado na moral, que permite julgar se o que o personagem faz é certo ou errado, aí eu acho que não se domestica. Você não coloca nenhum limite para o personagem.

Esse cinema pós-retomada tem uma preocupação de competência técnica muito grande. Às vezes importa um modo de dramaturgia e de filmagem norte-americanos, que é palatável ao público maior, a despeito da contundência e da potência criativa. Como você vê isso?

Essa pergunta me persegue cotidianamente. A resposta é longa, é preciso falar da história do cinema brasileiro. A questão da técnica é uma questão da minha geração, não sei se isso vai seguir assim daqui para frente. Tenho a impressão de que as coisas vão ser diferentes. De 1995 para cá lutamos contra a sensação de sermos inferiores tecnicamente. De 1983 a 1993, as questões técnicas e narrativas não eram tão importantes. Mas a liberdade em relação a isso não era deliberada, tal como nos filmes das décadas de 1960 e 1970, quando o importante era captar o momento, conseguir filmar um acidente, improvisar, dizer o que era preciso. A técnica não era o foco. Até porque não havia técnicos formados para isso, nem maneiras de exibir os filmes que possibilitasse o uso dessas técnicas. A qualidade das salas de projeção era muito pequena.

Mas desde 1995, muitas pessoas que se tornaram diretoras se formaram na publicidade, por isso precisaram de uma excelência técnica. Mas aqui não vale fazer julgamento de valores, não acho bom ou ruim a excelência técnica dessa geração. Mas é uma geração que tem um complexo de inferioridade, que sente a necessidade de se fazer a lição de casa, saber como se ilumina, que lente usar, como captar o som. Saber contar boas histórias. Passamos por um período de purgação, mas essas coisas para mim são a base de um trabalho, não podem ser o fim. A técnica pode ser muito traidora.

Eu vou fazer uma confissão. Não posso muitas horas de set de filmagem. Na realidade, tenho uma formação totalmente teórica de cinema, cartesiana. E uma formação de montador. Quando fiz *Madame Satã*, não sabia filmar direito. Como se filma um diálogo numa mesa de oito pessoas? Você tem que fazer um plano geral, cobrir de uma maneira que não pule o eixo. Eu estou falando de gramática narrativa. E eu não sabia fazer isso. Não sei se foi para minha felicidade, mas na época o fato de não dominar a técnica foi muito importante, porque eu podia me concentrar no personagem, na tradução daquele personagem para o som e a imagem. O repertório técnico não pode substituir o conteúdo, a razão de ser dos filmes. Eu acho que a gente vive no meio do caminho, entre um cinema que quer

ser industrial mas é profundamente artesanal. Acabamos sem conseguir assumir nem uma coisa nem outra. Não temos uma indústria cinematográfica configurada. Talvez em dez anos teremos, porque isso leva um tempo. E existe o complexo de autor, mas de um autor que tem que viver dentro dessa indústria, embora ainda precária. Na realidade, a gente não tem um cinema tão autoral nem um cinema tão industrial. E talvez o vigor do Madame Satã venha um pouco disso, de uma certa ignorância que eu possuía no momento de fazer. Porque o cinema pode ser muito mediado, o que não é necessariamente ruim, mas pode ser muito nocivo.

É engraçado você dizer isso, porque o Madame Satã é muito bom tecnicamente, os focos, a fotografia...

O foquista do Madame Satã queria pedir demissão na primeira semana de filmagem... O cinema clássico é um trabalho de coreografia mesmo, você faz um ensaio técnico para o foquista marcar onde o ator senta, para onde olha. Mas no Madame Satã os atores não iam conseguir fazer isso. Com a exceção da Marcélia Cartaxo, quase nenhum dos atores tinha feito cinema antes, não iam conseguir manter a marca. O fluxo emocional deles era muito bruto. O trabalho técnico é muito bacana, tem uma pesquisa da imagem e uma direção de arte muito presente, mas existem desfoques, por exemplo, que surgem com uma certa violência. Não foram calculados. Não tinha como domesticar aquele filme. Se eu tivesse domesticado, teria desrespeitado o próprio ímpeto do personagem.

As razões para filmar são muito claras para você?

Ah, tem que ser. Eu fiz o *Céu de Suely* porque precisava falar daquela história. Na verdade, é uma história muito privada, aquele negócio da rifa foi aparecendo. O *Céu de Suely* é a história da minha mãe, eu precisava falar dessa história, precisava colocar isso para fora de alguma maneira, mas jamais eu ia fazer um filme sobre a minha mãe, porque é muito auto-referente. Mas tinha ali algo muito importante de ser tratado, que é questão da experiência feminina, muito complicada dentro deste país. O que eu faço precisa ser necessário do ponto de vista político e pessoal.

O cinema que me interessa cada vez mais, e o cinema que, acho, vai interessar cada vez mais às pessoas, tem alguma obsessão pessoal do autor, não é um cinema de produto. Um cinema de produto tem que ser bem embalado, bacana, brincar com gênero, tem que ter ritmo, tem que ter música. É uma coisa dos nossos tempos. Mas cada vez mais aquilo que é uma voz, e não um coro, tende a ser mais interessante.

O cinema brasileiro contemporâneo trabalha muito com personagens liminares, mas num viés bastante realista, beirando o documental, ao passo em que as tra-

dições modernistas e de vanguarda da cultura ocidental explodiram há tempos com a verossimilhança desses personagens fronteiriços. Veja o Lautréamont, Georges Bataille... Por que esse cinema anda tão obcecado com o verossímil?

É curioso você me fazer essa pergunta porque eu sou completamente obcecado pela verossimilhança. Deixa eu complicar um pouco o que você está colocando. Eu acredito na verossimilhança emocional do personagem, não sei se acredito na verossimilhança naturalista. Eu preciso entender a cada momento o querer do personagem, e isso para mim é verossimilhança. Quando *O Céu de Suely* foi lançado, falou-se muito que ele era um filme realista. Acho que ele não tem absolutamente nada de realista. O realismo é um gênero, e é legal brincar com ele. Me interesso pelo hiper-realismo, a fixação do olhar num tempo x, que permite enxergar coisas que você não veria normalmente em sua vida. O cinema consegue isolar esse tempo.

Falando do cinema brasileiro contemporâneo, eu te pergunto: você acha que tem relação com a verossimilhança? Eu acho que não, acho que há um flerte com um gênero de representação que está sendo chamado de documental, o que é complicado. A palavra 'documental' já me parece estranha. O que é documental? Há um flerte com um gênero de documentário que se chama reportagem. Documental quer dizer pouca coisa. A verossimilhança é muito diferente do documental. Eu vejo as pessoas dizerem: "O que me interessa é flagrar o real". Isso não existe! Flagrar o real só existe no seu coração, na sua presença. É experiencial, não pode ser representado. O que existe é o recorte do real construído por uma determinada pessoa.

Um recorte discursivo...

Ele é discursivo! Nem em documentário isso existe, pois você pode até flagrar o fato jornalístico, mas ele é enquadrado, mostrado de uma determinada maneira, é sempre uma construção. Mas eu entendo esse argumento de 'flagrar o real' também de uma outra maneira. Não dá para falar de cinema no Brasil sem falar de televisão. O nosso cinema contemporâneo é de alguma maneira reativo à televisão. A televisão tem flagrado o real com o *Big Brother*, que é um real empacotado, construído. Esse é o ímpeto. Mas a minha geração teve de existir a despeito da televisão. E uma das maneiras de existir se diferenciando da televisão é flagrar o real sem planejar. Então esse cinema precisa existir de algum modo. É um cinema muito paulista e acho que precisa existir. Não é um cinema carioca. Qual é o filme carioca que tenta flagrar o real? Não é a toa que o grande império televisivo seja no Rio. Tem aí uma coisa reativa que eu entendo e respeito.

Qual é o espaço para o fabuloso nesse cinema?

Acho que existem duas vertentes disso. Estamos esquecendo do documentário brasileiro contemporâneo. Eles são tão excitantes ou mais do que a ficção. Outra

coisa que a gente não pode esquecer é que o real no Brasil é muito violento, é muito presente e indecifrável, é muito fascinante. Se formos pensar o fabuloso como no David Lynch, por exemplo... a gente não pode deixar de falar de algo que é gênero. A gente se recusou a flertar com o gênero na década de 1960. O cinema de autor se recusa a flertar com o gênero. *A nouvelle vague* é inteira baseada no cinema *noir*. A questão do David Lynch é mais complexa porque a gente tem criado um gênero que é o cinema brasileiro. Esse gênero é documental, vigoroso.

Um cinema local? É interessante, pois as artes visuais parecem estar na contramão disso, tentam de toda forma escapar do localismo e da identidade para entrar num registro cosmopolita, autônomo...

Tem uma vertente das artes visuais que representa um estilo internacional. As artes plásticas sabem fazer isso como ninguém, pois o mercado permite. Quando você olha para o mercado cinematográfico mundial, o que se espera do Brasil é muito específico, goste você ou não. Porque nenhum filme de Jorge Furtado foi para Cannes? E eu faço parte dessa jogada. Por que o *Madame Satã* foi eleito como filme que representa o Brasil? Eu não acho que o *Madame Satã* seja um filme de clichês, mas ele brinca com clichês, eles estão lá. Eu alimento todas as expectativas com relação à brasiliade, elas estão presentes. As artes visuais não têm que preencher esse papel. E não dá para fazer cinema no Brasil sem pensar em TV, e por isso a questão da verossimilhança nos persegue. Eu estava vendo outro dia o capítulo final de *Paraíso tropical*. A novela termina sem nenhuma verossimilhança. Você nunca vai conseguir fazer isso num filme. A televisão dita o que é o cinema, mesmo que seja pelo avesso. Nas artes plásticas, o que você tem de contracampo? Nenhum, você tem a liberdade absoluta. Um dos grandes capitais das artes plásticas é o risco – ousadia e transgressão. Nas artes plásticas isso é uma moeda de alto valor de troca. No cinema, cada vez menos o risco, a inovação e a transgressão têm algum valor de troca.

Isso é uma idiossincrasia criativa ou constrangimento de mercado e produção?

Acho que é um sinal dos tempos. A função do cinema no mundo hoje é muito diferente do que era dez ou trinta anos atrás. Não estou dizendo que é melhor ou pior, estou dizendo que o cinema é um produto de massa. Cada vez mais é um produto artesanal, mas com a estratégia de ser um produto de massa. Eu escolhi deliberadamente um produtor de fora do Brasil para fazer *O Céu de Sueley*. O catálogo deles tem filmes em todas as línguas, de todo o mundo. Os últimos filmes que eles produziram são filmes de língua inglesa, eu acho que é um sinal dos tempos mesmo. Há cinco anos atrás, se um distribuidor de cinema de autor europeu tivesse cem mil dólares para comprar filmes, ele compraria dez diferentes. Hoje em dia ele compra um só, pois os custos de divulgação e a quantidade de

filmes no mercado são tão grandes que ele precisa investir e acertar. Ele só pode acertar em um título, que chamam de *crossover*, ou seja, esse cinema de que estamos falando, que agrada mas precisa ser bacana. É um sinal dos tempos, não é uma coisa intrínseca ao desejo de quem faz cinema.

Você acha que se consolidou um estilo cinematográfico internacional, que dita as expectativas e as regras de produção? Como um autor-criador lida com isso? Qual é a sua margem de manobra?

Eu acho que existem espaços intersticiais hoje em dia. Você não pode só fazer filme, precisa ocupar outros espaços, precisa pensar em outros formatos. Os autores que mais me interessam hoje estão brincando com que é ou não é narrativa, o que é personagem, estão brincando com os limites de fazer cinema, são autores ou produtores que têm outras práticas. Tem diretor fazendo instalação, fazendo fotografia. Tem um grupo nos Estados Unidos que está fazendo podcast, fazem uma série que deve estar no décimo segundo episódio. Você baixa na internet e essa série registra o processo de confecção de um longa-metragem que está sendo feito em vídeo. Isso só pode acontecer nos Estados Unidos, onde todo o mundo possui internet. O filme está pronto e já tem seus fãs do podcast, tem 105 pessoas em Cincinnati que querem ver o longa. Então eles alugam uma sala de cinema e passam o filme. Há um reajuste no jeito de produzir, no que se produz e em como se mostra o que é produzido. Existe uma falência nos moldes clássicos de produção cinematográfica. Não sei se isso que começa a aparecer vai se chamar cinema ou vai ter outro nome, mas há uma reinvenção. Não sou pessimista com relação a isso.

A vídeoarte já explodiu essa fronteira faz tempo. O cinema é viciado em seus próprios limites?

O molde cinematográfico é muito preso no século XX, não sei se ele se adequa mais ao século XXI. Uma coisa que a gente não falou sobre o assunto da verossimilhança é o frescor. Onde está o frescor que existia nos filmes do John Cassavetes? Onde foi parar? O olhar foi engessado pelos moldes de produção, pelas maneiras de exibição. Vários filmes brasileiros vão sair de cartaz em duas semanas, filmes ótimos. Hoje em dia, o ‘produto cinema’ no Brasil é muito frágil. Vou continuar fazendo cinema por uma questão quase física. Eu gosto de filmar, gosto de ter uma câmera do meu lado, gosto do cheiro da celulóide, do grão que tem na celulóide. É uma coisa de apego à mídia. Mas a prática do cinema é mesmo questionável.

Seus dois longas trabalham com o desejo. Que relação você consegue ver no seu trabalho com a experiência do desejo no mundo de hoje? Como o seu cinema dialoga com o erotismo e o desejo?

O desejo é fundador. Existem duas coisas que são potencializadas no cinema. O desejo é sempre contraditório, nunca é claro e transparente. Esse é um ponto de partida para uma narrativa cinematográfica, principalmente se ela está calcada em um personagem. A segunda coisa é que o desejo permite contar histórias ou traçar trajetórias ligadas ao físico. Não me interesso por metáfora e o desejo me permite falar de uma experiência física presente.

No *Céu de Suely*, a protagonista do filme é alegórica ou tem uma dimensão de subjetividade, independente do discurso, da discussão sobre as fronteiras e trânsitos?

É claro que o *Céu de Suely* fala de classe, é uma obsessão que eu tenho. Não dá para viver neste país e não falar de classe. Mas o filme trata de uma experiência subjetiva muito específica. Eu não tenho nenhuma pretensão de que a personagem represente alguma coisa que não seja ela própria. As pessoas costumam dizer do filme: "Ela se rifou para conseguir dinheiro". Como se o fundo da questão da personagem fosse financeiro. Quando você olha para o neo-realismo e encontra um gênero (com exceção do Visconti, em *Rocco e Seus Irmãos*), são sempre conflitos financeiros, é a dificuldade financeira que determina o conflito do personagem. No *Céu de Suely* a questão é uma personagem que não se adequa, que é completamente deslocada daquela geografia. Eu quis que a Hermila fosse essa personagem. Quando cheguei no local de filmagem e decidi filmar ali, vi que ela pertencia àquele lugar, ao mesmo tempo em que era completamente descolada daquela realidade. Tratava-se de uma experiência subjetiva daquela menina, naquele lugar e naquele momento. Ela não é 'a pobre abandonada', nunca se consegue ancorar num lugar só a personagem, não é metáfora de nada. Quando você olha o personagem através do desejo, você consegue esculpir alguma coisa que não seja apenas discurso.

O nordeste ou qualquer outro lugar de contraposição ao centro, São Paulo no caso, é um ponto de partida ou um ponto de retorno e chegada?

Eu acho que cada vez mais ele é um ponto de passagem. Para mim, pessoalmente, é sempre um ponto de retorno. Mas isso não tem nada a ver com os filmes que eu faço ou com as coisas que eu falo. Para mim é sempre uma casa de retorno, mas nunca é uma residência, curiosamente. Se você vai ao sertão, de dez pessoas, seis já foram embora e voltaram, ou ficaram em trânsito. Esse transporte dos corpos no século XXI é ágil como jamais foi, mesmo que o cara venha para cá num ônibus clandestino, mesmo que ele já tenha ido morar em Pelotas, ele volta e sempre vai de novo. Essa história do lugar da partida hoje em dia só existe na África. Você não pode sair da África porque não tem visto, e quem sai da África dificilmente volta. A nostalgia da casa ou do ponto de retorno tem se tornado muito diferente nos dias de hoje.

Você acha que a questão do local está em condições de ser mais bem trabalhada, refletida e recriada hoje do que no momento em que a identidade foi uma questão central?

Eu fui totalmente formado em uma escola para a qual a política da identidade era a grande questão. Sou do tempo em que emergiram as primeiras vozes pós-coloniais. Fiz mestrado nos Estados Unidos entre 1990 e 1993, fui banhado pelos cultural studies. Meu primeiro curta fala de identidade, com um certo incômodo com a política da identidade. Essa política não pode ser vista de uma maneira essencialista, fica muito perigoso se não for vista de maneira contextual, conjuntural. Do ponto de vista político, a questão da identidade foi muito produtiva nos últimos dez anos, fez acontecerem coisas importantes que não teriam acontecido de outra maneira. Mas olhar para a identidade como um fato fundador em 2008 é muito complicado.

*

Roberto Corrêa dos Santos

Em seu ensaio *Pensar escritores, Machado a exemplo*, você fala do estilo como uma coisa orgânica, quase um dispositivo corporal no artista, a “manifestação de uma subjetividade em via de exteriorizar-se”. Como pensar o estilo hoje, quando os artistas se permitem experimentações em diferentes linguagens e vozes?

De fato, no ensaio referido, incluso no livro *Modos de saber, modos de adoecer*, detenho-me longamente a firmar certo entendimento teórico acerca do estilo, tal a pergunta bem define, como de natureza orgânica, como dispositivo corporal, como força – pulsão –, sempre em movimento de exteriorizar-se, valendo-se de suas pressões. Embora aquele ensaio seja bastante antigo, diria que ainda o acho quanto ao problema do estilo. O estilo encontra-se em correlação com outros processos que se mantêm em uso para se tratar da vida e da arte, a um só tempo, isto é, processos como traço, significante, assinatura, marca, cicatriz, trauma etc. Poderia ser outra palavra, e não estilo, para examinarmos aquele fenômeno de poder afirmativo presente nas – entre aspas ou não – obras. Pelo estilo, todo um corpo (sangüíneo e repleto de respiração, tremores, grandes risos e movimentos) aparece. Em obras, mesmo quando muito secas, em que toda essa ordem corporal esteja retida, pode-se ver: lá está a agir o vigor da carne. Quanto mais a entrega ao fazer for radical, mais arrancam-se dos organismos esses pedaços de vida. Normalmente, obras assim mais me convocam. Pode ser uma simples linha, muito fina, discreta, quase invisível e serena. O volume, o canto de seu traço: a entrega, o *pathos*, a presença de um quem imaginário, ali. Algo a dizer de sua potência intensiva, a representar sua super-humanidade ou sua sobre-humanidade. Poderia ter outro nome, mas teria de referir-se a este sinal vigoroso, ser da obra um dos motores. O estilo movimenta-se por toda a área, por todo o sítio, por todo o terreno dos feitos artísticos – pode manifestar-se no gesto, no timbre vocal, no erguer ou curvar de cabeça: uma televisão desligada, um copo isolado, ou. Há de ter na referência à televisão desligada a impressão de algum ato a criar aquele acontecimento. Trata-se, portanto, de pulsão de vida. O estilo, mantendo a palavra, é onde, nas obras, tal pulsão se aquece mais e mais. Obras são extratos de vida, de existência concreta e extrema; nelas atingem-se graus pulsionais máximos, forças que se põem vivas, e ressaltam o vencer (sei o que digo ao usar este verbo). Quanto à pergunta sobre o estilo hoje, mesmo em tempos de experimentações com diferentes linguagens e vozes, respondo: sim: quanto mais potente a pulsão, pulsão de vida, a única a existir, mais vida se quer, mais exercícios se operam, mais ganhos, mais poder.

Em Para uma teoria da interpretação, você faz um elogio à escritura dramática, afirmando: “Dos gêneros, o dramático – atualizado em formas tantas – parece ser um dos que melhor prestam à conscientização. Nele é possível estabelecer o jogo; nele é possível o pleno dialogismo; nele é possível a troca e o confronto”. Em que sentido você usa o termo “conscientização”? A arte visa uma função social? E como pensar o dramático numa arte que tende cada vez mais à fragmentação e descontextualização?

É verdade, no *Para uma teoria da interpretação*, publicado em 1989 e escrito em 1982, propunha o vigor do dramático. Talvez antes, mas ali de modo explícito. Há um capítulo sobre tal potência. Acredito que esse caminho tenha vindo de razões muitas, mas entre elas uma deve-se ao fato de que, nessa época, na Escola de Teatro Martins Penna, ministrava aulas de dramaturgia, que se articulavam às propostas do diretor de cena: ler para corporificar o lido no espaço, recortar o tempo. Líamos clássicos e modernos. O sentido mais evidente do drama é o de caminhar – o ir para a frente; seguir, pôr em ação. A defesa do dramático provinha dessa experiência de que o ler precisava bem examinar o tempo e conquistar o espaço, nele impor-se. Necessário era, pois, desenhar o próprio espaço. Tal ler – desenhando – tinha gerado possivelmente a palavra conscientização. Problemático reafirmar agora o termo conscientização; já não o penso como antes, em que, junto à dramaturgia, importava um conjunto de pensadores constituintes de um projeto político de educação. E estudávamos ambos os campos com bastante empenho. Entre os pensadores nacionais situava-se obviamente nosso Paulo Freire. E a palavra – conscientização – empregou-se. Porém, mesmo naquele momento, a palavra encontrava-se sob rasura, porque se organizava em torno de um valor que, cada dia mais, para mim (um para mim nietzscheano) se põe em embate, por ligar-se à idéia de consciência. Sob igual choque crítico está o termo inconsciente. Nem um nem outro bem acolho. Nem a idéia de um inconsciente como um lugar que em certas coisas se guardariam, nem mesmo um inconsciente em mobilidade, nem os recentes modos de tratá-lo, mais livre, me têm dado o conforto para uso. Menos ainda o de consciente a, em geral, indicar a quase confiança em um filtro capaz de ordenar, de perceber etc – o que levaria a crer na segurança da percepção que, sabemos, atende a linhas de sentido de variedade de natureza. Estamos diante de palavras em abalo, quer na arena psicológica, quer na arena política: o vocábulo conscientização liga-se a outros também duros e apriisionados. Quanto a engajamento, não é a arte que deve ou não ser engajada. Viver impõe conexão, engate e crítica. Se a idéia de engajamento for a de engatar, firmando seu traço também erótico, ponho sim para aquela afirmação do livro: quanto mais dramático for um saber, mais ele engata firmando seu poder, engata e procria, gera vida. E desengatará, porque é assim, entra e sai, respira, retorna. Escolho aqui a palavra: entendimento; nela agregam-se conscientização,

engajamento e todo agir ligado a linhas de força sempre presentes, ora mais fracas e ora mais fortes. O entendimento é lento, sai vagando, pára aqui, segue acolá, corrige-se, tropeça em idéias e pensares, refaz conceitos, não descarta as iluminações, reconhece o raro, toca o sagrado, sua luz e sua escatologia. O entendimento é o que nos aproxima do alegre das coisas. Se pudéssemos retificar a frase, aquela, diria ser o dramático bem útil aos entendimentos e assim ficaria mais justa para hoje. A performance, uma de suas possibilidades dramáticas, une-se ao delicioso, ao necessário, ao polido e, às vezes, ao áspero entendimento. Qualquer atividade, e não apenas a arte, constitui parte de um *socius*. Mesmo isolado e secreto, o trabalho cria sua atmosfera social: nutre a vida na pôlis, pede que haja vida criadora – o que não elimina luta, confronto, embate de olhares e escolhas. De qualquer modo, está-se em trabalho: fazem-se coisas, almejam-se entendimentos.

Para dizer de maneira breve, considero haver, ao contrário do que tanto se afirma, pouca fragmentação. Falta-nos, bem ao contrário, a arte do fragmento: a variedade, o mínimo que funciona com altivez. E pulsa. Pulsa junto às outras pequenas e inumeráveis pulsações. No fragmento, o quantum de sentidos e de formas espalha-se. Suponho ainda haver excessivas contextualizações, normalmente empobrecedoras; contextualizações cada vez mais tendem a impedir a diferença múltipla, criam grandes blocos, contextos fechados, obrigando a uma localidade de significados quase única e em acordo com interesses históricos e, como sempre, econômicos. Não vejo, portanto, descontextualização, vejo prejuízos nos exageros de contextualização. Os saberes encontram-se contextualizados excessivamente, quando mais saudável seria que se permitissem buracos, brechas, passagens, uns campos de vida a dispersarem explicações totalizantes, certas asfixias de indesejáveis meios que partem as coisas, sem que se detenham no sumo do fragmento e ainda as reúnem no bloco de um suposto contexto immobilizador.

Em *Imaginação e traço* você afirma: “Pela imaginação convoca-se e exercita-se o soberano poder de espectralizar (engendar fantasmas – sensações quase sempre sem corpo a povoar-nos)”. O que é a imaginação e qual sua função? Como a capacidade de engendar fantasmas se relaciona com a máxima kafkiana, estabelecida como método crítico por Agamben, em *Estâncias*, segundo a qual “quem apreende a máxima irrealdade plasmará a máxima realidade”.

No título do livro *Imaginação e traço*, o ‘e’ constitui o vínculo entre uma prática e outra: não há como supor a imaginação fora do traço. Exponho, em linhas muito gerais, o traço como assim o entendeu toda uma tradição de estudos desestrutivistas a partir de Freud, como uma inscrição mnésica feita em algum lugar do aparelho psíquico ou qualquer outra inscrição com carga de poder ativo sobre algo. O traço dá-se vazio de significado, consigna possibilidades de signifi-

cações. Quanto mais um aparelho corporal (entendo que o aparelho psíquico se expande por todo o corpo) é atingido por traços, traços de toda ordem, mais tal corpo (psíquico, carnal, político, estético, teórico, mágico) se transforma em mapa, arquivo, repertório, acervos. A imaginação relaciona-se à práxis rica e inevitável frente aos traços: mobiliza-os. Os traços passam a criar processos diferidos de cruzamento e lógicas, gerando, portanto, um sem número de materiais criativos. Não adiantaria haver traço em não havendo imaginação, porque a imaginação é esse equipamento de ativar, fertilizar, exteriorizar traços. A imaginação, ao tecer variedades de traços, elabora variedades também de escritas, que – artes, pois – podem ser mais felizes, menos felizes. Essas escritas podem aparecer sob a forma de sintomas, de crises, de ações, de gestos – do conjunto desses processos, obras: mais pobres, quanto menos ágil o labor da imaginação, menos servida de traços. Por vezes, no sítio da arte temos a sensação de que não se moveu o suficiente a imaginação ou não foi submetido o corpo à variedade dos traços que o viver, o investigar, o ir (o ser atingido) trazem. Em obras fortes, lá se manifestam saúde, imaginação, vivência. O trabalho minimalistamente econômico e plástico do imaginar e do traçar pode compor um excelente problema teórico para uma tal possível Teoria da Arte. Obras firmes revelam logo o quanto foram feridas, o quanto de marcas há e, ainda, quantos mapas se fizeram e podem ser feitos e refeitos e como e quais regiões ali se cruzam, por meio da imaginação incontornável. Diante de obras assim, ficamos sob ardências: afetos agitam-se. Entontecemos igualmente, se força houver, face a obras que se erguem utilizando a força da fraqueza, ficcionando a quase não existência de imaginação ou traço: mostram seus esquemas silenciosos. Pela imaginação, por sua capacidade de espectralizar, engendramos fantasmas, contornamos fantasmas, conversamos com fantasmas, dominamos fantasmas e somos dominados por. Mas, em algum momento, sabermos levá-los à luz, ao exterior, oferecendo-lhes possibilidades de formas. Quando fantasmas ganham concretude corpórea e tátil-plástica, avizinhamo-nos das obras, de seu virtual convívio. Fantasmas da imaginação podem ser levados daqui para ali, podem virar coisa no fora e atormentar-nos apenas em certa medida imprescindível à vida. Em débito com os fantasmas, mesmo quando terríveis: devemos a eles a graça de certas esplêndidas criações. Aproximemos, por fim, a frase de Agamben a outra muito próxima, ligeiramente modificada: quem aprende a máxima realidade plasmará a máxima realidade. Nada há senão realidade, realidades. Dentre elas, a dos espectros.

Na instigante epígrafe de *Obra*, você escreve: “Um taoísta, declara Yourcenar, poderia fazer várias vezes a volta ao mundo pelo interior de sua casa sem sequer deixar a cela: tratar-se-ia de um sábio. Sairia pelo sonho? Indagam-lhe. Não – afirma –, pelo pensamento. E poderia ter dito, como tantas vezes já o provara:

pela obra.” O sagrado parece ser uma de suas preocupações mais pulsantes, ainda que pouco colocada explicitamente. O que é o sagrado para você e como ele se relaciona com a arte?

Caminhar estando imóvel. Trato disso, e trata-o Youcernar, na referida epígrafe. Valemo-nos do pensamento, da arte, da obra, do fantasma, de turbilhões de sonhos. Mesmo assim, olhamos para alguém e podemos ter a impressão de que pouco se move; naquela paralisia aparente partos ocorrem, assim como viagens. Esses seres e cômodos de suposta imobilidade, cheios, porém, de torções, distúrbios, alturas, volumes, sentimentos e de tudo mais que de novo remete ao corpo como lugar de linhas e escapes, e àquilo a que nos referíamos como motor ativo (a imaginação, a presença daqueles dedos a apalpar realidades) criam-se pacientemente. O corpo desloca-se e parece parado. A essa potência, a essa irradiação, podem-se dar nomes – entre eles, escolhemos este: o sagrado.

Instala-se o sagrado quando aquilo de que nos aproximamos nos toca, ora com a leveza irradiante de um quase, um quase tocar, mantendo-se próximo apenas pelo calor perceptível. Ou: agarra-nos – em relance – o sagrado tão absoluto e voraz que passamos a fazer parte, dele ficamos quase indistinguíveis. Neste integrar poderoso que faz com que sejamos e não nós mesmos (já nem somos aquele múltiplo que éramos) deve-se encontrar alguém nessa hora em zona que não reconhece os limites, impossível definir ou desenhar, um antes da linguagem, desaparecimento de um si, liberto por instantes ínfimos. Plainar diz respeito ao sagrado. A qualquer tempo, ei-lo. Em arte, trabalharam para construí-lo. A homens e homens e mulheres e mulheres acontecevê-lo manifestar-se. E não se trata de dogma ou religião. Há quem julgue ser a arte, mesmo em seu ar às vezes indiferente, mesmo em seu virar de ombro, mesmo quando nem arte quer ser, um dos modos de chamamento do sagrado. Isto para que mais se engaje no corpo da vida. Assim talvez seja; assim talvez não seja. É da natureza do valor do sacro ter sido possível construir-se durante a conversa algum você, alguns vocês. E entre todos algum rito.



Jomard Muniz de Brito

Jomard, a sua poesia possui um transbordamento, um fôlego mais largo do que é usual na poesia brasileira contemporânea. Você também identifica isso?

Claro que a gente pode identificar tudo, se quiser. Eu gosto da palavra que você usou, “transbordamento”, que seria ir além das bordas, dos limites. E, nesse sentido de a linguagem transbordar, sobre a minha poesia não ser muito auto-referencial e sobre a questão de escapar da metapoiesia ou do auto-referenciamento, eu acho o seguinte: dentro dos meus experimentos, eu não posso negar uma retórica e, até se você quiser, uma anti-retórica pedagógica. Isso já vem da na minha formação como educador. Por mais libertário ou libertino que eu queira ser, tenha sido ou venha sendo, eu acho que há sempre esse transbordar, esse jogar com margens múltiplas. Eu acho o seguinte: o professor repete necessariamente, há uma retórica de repetição; dentro dessa retórica de repetição, ele também vai surpreendendo, jogando com elementos de surpresa.

Esse transbordamento é também um uso de linguagens múltiplas. Eu sempre fui ligado ao audiovisual, especialmente ao cinema. Já era metido, nos finais da minha adolescência, no começo do movimento de cineclubes, a estudar até uma coisa que se chamava, na época, de filmologia, que eram as teorias do cinema. Talvez eu tenha penetrado nesse universo da filmologia antes das teorias da literatura, mas o meu estudo de estética estava muito ligado a essa coisa que se chamava de filmologia.

Então eu pergunto a mim mesmo, se esse transbordamento não se deve a essa coisa de eu sempre estar relacionado com o audiovisual, não só como espectador. Nas salas de aula eu sempre usei slides, eu fazia um trabalho que era misturando isso, já depois do aprendizado com o Paulo Freire; Paulo Freire joga o sistema de educação ligado à imagem, à projeção de slides. Eu, então, comecei a fazer na época o que se falava muito de *pout pourri* musical: pegava imagens de fotografias de revistas, fotografias propriamente ditas, fazia umas colagens musicais, um diálogo que seria a partir de um *pout porri* musical, e ia ilustrando aquilo. Até que uma professora de sociologia, Fernanda Amazonas, um dia assistindo aos cursos que eu chamava de “Dinâmica da comunicação e da criatividade”, disse: “Isso parece Godard”. Eu não tinha nunca pensado ter tido essa petulância de me comparar a Godard.

Eu acho que esse transbordamento, por mais que você queira fazer uma coisa concisa, é aquela brincadeira que eu estava fazendo ontem com você: como escapar da retórica? É claro que tem pessoas que fazem jorrar essa retórica com muito mais fôlego. O Waly Salomão, o próprio Jorge Mautner. E eu também, de certo

modo. Mas eu não acho que eu sou tão transbordante, não. Eu acho que eu furo um pouco os cânones, vamos dizer assim, e também existe a questão da persona dramática. Isso é a minha herança ligada ao Fernando Pessoa, ao Carlos Drummond de Andrade porque eu acho que a dicção deles tem uma dramaticidade, eles constroem personas.

Ao mesmo tempo, existem muitas recorrências na sua poesia, versos que se repetem e se desdobram em outros poemas, desenvolvimentos... Há um, por exemplo, que está sempre presente: “não me engane nem se engane”.

Isso é resultado da minha ligação com o cotidiano. Porque eu faço um tanto de crítica cultural ligada ao cotidiano. Uma das últimas versões do “Não me engane nem se engane” era baseada no negócio do Lula: “Nem toda lua luta por Lula, mas todo sol arde sem terra”. Tem esse desdobramento. Entra a relação da poesia com a política, política num sentido muito amplo, a qual eu chamaria mais de uma crítica da cultura. E tudo muito ligado ao meu cotidiano. Tudo que eu faço é ligado ao cotidiano.

O que é interessante, porque quando a poesia visa essa relação imediata, ela se torna efêmera. E atualmente a poesia se volta muito para a idéia de permanência, de objeto fechado.

Se preocupar com a permanência é uma ingenuidade. É o desejo da eternidade. Eu gosto mais daquela coisa, daquela dialética entre o efêmero e o eterno. Como a veia fundamental da modernidade que, segundo Baudelaire, é jogar com o efêmero e com o permanente. Eu não me preocupo com nada disso. É claro que essa coisa de reescrever eu sinto vontade, mas eu não me preocupo se aquilo é uma coisa que vai ficar.

Quando você escolhe uma linguagem como a poesia, que tem, ao contrário do educador e da pedagogia, uma estranheza implícita, você está querendo o quê?

Eu quero que minha pedagogia inclua dentro dela a estranheza. Sempre foi assim, as minhas aulas sempre tiveram um toque de estranhamento, as pessoas gostavam e ficavam baratinadas. Eu acho que a função da pedagogia é perturbar tudo da pessoa, não é só a cabeça; é essa função eu acho que a arte deveria ter: um efeito de perturbação. Quando você trabalha com a linguagem, você vai selecionar mais, vai condensar mais aquela linguagem, vai procurar efeitos sonoros, ritmo. Mas eu não quero que a pedagogia seja considerada uma coisa pra facilitar, eu acho que a pedagogia facilita, mas problematiza e perturba. Eu sempre usei isso.

É uma pedagogia não normativa?

Claro! É uma pedagogia de todos os desvios e, para usar a coisa da normativa, eu diria: é uma pedagogia dos desvios, dos estranhamentos. Que desorienta. Eu me assumo agora, formalmente, como desorientador de teses de pessoas que me procuram, têm orientadores formais, e ficam meio perdidas com seus orientadores. Eu digo: “Você quer um desorientador?” Ultimamente eu tenho me apelidado. Quando comecei com esses negócios de atentados poéticos, comecei a me chamar de deseducador de cidades, tanto pela minha ligação com Natal, João Pessoa, Salvador, São Paulo, com o pessoal da psicanálise, eu digo que sou um deseducador de cidades.

Uma tendência que eu observo agora, e eu já começo a responder o que não foi perguntado, é quando se fala no auto-referencial. Eu acho que a cultura brasileira, é uma generalização, mas a minha experiência maior é com textos escritos e com o produto audiovisual. De uns tempos para cá, a nossa cultura tem um viés muito psicanalítico. As pessoas, os cineastas estão fazendo sua psicanálise e não é só uma coisa individual, é uma psicanálise de um momento da história do Brasil, de culturas que você está observando, trabalhando e reinventando. Eu acho que esse viés psicanalítico é uma coisa que está muito marcante.

Você vê isso como um viés positivo ou negativo?

Ah, não tem. É positivo, negativo, é tudo, depende. Aí é que eu digo: quando você está trabalhando com a poesia ou com um texto em um sentido mais amplo, você tem que ter o sentido da qualidade, da forma, da formatividade desse produto. Não é só fazer, é fazer esse jogo, que é um jogo sedutor do desejo, dos traumas. Eu noto isso muito, sobretudo no cinema pernambucano, mas não é só no cinema pernambucano, eu acho que o cinema brasileiro tem essa onda de cinema psicanalítico.

Isso não é o divã, não é psicanálise do divã, é uma coisa num sentido muito aberto, que antigamente chamava, há 20 anos, de psicanálise de extensão. Eu uso isso como psicanálise selvagem, e os psicanalistas mais sólidos dizem: “Mas Freud via isso como uma coisa...” Eu digo: “Mas eu não estou sendo freudiano, eu estou querendo dizer alguma coisa, como eu sinto isso.” É uma psicanálise selvagem que é uma estética selvagem também, é uma ética selvagem, uma pedagogia selvagem, nesse sentido de que vai enfrentando as barreiras, os cânones, as castrações, e procurando romper com isso, transbordar – para voltar à palavra que foi você que usou: transbordamento.

Hoje existe uma invasão ostensiva do novo, que está quebrando as identidades marcadas e criando identidades precárias. Quem somos nós agora?

Nós, brasileiros, cidadãos contemporâneos? Nós todos? O meu grande mentor intelectual, Luiz Costa Lima, fala nos sujeitos fraturados. Não é somente ele que

usa essa expressão, está em outros pensadores, como Deleuze. Nós somos sujeitos fraturados e não tenho a menor dúvida; aquele sentido de uma identidade translúcida ou que desejava ser uma coisa inteira foi partido há muito tempo.

Mas você escolher a identidade como um modelo de uma unidade é uma postura ideológica. A identidade, pra mim, desde que eu me entendo por gente, é o confronto com as alteridades, não existe uma identidade. Eu uso essa camisa que tem meu nome porque acho que eu perco a minha identidade a toda hora, a todo o momento. Aí eu brinco: “Quem é você?” “Eu me esqueci. Leia na minha camisa.” Aquela música do Caetano: “...leia na minha camisa.”

Aquele projeto de uma identidade nacional ruiu porque a concepção de sujeito também, aquele sujeito cartesiano, aquela lucidez ou mesmo o sujeito do Iluminismo, a racionalidade; houve o transbordamento dessa racionalidade. Eu acho que é esse jogo. Hoje vivemos uma lógica analógica. É uma lógica mais das analogias. Quando você joga com analogias, que eu acho que é o fundamento de toda criação, você está jogando com semelhanças e dessemelhanças: é o jogo das diferenças. Então, é a identidade e suas diferenças internas e externas.

Isso também não é um exercício do modernismo? Isso não foi um exercício do modernismo que se configurou e se garantiu?

O modernismo é ruptura, mas possui também um elemento de permanência. Ele continua sendo ruptura e recuperação, aquela dialética que Barthes fala muito: tudo que é novo, toda vanguarda, toda ruptura, o sistema acaba por incorporar e recuperar. Eu não tenho essa preocupação, embora haja uma máscara grudada em mim como tropicalista, porque, também, antes do tropicalismo, fui da bossa nova, do cinema novo. É essa máscara de coisa e de vanguarda, que eu não posso tirar da minha cara nem obrigo ninguém a tirar porque ficou colada muito na minha cara, quando eu não vivo com essa obsessão porque eu acho chato.

Eu tenho uma série de poemas que eu chamo agora de poemicos, onde eu relativizo essa coisa que eu acho que ainda continua: os inventores, os mestres e os diluidores. Isso é uma coisa chata, muito chata! E nós conhecemos pessoas jovens que ainda usam isso, e pessoas velhas também. Quando chega Ferreira Gullar a dizer, fazendo a psicanálise dele pelo jornal: “Décio Pignatari nunca foi poeta.” Qual é o direito que a pessoa tem de usar essa coisa de dizer: “Fulano nunca foi poeta, não é poeta”? Isso me desagrada muito porque eu acho que a coisa entra numa coisa das idiossincrasias, que é a coisa do “grupismo”: você fica fechado naquele agrupamento, naquele grupelho, para usar uma palavra melhor.

O Mautner diz que um tropicalista sempre visa à contradição positiva, sempre visa ao olhar nessas transformações e o que há de positivo nelas, não no que há de perda e nostalgia de um estado anterior.

Isso é porque o Mautner já cunhou outra palavra que eu acho muito simpática: "hipertropicalismo". Eu acho que o positivo e do negativo não se excluem. Os dados do positivo e do negativo dialogam e se conflituam o tempo todo. A palavra que já saiu muito na dança, porque eu gosto de jogar com as palavras, é o "precário". O precário de tudo isso.

Eu tenho uma marca fundamental quando eu encontrei um dia, aqui no Recife, com Paulinho da Viola. Faz tanto tempo isso que o Paulinho da Viola subiu numa escada rolante pela primeira vez e disse: "Mas que coisa moderna! Isso é uma coisa maravilhosa!" Ele estava com o livrinho do Heisenberg, sobre a concepção da física contemporânea. Ele estava hospedado aqui, na casa de uma amiga nossa, Dedé Aureliano, que era uma educadora. Paulinho da Viola, conversando com a gente, falou muito que o que ele gostava da cultura brasileira era ela ser uma cultura do "precário". Eu acho isso muito bom, muito saudável, você não ficar numa coisa estanque, não querer uma perfeição, não querer uma permanência, jogar com a precariedade. Jogar com elementos residuais e não ter projetos. Por que esperar, da cultura brasileira, um monumento em cima de monumento? Monumentos redentores? Mais interessante é jogar com as ruínas.

Não quero apelidar as contradições de positivas ou negativas, eu gosto do jogo, do conflito. Até preferi falar nas contradições e nas contradições, que são as contradições da linguagem que fazem com que um erudito, de repente, diga que não entende meu texto. Um simples aluno que me conhece andando na rua, brincando e bebendo, acha que eu sou tão claro falando, conversando, amando, arteando, olha o texto e tem referências que ele quer.

Eu acho que o grande problema do leitor, isso sempre me perseguiu nas salas de aula, é saber qual é a mensagem: "O que ele quis dizer mesmo com isso?" A gente, que lida com texto, com a cultura, não tem essa preocupação com o que o autor quis dizer. Invente alguma coisa! Você que compreenda a seu modo! Eu jogo muito com isso: "Você pode compreender tudo."

E, a propósito de contradições, o meu interesse atualmente é por elas, as contradições da linguagem. É isso que dá o sentido de modernidade. Modernidade, pós-modernidade, ultra-modernidade, capitalismo tardio, nada disso me interessa. Eu tenho carência é da análise concreta de obras concretas: você pega um texto e vai analisar aquele texto. O meu trabalho atualmente passa muito por construir um outro livro a partir de textos alheios, de poemas alheios. Eu já fiz isso centenas de vezes. O camarada manda um livro pra eu opinar. Eu acho chatô dar aquelas opiniões bobas, posso dar também, mas eu pego o livro, ou um catálogo de exposição, compro o catálogo de exposição, uso aquelas ilustrações que estão ali, vou fazendo um outro livro e mando pra pessoa. Isso não só para os poetas, mas para os amigos que me deram um texto qualquer pra ler. Eu faço as minhas intervenções. Isso é jogar com o precário, com os transbordamentos.

E esses arranjos sobre obras alheias é uma forma de crítica?

É claro. É a bricolagem, que é o nome técnico baseado no Claude Levi-Strauss, que seria a bricolagem, o exercício da bricolagem: você partir de elementos anteriores. Você falou essa palavra “elemento” logo no começo, de partir de elementos, materiais e resíduos e reelaborar aquilo, jogar aquilo. E tem o humor, o chiste, que é muito importante para mim. Eu gosto muito de jogar com o humor e, se a pessoa não tem o senso de humor, acha que um texto tem que ser levado ao pé da letra. É sempre bom quebrar com isso. Mas, além da crítica, a bricolagem visa o diálogo. Visa todos os diálogos porque a minha idéia é que aquele camarada que recebe um livro, um catálogo meu mostre às outras pessoas. Termina então essa coisa do livro do artista, que tem uma coisa da aura, o livro único. E novamente o que importa são as pertubações, criar um diálogo de pertubações.

♦

s a q u e
d á d i v a
nomadismo
h a b i t a r
t r a i ç à o
v í n c u l o
invenç à o
experiênc ia

Afonso Henriques Neto

Discurso

nada existe, celebremos
a alegria.
o nascer e o morrer
não nos acontece.
só para os outros
somos espetáculo.
há vento em excesso
pelos buracos da linguagem.
um jardim muito espesso
labirinto de idéias
flocos de imagens
sobre natais de fumaça.
nada existe, celebremos
aventura.
tudo se instala
o sentido esvaziou-se do oceano
praias da totalidade.
o que não existe
celebra a concretude.
é grave a pedra
a pele desgarrada
o esqueleto do silêncio.
lábios se tocam
em alegria
beijo seco
jardim de séculos.
quase nenhuma fala
ninguém
mas os caminhos.
recordemos:
infância veloz
olfato de espantos
estátua ardente
arfando
no sonho.

apenas não há
ninguém
mas os espaços
(apenas o já nascido
previamente ido).
infinito buraco sem tempo
celebração.

Laymert Garcia dos Santos

Como você vê a questão da disciplinaridade nas ciências humanas?

Até pouco tempo atrás, dentro das ciências humanas, você tinha que ser fiel a uma disciplina. Isso sempre foi um problema para mim, durante boa parte da minha trajetória, porque eu nunca fui muito disciplinado, sempre tive dificuldade em me concentrar, me focar numa determinada maneira de ver as coisas. E isso sempre pareceu um defeito. Até que as coisas do lado de fora de mim mudaram e percebi que o que todo mundo em torno de mim considerava um defeito poderia ser considerado uma qualidade. Em meu entender isso se deve ao fato de que começou a funcionar uma outra lógica operatória, a partir dos anos 1970. Nessa lógica não cabia mais a disciplina, pelo menos tal como era pensada. Aos poucos essa positividade nova ficou muito clara para mim.

E de onde veio ela?

Em termos foucaultianos, veio do fato da disciplina não dar mais conta de um modo de pensar que exigia uma flexibilidade, e uma maneira nova de ver os problemas a partir da cibernetização. Houve uma mudança intensa dentro do capitalismo e dentro do próprio campo do conhecimento, que chamo junto com outras pessoas de virada cibernética. E essa mudança obrigou a ter uma outra lógica operatória para entender as coisas, virada que não permitia recortes disciplinares por se tratar de uma lógica que atravessava todas as disciplinas. Que já estava posta, em termos guattarianos, na transversalidade, no que ele chama de pensamento transversal.

O trabalho de Deleuze e do Guattari está em voga. Agora, não há o risco de um abuso desse trabalho, principalmente quando ele se transforma em um léxico intelectualóide, que é um marcador específico de uma certa esquerda?

Realmente houve uma banalização muito forte desse pensamento. Antes de tudo por causa de uma má compreensão da sua força. E também houve uma espécie de pressuposição de que esse pensamento de certo modo era fácil, que no meu entender permitiu uma espécie de apropriação indébita. As pessoas entenderam que podiam usar aquilo de qualquer jeito. Isso não se dá por uma falha no pensamento de Deleuze e do Guattari, que autorizavam uma liberdade muito grande, porque eles também se utilizavam com muita liberdade do pensamento dos outros. O que no caso deles não significa empobrecimento, pelo contrário. O uso livre era uma liberdade que eles se davam para poder trabalhar pensamentos que

eles conheciam a fundo – para poder ir até o osso dos autores com os quais eles estavam dialogando. O que aconteceu, aqui no Brasil especialmente, é que esse pensamento veio tapar um buraco – porque se antes havia uma espécie de marxismo vulgar, que servia para cumprir com as carências e explicar tudo, quando esse marxismo perdeu força, foi preciso encontrar um substituto, e Deleuze e Guattari couberam bem nesse papel.

Que é muitas vezes ingrato. Na crítica de cinema, por exemplo, há uma banalização muito grande do léxico deles.

Sim, no cinema, porque havia um pensamento deles sobre cinema, sobretudo por parte do Deleuze. Mas também em Guattari. Primeiro porque ele gostava de cinema, e depois porque, se a gente pega, por exemplo, um texto dele chamado *O divã do pobre*, percebe que havia ali uma idéia de (usando a expressão deles) um tipo de agenciamento que acontecia no cinema e que permitia um efeito sobre a psique do espectador – o divã do pobre era um locus de projeções de toda ordem e, de certa maneira, até de neutralizações políticas importantes. Por outro lado, Deleuze mostrou como você pode utilizar o cinema para pensar, como o cinema também é produção de pensamento. Seus dois livros sobre o assunto se tornaram um marco incontornável. Tem muita gente que odeia essa idéia, mas que não dá para descartá-la.

Uma das coisas que esse aparato deleuziano permite revisar é a relação entre modernidade e tradição, o conhecimento científico e os ditos conhecimentos tradicionais. Em que medida é possível falar hoje em tradição, ou em sociedades não-modernas, ou pré-modernas?

O pensamento de Deleuze e do Guattari foi importante para mim porque comecei a lê-los no início da década de 1970. Eu morava na França, fiz os cursos do Deleuze e também do Foucault, no Collège de France, me habituei, li aqueles textos. Naquela época nem se falava ainda em pós-modernismo, nem se considerava essa questão. E o que me interessou foi a relação diferente que eles instauravam, no pós-maio de 68, entre Marx Freud, e o modo como Deleuze colocava essa questão. Existia na França um debate intensíssimo sobre Marx e Freud, até porque tinha uma constelação de autores que estavam levando essa discussão, que estavam problematizando o marxismo com uma outra visada. Havia a relação entre Althusser e Lacan, havia uma discussão entre psicanálise e teoria política ou filosofia política. E eles apresentavam outro enfoque, sem jogar o marxismo fora, contrariamente ao que muita gente pensou no Brasil. Aqui havia uma rejeição muito grande a esse pensamento.

Até muito recentemente...

Sim. Mas se você ler o capítulo “Selvagens, Bárbaros e Civilizados”, do *Anti-Édipo*, por exemplo, o que tem de marxismo lá dentro é enorme. Ao mesmo tempo, eu encontrava neles uma quebra com a desvalorização do que era não-moderno. Eles tinham uma atenção para isso. Um exemplo: a importância que Deleuze e Guattari dão nessa época ao pensamento do Castañeda. Aqui no Brasil havia um contraste enorme. Castañeda era contracultura, desbunde, e não combinava com um pensamento político marxista. E os marxistas não se permitiriam ler o Castañeda. Era tudo muito compartmentado. E o que o Deleuze estava falando (e isso é muito interessante), é que Castañeda interessava porque quebrava com algumas linhas de pensamento que estavam enrijecidas e permitia ver com mais liberdade. Deleuze chegava em Castañeda a partir de Artaud indo para o México, escrevendo sobre os Tarahumaras, tomando peiote, através da poesia *beat* experimentando alucinógenos, inclusive ayahuasca. Era todo um campo de experimentação que ele entendia do ponto de vista político dele, mas que não era compatível com o marxismo tradicional. E é claro que isso não quer dizer que eles estavam jogando fora o marxismo. Eles estavam abrindo o leque.

E quais são as conexões entre antropologia e tecnologia hoje?

Deixe-me novamente tentar responder através da minha trajetória. Desde o final dos anos 1980 tenho interesse pelos índios. É um interesse que começou com a arte plumária – tenho uma fissura por plumária há muitos anos. Sempre pensei que um povo que tem uma relação com a plumária tão elaborada, tem alguma coisa de especial. Para mim é uma gente-pássaro. E aconteceram episódios na minha vida que me aproximaram cada vez mais dos povos indígenas, não como objeto de estudo, mas como gente que merecia uma consideração: Será que eles são tão atrasados mesmo? Será que eles ficaram parados no tempo? O mundo ocidental avançou, avançou, e eles não pensaram em nada? Eles não tinham inteligência para avançar? Eles ficaram parados no tempo, ou será que desenvolveram alguma coisa numa outra direção? E eu comecei a ler alguns autores que passaram a me mostrar que não dava para pensar em termos evolucionistas, com aquela concepção de que havia um pensamento moderno que era muito melhor que o pensamento tradicional. Percebi que precisamos reconsiderar tudo isso e começar a trabalhar com a possibilidade de uma outra relação. Para mim o pensamento indígena é tão sofisticado quanto o pensamento cibernetico. É sofisticado porque eles têm uma outra maneira de lidar com o virtual, que não é a nossa. Se você lê Gilbert Simondon, por exemplo, descobre que ele não vê uma diferença muito grande entre a postura do tecnólogo que atualiza as potências do virtual na máquina e a maneira com que o xamã atualiza os potenciais do virtual em sua própria atividade ritual, porque de certo modo o xamã é o primeiro tecnólogo. O xamã é aquela figura que, numa sociedade selvagem, vai se aventurar

no terreno do pré-individual, para trazer para sua comunidade uma atualização de potências e de forças do virtual com as quais ela não sabe lidar sozinha. Ele é o canal, o vetor. E hoje, o sujeito que trabalha criando software livre, por exemplo, para mim, está atualizando potenciais do virtual, fazendo exatamente um movimento que é paralelo a esse. Os índios desenvolvem a relação atual-virtual de uma outra maneira, e está na hora de começarmos a compreender que isso é precioso.

Enriquecer o nosso repertório.

Começar a valorizar esse conhecimento, essas técnicas. Porque elas estão desaparecendo, nós estamos fazendo com que elas desapareçam, ao nos mantermos indiferentes à extinção dos índios e de suas culturas. E isso não é importante só para eles, mas também para nós. Eles podem nos mostrar outros caminhos.

E por que esse tipo de intercâmbio de modos de configuração da virtualidade é tão escasso na cultura brasileira? A relação de alteridade na cultura brasileira parou no modernismo. E Oswald, com toda sua antropofagia, não tinha noção de que a cultura ameríndia lidava com o virtual.

Não desse modo, mas Oswald era sensível à questão das potências que eles tinham. De uma maneira diferente Mário de Andrade também era. No *Turista aprendiz*, ele narra a viagem que fez com dona Olívia Guedes Penteado para a Amazônia, e você percebe que ele tinha os sensores muito ligados, não no folclore, mas na força que passava por ali. A leitura que costuma ser feita daquilo se resume a uma inspiração do Mário nas raízes da cultura brasileira. Eu acho que é muito mais do que isso. Macunaíma é uma figura que ele vai encontrar lendo num viajante explorador alemão um mito indígena, que será transformado num anti-herói brasileiro. E toda essa relação entre criação, transformação, reconfiguração já está presente no livro. Há uma maneira de trabalhar com todo esse repertório que extrapola em muito uma questão de folclore. E do lado do Oswald, há a problematização da questão da antropofagia, uma lucidez a respeito do problema que temos com os povos indígenas. Aquela frase dele, acho terrível: “Tupi or not Tupi, that is the question”. Se a gente pensar bem todo o nosso problema está dentro dessa frase. Toda a mentalidade de colonizado, a tragédia do colonizado, está dentro dela. E a gente não consegue sair dessa frase, em meu entender porque não conseguimos ter um ponto de vista positivo em relação aos índios. Existe um recalque absolutamente brutal na cultura brasileira do que significa o genocídio indígena. Precisaríamos encará-lo para a gente entender quem somos nós, e o que podemos nos tornar.

Um genocídio presente...

Sim. Que começou em 1500 e não acabou ainda. Nossa cultura está montada em cima disso, e não é capaz de reconhecer que se não tiver uma relação positiva com os povos da terra, como é que pode não ser desterrada? Como dizia o Sérgio Buarque, “nós somos desterrados na nossa própria terra”. Pra mim esse é o problema da cultura brasileira. Um problema que ninguém quer reconhecer.

Quando você falou de cinema como pensamento, fiquei pensando que aqui no Brasil o cinema não é visto como pensamento, apenas como expressão. Esse é um grande problema. Está faltando a menção à poesia também, para que a resposta faça sentido.

Realmente eu vejo uma relação infantil com a poesia por aqui. Infantil porque romântica no mal sentido, a idéia de que poesia é sentimento, estado d'alma. A nossa cultura tem uma incapacidade de lidar com os nossos problemas, que em parte é um problema de infantilidade.

A mesma dificuldade em olhar de frente.

A questão dos índios é muito séria. Fiquei muito chocado no começo dos anos 90, quando fui convidado por Marilena Chauí, então Secretária de Cultura da Prefeita Luiza Erundina, para ser secretário de uma comissão de personalidades ligadas aos índios. A comissão se chamava “Índios no Brasil” e não “do Brasil”. No Brasil porque a gente tinha que levar em consideração exatamente que eles não eram brasileiros, porque a gente nunca os reconheceu como tais. Porque de um lado havia a tutela, a idéia de que eles não tinham cidadania plena, eram iguais aos loucos e às crianças, e do outro o fato dos militares não aceitarem que eles fossem considerados como povo. Então eles não eram outro povo, mas também não eram o nosso povo. E ficavam literalmente sem lugar. Por trás disso, havia a questão de que se eles continuassem insistindo em ser índios, estavam errados, pois isso demonstrava que não queriam ser brasileiros; e se eles se aculturavam, se tornavam culpados de não serem mais índios! O que é um caso terrível de duplo vínculo. A Marilena me convidou para fazer parte dessa comissão, e fui, então, com o Sérgio Cardoso, que também trabalhava com ela, conversar com o Prof. Antônio Cândido, para convidá-lo a integrá-la. Ele nos recebeu, foi muito amável, muito interessante como sempre. É uma figura maior na cultura brasileira. Ele agradeceu o convite, mas recusou. E entre os motivos que alegou, estava o fato de que não tinha muita relação com os índios, que sua relação sempre foi, dentro da cultura brasileira, com os negros. E, ao mesmo tempo em que disse isso, complementou com duas observações que me marcaram: a primeira, é que paulista fala português errado porque até o começo do século XIX se falava língua geral em São Paulo, e no final do século XIX já entrou a imigração – então, diferentemente de outras regiões do Brasil, falamos só português por muito pouco

tempo. E a outra é que se você considerar bem, não existe a presença do índio na literatura brasileira – até *O guarani*, do José de Alencar, não é uma figura indígena, é um negro travestido de índio. Saí chocado com três descobertas – a terceira sendo que aquele homem, que havia feito a formação da literatura brasileira, havia, não ignorado, mas passado ao lado de toda a presença indígena em nossa cultura.

Não incorporado.

Não era uma questão de ignorância. Ele não tinha relação. E aqui não vai uma crítica, mas uma constatação dessa dificuldade que nós temos com a questão do índio. Ele ignorou porque era uma não-questão.

E continua sendo. Todos os que tentaram fazer essa ligação, de Sousândrade a Gramiro de Matos, acabam num limbo dentro da literatura brasileira. Eles sómem, são banidos.

Então existe uma coisa forte aqui, que é neutralizada. E eu posso estar enganado, mas isso se deve à força da mentalidade de colonizado, que ainda impera. No Japão as personalidades fortes da cultura japonesa são consideradas como tesouros, que merecem grande cuidado e toda a atenção. Eu considero os povos indígenas do mesmo jeito.

O Darcy Ribeiro, na fundação da Universidade de Brasília, ainda em 1961, dizia que o Brasil precisava criar sua própria tecnologia, se não ia ficar como os xavantes, que ao aprenderem a utilizar o machado de ferro ficaram atados aos seus fornecedores. Isso tem muito a ver com a questão do software livre, não? Que é uma briga mundial.

Essa é uma briga interessantíssima, porque passa por ela justamente o que a gente poderia falar sobre invenção. Essa questão é importante para o Brasil, porque só se poderá desenvolver uma tecnologia própria se existir a possibilidade de experimentar e descobrir novas relações a partir de uma liberdade mental para explorar o potencial que existe nas máquinas. Se esse potencial continuar restrito e travado por um sistema de patentes, de autoria, o que vai acontecer? Continuaremos a cumprir o papel que nos está reservado, de sermos apenas consumidores de tecnologias, e não produtores. Por isso é tão importante pensarmos e atuarmos em defesa do software livre.

Isso ficou evidente para mim nos anos 90, quando apareceu a questão em torno da biodiversidade, das informações genéticas. Naquele momento havia uma possibilidade de reversão das relações assimétricas. Porque o Primeiro Mundo tinha a tecnologia, mas não tinha as informações genéticas que precisava, porque tinha acabado com a biodiversidade de seus países. E nós tínhamos a infor-

mação genética, mas não estávamos criando as tecnologias. Então surgiu uma possibilidade de troca em termos mais equitativos. Poderíamos trocar tecnologia por informação. Mas isso não aconteceu. Os sistemas de proteção de tecnologias foram se sofisticando cada vez mais, e a questão da informação genética não foi regulada até hoje. Ou seja, a relação de termos de troca permaneceu a mesma. Por isso o software livre é tão importante, porque é uma maneira de se quebrar com isso, de atravessar esse pensamento estratégico no qual só se reserva o que é desenvolvimento de futuro, por assim dizer, para aqueles que já têm a chave do processo, e que cercam as possibilidades de transformação da informação em riqueza.

Agora, não há uma excessiva positividade em relação à tecnologia? Ela é vista apenas como um instrumento de democratização da informação, sem se levar em conta os perigos de concentração de meios e dominação.

Sim. E aqui você tem um problema sério. Justamente por causa da defasagem e do descompasso, a tecnologia no Brasil é vista em uma chave fetichista. Você precisa ter a última tecnologia, senão não é moderno. E para isso você precisa ter acesso, ou seja, dinheiro. Esse viés fetichista de certo modo revela uma má compreensão do problema. Se você não assegura a liberdade ou a possibilidade de desenvolver a tecnologia, e não de se consumir tecnologia, você está refém da situação.

E a tão proclamada democratização digital? Ela afeta os bens de cultura, cinema, literatura, música, tirando-os valor de mercado. Mas paralelo a isso cresce uma concentração dos bens de consumo em grandes multinacionais. Quer dizer, perde-se o artista pelo amador, mas não se pode fazer download gratuito de uma roupa de marca nem de um almoço no restaurante. Nada contra a socialização, mas não seria necessário ampliá-la, se quisermos ser coerentes?

Eu não sou um adepto fervoroso da chamada democratização das tecnologias, porque em geral o que é proposto como democratização não é verdadeiro. Assim como o que é proposto como democratização das artes, o povo no museu, não é. Se queremos democratizar as artes, é preciso dar condições para as pessoas verem arte de maneira que sejam capazes de gostar, entender e transformar a sua percepção a partir disso. Agora, filas de quilômetros diante do MASP para uma exposição especial, para as pessoas desfilarem na frente de um quadro do Picasso sem ter noção do que é aquilo, senão pelo seu valor financeiro, não é democratização coisa nenhuma. O mesmo ocorre com a tecnologia, apenas se alega a democratização, como uma maior acessibilidade. Dar acesso à internet sem educação, não é democratização. A possibilidade das pessoas usarem a internet para um crescimento intelectual, cultural, social e econômico é muito pequena. Acesso significa muito pouco.

Na questão da democratização, o cinema digital, o MP3, todos eles são acusados por algumas pessoas de trazerem uma perda de riqueza informacional. Há uma perda de detalhes da música no MP3, assim como do cinema digital em relação à película. Você acha que isso poderia resultar num empobrecimento da educação dos sentidos?

Sim e não. De um lado você tem um empobrecimento muito grande, não só de resultado técnico, mas porque há um aumento de produção que não corresponde a uma melhora de qualidade. A proliferação de coisas de muito baixa qualidade na internet é brutal, sem dúvida. Do outro lado você abre a possibilidade de se criar, através desses novos meios, outras maneiras de perceber as manifestações artísticas. Há a criação de possibilidades que só podem existir através desses novos instrumentos. Então há um enriquecimento aí. No fim, se reproduz um pouco a estrutura da indústria cultural: você tem uma produção de massa que é, em termos absolutos, mais do mesmo; e uma produção minoritária que é inteiramente nova. Por outro lado, com a digitalização o acesso ao cinema de altíssima qualidade, por exemplo, aumentou bastante. Hoje temos acesso a produções de praticamente todos os tempos e todos os países, e esse é um dado novo que não pode ser ignorado.

E as novas tecnologias abrem realmente possibilidades inéditas. Me lembro de um texto do Fernando Coni Campos, o genial cineasta de *Viagem ao fim do mundo* e *Ladrões de cinema*, ainda em 1970, onde ele dizia que o aparecimento do vídeo-cassete, com o recurso da pausa, da possibilidade de interrupção do filme em um momento para ser retomado depois, abria a possibilidade do cinema como literatura. Permitiria uma absorção maior, portanto uma acumulação de informação nos filmes.

Concordo. Houve realmente mudanças e ganhos nesse sentido. Eu não sou favorável a uma permanência das linguagens, acho muito positivo o fato delas mudarem e criarem outras possibilidades.

Agora, as tecnologias não estão trabalhando muito mais para aumentar o tempo de trabalho das pessoas do que para criar tempos livres para elas?

É claro. O acesso à tecnologia aumentou bastante, mas por outro lado elas podem “acessar” você sem parar. E a possibilidade de você ser capturado por elas e não ter mais tempo livre para coisas que seriam importantes e enriquecedoras é muito grande. Isso não é um problema da tecnologia, mas do mau uso delas. Por elas permitirem uma certa impessoalidade, por exemplo, as pessoas se permitem um grau de intromissão na sua vida que seria impossível antes. Ninguém lhe solicitaria um trabalho sem urgência às duas da manhã, como hoje acontece o tempo todo por e-mail.

Você tem uma relação crítica, e lúcida, em relação à eugenio positiva.

A eugenio positiva é um problema tanto quanto a negativa. E elas precisam ser pensadas juntas. Existe um filósofo inglês que gosto de citar, Keith Ansell-Pearson. Ele observa que as pessoas tendem a achar que com o pós-modernismo se acabaram as grandes narrativas. E ele discorda. Diz que existe uma grande narrativa que está sendo construída: a da obsolescência do humano. Trata-se de uma narrativa multifacetada, que tem várias correntes. O meu problema com a eugenio positiva é que ela faz parte dessa idéia da obsolescência do humano, e essa idéia postula que as virtualidades do humano de certa maneira já ficaram para trás, já não interessam mais. E eu não concordo com isso. Nós não esgotamos nossas possibilidades. Há um pressuposto básico de que você precisa ser programado de uma certa maneira para fazer a passagem para o pós-humano que não é politicamente admissível.

O maior problema é quem constrói essa passagem. Quem são os agentes interessados nessa possível melhoria da espécie, ou na criação de uma segunda espécie humana?

O que acho mais interessante é que não existem agentes diabólicos pensando essa questão, isso acontece como efeito colateral do desenvolvimento de um processo que é de controle na verdade. E é claro que todo mundo que puder vai querer melhorias. Não ter câncer, não ser obeso, nem envelhecer. Se o outro não puder, azar dele. Essa é uma discussão fundamental do ponto de vista político. Eu já briguei várias vezes com geneticistas por causa disso. Eles vão fazer palestras e falam sobre as maravilhas da genética. Mas não tocam nas implicações que ela tem nos valores das pessoas. Isso tem que ser discutido. Por exemplo, uma fulaninha decide encarnar a Imaculada Conceição. Antes isso era problema dela. Mas agora a tecnologia permite que ela tenha um filho sem relações sexuais. Como dizia Hollis Frampton, 1970 foi a década do sexo sem reprodução e 1990, a da reprodução sem sexo. O que acho que é uma questão interessante.

Inclusive a atual imaculada pode ter o filho sem perder o seu hímen...

Ela continua imaculada. E isso implica numa transformação psíquica. Ora, se você falar com psicanalistas eles ignoram todas essas mudanças. O mundo está sofrendo grandes transformações, e essas pessoas continuam tentando manter suas velhas estruturas...

Uma última pergunta, para completar a nossa conversa: é sabido o caráter ideológico das novas tecnologias, perceptível principalmente nas configurações de seus softwares, através de suas linguagens de programação. Estas escolhem e limitam possibilidades do usuário, induzindo-os a um uso determinado da lin-

guagem. Toda linguagem possui essa característica limitadora, da qual a poesia é um importante instrumento de subversão. Assim, politicar as novas tecnologias seria também poetizá-las?

Não sei se o que realmente importa é “o caráter ideológico das novas tecnologias”. É claro que as configurações dos softwares, das linguagens de programação carregam consigo a questão do controle, exercido através dos códigos e do estabelecimento de padrões. Portanto, o exercício do poder se encontra na liberdade de acesso à dimensão operatória das configurações e de ação nessa dimensão. Ora, se programação é linguagem e se poesia é subversão da linguagem, enunciados com os quais estou plenamente de acordo, é claro que a politicização das novas tecnologias implica na sua “poetização”; mas entendida no sentido de que o trabalho de um hacker, por exemplo, pode ser concebido como uma intervenção poética ou artística, se o considerarmos como uma ação criadora que atualiza potências que ainda não haviam encontrado expressão, tanto no plano das máquinas quanto no plano dos sujeitos que com elas operam.



Jair Ferreira dos Santos

participação especial Heyk Pimenta

A literatura contracultural norte-americana pós-*beat*, Thomas Pynchon, Tom Robbins, Richard Brautigan, Jim Dodge, é uma literatura que absorveu, junto com uma crítica aguda da sociedade americana, um fantástico, um grau de fantasia e insólito muito grande. Enquanto no Brasil me parece que isso é mais tímidio. Talvez tenha surgido com mais força nos últimos tempos, com nomes como Daniel Pellizari, Joca Reiners Terron, Nelson de Oliveira e Ronaldo Bressane, mas ainda é pouco usual. Como você vê isso?

Bom, eu não acompanho assim a ferro e fogo a literatura brasileira, leio apenas alguns autores dos quais eu gosto. Marçal Aquino, por exemplo, não tem fantástico algum, não tem insólito. Sergio Sant'Anna também não costuma ter, embora seu último livro, *Vôo da madrugada*, tenha um conto meio estranho. Mas essa marca é rara no Brasil realmente. Houve o J.J. Veiga e o Murilo Rubião, que foram antecipadores do realismo mágico. Mas o realismo mágico tomou de assalto a América Latina, e o Brasil passou ilesos por ele. Talvez, como o Fabio Lucas afirma, seja porque as contradições sociais do Brasil não permitam que a gente escape da realidade. Mesmo que você faça literatura não-realista. *A máquina extraviada*, do J.J. Veiga, é uma metáfora da modernização. O vínculo está ali, sempre presente.

O que acontece com a literatura norte-americana? É que, com o avanço tecnológico, na medida em que a sociedade torna-se cada vez mais mediatizada, ela se desreferencia. Porque os meios se tornam a própria linguagem, o próprio signo. Então ela se afasta do realismo. E esses autores retomam a tradição narrativa, mas já transformada pela sátira, pela paródia, pela extravagância. Há neles uma deformação da realidade através da criação literária. E isso acontece nos Estados Unidos a partir da década de 1960. Aqui, isso talvez só agora esteja começando a acontecer, porque o nosso avanço tecnológico foi muito mais lento. Nós vivíamos numa sociedade de baixa tecnologia. Claro que a questão da mídia já se impunha, mas ainda não era tão determinante nas relações sociais como no primeiro mundo. A pessoa lá interage muito mais com máquina do que com gente.

E esse avanço tecnológico está chegando aqui da mesma forma que nos EUA?

Ele já chega de uma forma diferente, porque depois da década de 1960 se difundiu a idéia ecológica. E esse viés ecológico traz um sabor maior de distopia para o avanço tecnológico. Um sabor distópico já estava presente na ficção norte-americana, mas se fortaleceu nas últimas décadas em todo o mundo. Quer dizer, o risco de criar sociedades que vão com um impulso transformador que não se

realiza, e entram por uma disfunção, por uma distopia. Pode ser que chegue por aí. Mas nós temos um inconsciente florestal muito poderoso. Aquilo que o Oswald de Andrade falava, da floresta e do asfalto. A cultura oral aqui é fortíssima, continua sendo. Por isso que não dá para prever. O mundo é cada vez mais imprevisível. E as coisas se sucedem com uma liberdade inédita.

Agora, essa distopia não é um fato inédito, sempre esteve presente nas artes, não?

Bom, o próprio modernismo tinha uma corrente que não confiava na realização plena dos grandes ideais da modernidade. Um exemplo claro disso é a crítica da modernização feita por Charles Chaplin em *Tempos modernos*. Existe uma antecipação ali. Na verdade, não são antecipações, são fantasmas, fantasmas do futuro que são presentificados porque aquilo era insatisfatório, porque não dava para botar todas as fichas na modernidade. Então sempre houve vozes dissonantes. A própria arte moderna tem um conteúdo de angústia e desespero. Nem todo mundo saúda a modernidade. E isso se fortalece com o crescente impacto da tecnologia. Tem muita gente com um entusiasmo quase infantil com a informática, com o mundo virtual, a biotecnologia. E tem também pessoas, talvez numa menor quantidade, muito assustadas com o que está por vir.

O pós-humano?

Talvez. Aquilo que falei outro dia, de que segundo vários teóricos a evolução natural do homem acabou. O que vivemos agora é a evolução artificial do homem. Estamos em relação maior com as máquinas do que com a natureza. E isso tudo cria uma série de próteses informacionais.

Então se criará todo um novo ciclo de invenções?

Não sei. Quando as artes se descolam da realidade, seja pela mediação do sinal ou da própria mídia, você deixa de acreditar no referente, nos objetos que estão no mundo, no mundo em si, e passa a elaborar dentro das linguagens. E só gera ser de linguagem que não altera a realidade. Não chega a ela. Por exemplo, eu leio muito livro que não acontece nada comigo. Tem lá a sua invenção, sua criação, mas eu não descubro nada. O meu repertório sobre o real não se ampliou. Eu acho que arte é conhecimento, não é só invenção. É preciso conhecer o objeto que ela trata. Talvez essa seja uma postura vencida. Arcaizante, que seja. Porém, a insatisfação e a impotência do tipo de arte que se contenta com a sua combinatória interna não me cria empatia ou vínculo. A arte tem que colocar a linguagem em função poética, ou seja, em função da descoberta. E é importante a literatura não se desvincular do aspecto do conhecimento da realidade. Não é reprodução, é intuição poética da experiência humana no mundo. É isso que fez, ao meu entender, a grande literatura. Virginia Woolf, James Joyce, Proust. Essa

galera suava o bustiê para entender o que é a presença humana no mundo. E isso não significa, ao contrário, abrir mão da sofisticação narrativa. Mas, como diz Kafka, “um livro deve ser como um machado a fender os mares congelados dentro de nós”. Se não for assim não vale a pena.

E como você vê esse processo de transformação?

Nós estamos no meio de uma revolução tecnológica, mas eu não tenho uma visão jubilatória da coisa. Isso vai interferir em tudo, inclusive na sensibilidade. Virá uma outra sociedade. E com ela uma nova razão, uma nova psiquê. Uma outra forma de equilíbrio, uma outra distribuição dos elementos no mundo, no cérebro, na vida. Vai se criar uma outra gente. Não acredito que a arte acabe, mas deve sofrer transformações. A literatura não acabará, mas talvez a literatura como a conhecemos acabe. Vai depender dos veículos. O que vai ser o veículo para a literatura? O livro? O livro digital? Ou outras formas que ainda nem conhecemos? Não se sabe.

Isso é curioso, porque a visão que havia 40 anos atrás do que seria o futuro era uma visão de mudanças no macro, de viagens espaciais, de carros voadores. E o futuro chegou alterando principalmente o micro, a linguagem, as mídias. A forma como se recebem as informações.

Exatamente. Foi uma mudança interna, na forma de recepção da linguagem. E portanto uma mudança muito mais radical. Porque a linguagem é a dignidade humana. A poesia é o que temos de mais essencial, de mais forte, para compreender a existência. No fim, é a palavra que se faz presente, a palavra imantada. Por isso eu acredito que a poesia dificilmente morrerá. Mas nós não sabemos que mundo virá por aí.

Nesse sentido, você acha possível que uma máquina entenda ou crie poesia?

Eu gostaria muito de ver uma máquina tomar a decisão de fazer um poema, independentemente de alguém programá-la. Eu vi poemas criados por computadores. Mas o engraçado é que a máquina, nesses poemas, não está falando dela. Está falando de um ser muito parecido com o homem.

Não tem linguagem própria.

Ao menos essa linguagem não é humana. Mas não sei se avançaremos até o ponto de isso ser possível. Alguma hora alguém vai ter que se render, porque em competição com o avanço tecnológico tem uma questão aí correndo, que é a ecologia. A economia, o progresso, vai ter que ser regulada por outro critério, que não o da produtividade.

Que é o que hoje se chama de sustentabilidade.

Exato. Você vai ter que fazer escolhas. Que não serão escolhas puramente de mercado. A idéia de fartura ilimitada está acabando. A ecologia vai enquadrar esses devires todos aí. E é ela, junto com a arte, que está cada vez mais dando as respostas. Não mais a filosofia e a ciência. A questão hoje é como viver. É uma questão ética, e estética. No passado, quem dizia para a gente como viver era a religião. Depois, as ideologias político-econômicas e sociais. Hoje, quem nos diz como viver é a ciência e a tecnologia. Mas elas são pobres nesse aspecto. São excessivamente pragmáticas, utilitaristas. Não são capazes de construir respostas a longo prazo. Então, de onde virá a resposta? Do meu lado, aposto que virá de um novo ângulo de reflexão, a partir da ecologia, e de uma transformação possível da arte.

E para isso será preciso uma nova linguagem?

Sim. E serão necessárias novas perguntas, novas formas de relação com o objeto artístico. Porque as perguntas que nos acostumamos a fazer, quando estamos frente, por exemplo, a um quadro do Picasso, não fazem mais sentido. Será necessário se criar outra forma de interlocução com essa arte.

Para começar pela total falta de espaço ou fator comum na linguagem, na total atomização.

Isso é muito importante. Eu estou lendo um livro, *O culto do amador*, do Andrew Keen, um expoente da nova geração tecnológica, do vale do Silício, que faz uma crítica contundente sobre as novas tecnologias. Ele diz que hoje as novas tecnologias permitem que qualquer um produza arte sem trabalho ou reflexão para isso. E não tem jeito, não há mais centro hegemônico. Não há quem discipline o espaço das mensagens, a emissão de mensagens. Mas isso não consegue perdurar. Virá uma outra regulação para a circulação da arte.

Não será um retrocesso?

A categoria de avanço, ou de retrocesso, ou mesmo a própria história da arte vai ser impossível. Não é possível mais abranger a quantidade de manifestações artísticas. Não há como absorver, categorizar, qualificar, criar um panorama amplo. Foi quebrada a barreira entre emissor e receptor. As categorias tradicionais estão sendo destroçadas por uma transformação histórica muito séria. Mas a arte vai subsistir, porque os meios se acomodam. Mas onde eles se acomodarão não podemos saber, ou mesmo pensar em termos de definição, porque nós não temos léxico. Nós estamos falando de algo supernovo com palavras muito antigas. E portanto qualquer pensamento é insuficiente. É uma crise de enunciação, não de enunciado. E é aí que penso que entra a força da arte, pela sua capacidade de nomear o novo. E aparecerão artistas capazes de criar os nomes necessários. É só aguardar.



Braulio Tavares

Colin Wilson declarou certa vez que a ficção científica cumpre no século xx o papel do romance psicológico no século xix. Ou seja, é um espaço privilegiado para se retratar as mudanças da sociedade. Ao mesmo tempo, a ficção científica ainda é vista como uma literatura menor. O que você acha disso?

O Colin Wilson é um dos meus autores preferidos, diga-se de passagem. Ele tem uma obra vasta, se interessa por ficção científica, psicologia, filosofia existencialista, ocultismo, romance policial, *serial killers*, teoria do sexo. Ele tem um livro, *Origens do Impulso Sexual*, que é maravilhoso, se interessa por druidas, *A História Secreta da Humanidade*, todo aquele universo, *O despertar dos mágicos*, de Pauwels e Bergier. Então, o Colin Wilson é um autor que sempre fala de uma maneira muito lúcida sobre isso. Eu não concordo com muitas viagens imaginativas dele, mas o acho um escritor fascinante.

Na verdade, o romance do século xix, esse chamado romance psicológico, foi uma espécie de escoadouro de um pensamento iluminista e, ao mesmo tempo, de um pensamento hermético e ocultista, que são duas contradições. Porque o iluminismo quer o predomínio da razão para explicar o mundo, e isso é uma coisa importantíssima; e o ocultismo, no sentido literário, não no sentido religioso, quer sempre imaginar que existe um mistério a mais, que por trás de todas as respostas da ciência existem novas perguntas e novos terrenos inexplorados.

O romance europeu do século xix foi uma mistura dessas coisas, e isso curiosamente está acontecendo agora, eu não diria só na ficção científica, mas na literatura popular do século xx, na literatura de massa do século xx, que para mim é uma mistura de ficção científica, policial, terror e fantasia, no sentido do Tolkien, a fantasia heróica na palavra. Nesses quatro sentidos, ficção científica, policial, terror e fantasia, essa literatura popular, que hoje talvez seja mais forte nos Estados Unidos do que na Europa, cumpre esse papel que o romance europeu do século xix cumpriu, de discutir de uma maneira absolutamente descontraída, irresponsável e contraditória, as grandes questões da ciência, da filosofia e do ser humano.

Você fala dos romances policiais, mas eles não estão muito marcados pelo realismo urbano como o de um Dashiell Hammett, por exemplo?

Eu adoro esse pessoal. Raymond Chandler, para mim, é o maior de todos. Dashiell Hammett, David Goodis, vários outros. Todos esses policiais *noir*, de um modo geral, eu gosto bastante. Agora, eu sou fã de verdade é de caras que pegaram o romance policial clássico de mistério e elevaram isso até uma forma bem

particular de literatura fantástica. Ellery Queen, John Dickson Carr, aquele S. S. Van Dine, e outros que pegaram o modelo de Sherlock Holmes, Agatha Christie, e transformaram em um romance de uma intrincação tão grande, que aquilo é uma das formas mais interessantes de literatura não-realista. São crimes extremamente misteriosos, cheios de pistas falsas e de indícios, às vezes uma sucessão de crimes misteriosos, e o detetive vai destrinchando aquelas coisas todas e chega em uma solução que é de uma complexidade tal que, para aquele crime ter sido cometido, o criminoso precisava estar contado com uma série de coincidências absolutamente improváveis. Ou seja, é toda uma orquestração de acasos que não poderiam, de maneira alguma, ter lugar na vida real, mas têm lugar dentro desse romance policial porque a base dele é a ordem, a organização das pistas e a organização da dedução.

Jorge Luis Borges era um grande leitor desse tipo de romance policial. Ele dizia que gostava do romance policial, porque na vida real predomina o acaso e a desordem, e no romance policial predomina uma visão racionalista do mundo que se parece com a da tragédia clássica. O romance policial é uma tentativa de organizar, através de um fato sangrento e da elucidação desse fato sangrento, o destino humano, através da razão. Por isso ele não é realista. Uma história de Dashiell Hammett poderia acontecer na vida real. Está acontecendo. Hoje de tarde está acontecendo uma história daquelas no mundo. Uma história de Ellery Queen ou de John Dickson Carr não pode acontecer no mundo real. É cientificamente improvável que tal combinação de acontecimentos ocorra. E, só depois de ler bastante e se acostumar, você vê que aquilo não é literatura realista.

E eles são populares lá?

Muito populares. Essa é uma das teorias que eu desenvolvo. O Ellery Queen foi uma das grandes influências de Jorge Luis Borges. Eu já li não menos de 40 livros de Ellery Queen. É uma leitura desde os 12 anos de idade. Tinha aqui na Editora Globo o *Mistério Magazine de Ellery Queen*, que era uma revistinha de contos policiais que saíram desde os anos 1940. Maravilhosa. Os grandes clássicos estão ali. Por exemplo, a primeira publicação de Jorge Luis Borges em inglês foi no *Mystery Magazine de Ellery Queen*, em 1948. Era um grande orgulho dele. Saiu lá *O jardim das veredas que se bifurcam*. Foi muito elogiado, e depois foi republicado na antologia dos melhores contos do ano do próprio Ellery Queen. Então foram duas publicações do mesmo ano, acho. Do primeiro conto de Borges em inglês. Eu acho que ele deve ter tido orgasmos simultâneos durante uma semana, porque foi publicado nos Estados Unidos, em inglês. Ainda mais em um lugar que para ele era nobre. E que influenciou muito também.

Tem um conto de Borges que é *Exame da Obra de Herbert Quain*, em *Ficções*, em que parece que esse Herbert Quain é uma brincadeira com Ellery Queen. É

um escritor policial que imaginava uns argumentos completamente artificiais e absurdos, histórias que se bifurcavam com viagens no tempo e por aí vai. Então, para Borges, só para fechar essa coisa da literatura policial, eu diria que, o romance policial de hoje, esse do Lawrence Block, por exemplo, é desagradavelmente realista. E que o romance policial clássico de Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen, John Dickson Carr, e tantos outros, era um romance que elevava a trama policial a um nível tal de organização e de fatalismo que retira esse gênero da literatura realista e faz uma forma peculiar do fantástico. E não me ocorre que nenhum crítico já tenha visto esse tipo de romance policial clássico como uma forma de literatura fantástica, como eu vejo.

Voltemos para aquela pergunta da ficção científica.

Voltemos. Essa ficção popular, hoje em dia, preenche um espaço de discussão de temas cósmicos, de temas tecnológicos e de temas, digamos assim, herméticos ocultistas, que por alguma razão que eu nem vou entrar agora, a literatura *mainstream*, como a gente chama, não quer tocar. A literatura *mainstream* fica presa ao aqui e agora. Não estou dizendo isso como um defeito não, porque ela está analisando uma dimensão importantíssima da vida humana. Ela fica presa em quê? Nos dramas amorosos, conjugais, passionais das pessoas, nas histórias de dificuldade de trabalho, de emprego, nos crimes, nos problemas sociais, nas condições históricas de vida nas grandes ou nas pequenas cidades, e assim por diante. Em fazer grandes painéis históricos de sociedades, buscando o máximo de verossimilhança, porque há atualmente uma série de livros *best-sellers* onde o autor viaja para um país exótico, passa um ano comendo nos restaurantes, anotando os nomes das ruas, anotando a marca dos carros, o nome do drinque, assim por diante. Não tenho nada, em princípio, contra esse tipo de realismo. Acho que é uma coisa ótima e gosto de ler, é uma das minhas leituras preferidas. Agora, esse tipo de literatura só vai até um certo ponto, ela não discute como foi que o universo começou. Esse tipo de literatura não discute por que nós precisamos de imagens como a do lobisomem, do vampiro e do zumbi, que são consumidos por centenas de milhões de pessoas, na televisão, no cinema, na música popular, no rock, na literatura e assim por diante.

Eliane Robert de Moraes, em um ensaio recente, disse que *Nadja* de André Breton é um romance fantástico urbano, que retrabalha com a Paris do *Aurélia*, do Gérard de Nerval. Isso me fez pensar como, no Brasil, o fantástico está circunscrito no meio rural. O que é algo complicado na atual configuração do mundo, quando pela primeira vez na história existem mais pessoas no meio urbano que no rural.

Pois é, você colocou uma coisa interessante, porque na verdade eu não vejo o fantástico com uma coisa rural. Existe um fantástico rural sem dúvida, nossos

sacis-pererês, nossas mulas-sem-cabeças. Todo esse universo retratado por Câmara Cascudo. Mas para mim o fantástico é predominantemente urbano.

O Poe é fantástico urbano...

Exatamente. Poe e Baudelaire foram os primeiros que disseram que a cidade era uma cultura intensificada, no sentido bacteriológico do termo. Aquelas coisas estão fervilhando, se reproduzindo e passando por mutações em um universo concentrado. A grande questão urbana é exatamente isso. O universo urbano concentra tudo, chama todas as formas de ser, as formas de existência, e mistura elas todas e submete a uma temperatura e pressão muito grandes. É quase uma experiência química que está acontecendo nas grandes cidades, e isso produz uma série de novidades.

Tem um texto maravilhoso do Fritz Lieber, que é um grande escritor de ficção científica, falando sobre o fantasma do nosso tempo. E ele diz qual é o perfil do fantasma urbano das grandes cidades norte-americanas, que é o fantasma da tecnologia. Basta você ver a obra de Stephen King. Stephen King é o nosso bardo, é o nosso trovador. E quais são os fantasmas dele? O caminhão mal-assombrado, a geladeira mal-assombrada, o projetor de cinema mal-assombrado, o automóvel mal-assombrado, e assim por diante. É um mal assombro tecnológico que ele coloca na vida real. É uma engenhoca que adquire vida e se rebela contra os seres humanos.

Já é a tecnologia como agente. A tecnologia vira um agente do fantástico.

É. E a tecnologia desempenhando um papel que era desempenhado pela natureza. Antes, o fantástico, as criaturas fantásticas, eram personificações da natureza. Eram as ninfas dos lagos, as dríadas, que eram dos arbustos. Nós atribuímos a esses fantasmas a personificação de um aspecto da natureza, e hoje eles personificam o aspecto da tecnologia. Esse fantástico hoje é muito mais importante, explica muito mais essa condição difícil que a gente vive, da dependência que a gente tem da tecnologia.

A escritora norte-americana Chaterine Cremer tem uma definição que eu acho ótima: “O fantástico é a linguagem da mente submetida à extrema pressão”. Eu acho isso maravilhoso. E tem até um fundo psicanalítico aí. Quando o sujeito que está calmo não tem pesadelos. O sujeito que está calmo, que está tudo tranquilo, não vai se sentar em um divã e dizer: “Pensei em uma coisa horrorosa hoje”. Quando a sua mente está submetida a extrema pressão, ela faz brotar imagens, situações, visões, alucinações, traumas, complexos, sei lá que diabo é, que são a tentativa de lidar com aquilo. O fantástico é uma tentativa da sociedade de lidar com aquilo, com essas pressões gigantescas que ela própria está criando.

Lembrando os grandes romances distópicos soviéticos, a ficção científica também serviu como veículo para uma denúncia não-direta dos autoritarismos, não?

Tem um clássico disso que é o *Nós*, do Zamiatin. Ele saiu aqui no Brasil também com o título *A muralha verde*, uma coisa assim. Um livro que influenciou muito, inclusive, o George Orwell. Muita gente diz que em *1984* é plagiado desse, porque tem um enredo muito parecido, mas, na verdade, não é plágio, são temas e variações. Era um tema premente na época, como é hoje, e cada um faz seus improvisos em cima. A questão dos romances distópicos soviéticos é que lá, assim como aqui, haviam sensores pouco cultos, que foram treinados somente para um tipo de problema. Como cachorros que são treinados para farejar maconha, cocaína e heroína, e o sujeito passa com crack e o cachorro não fareja nada. São aqueles casos dos censores no Brasil, que mandavam chamar o senhor Ésquilo para prestar depoimento, ou proibiam um livro técnico chamado *Bombas hidráulicas*. E a ficção científica, a distopia, o pesadelo futurista eram recursos que projetavam esses sensores em um contexto tão diferenciado que eles perdiam os referenciais de julgamentos, parâmetros, para saber se aquilo era ou não contra o governo. Se aquele governo que estava sendo criticado era o deles ou era o do outro lado, no tempo da Guerra Fria. Isso era uma coisa muito positiva.

No Brasil, curiosamente, isso não aconteceu através da ficção científica. O cinema brasileiro dos anos 1970, depois do AI-5, por exemplo, foi para uma espécie de fabulação alegórica tropicalista terceiromundista. Glauber, Ruy Guerra, Cacá Diegues, Saraceni, todo esse pessoal foi nessa direção. Era uma espécie de um tropicalismo alegórico muito influenciado por *Terra em transe* e tudo mais, que fazia com que os censores da época vissem uns personagens vestidos de escola de samba, andando no meio de uma montanha recitando verso em cima de umas pedras. E eles não conseguiam entender o que era aquilo. “Não, isso não deve ser o Brasil, não, porque não está aparecendo Brasília. E ninguém falou aqui em presidente da república, ninguém falou em Marx e Engels”. E o cinema brasileiro foi se safando com isso. Talvez um dos poucos filmes dessa safra que apelou um pouco para a ficção científica foi *Brasil ano 2000*, do Walter Lima Junior, que é um filme bem interessante, não como filme de ficção científica, porque a ficção científica ali passou meio na esquina. Foi só um pretexto do Walter Lima. Mas o caso de Walter Lima é que era uma época muito tropicalista. A trilha do filme é de Gil e Capinam. A cena culminante do filme é um duelo antropofágico, um cara com uma faca gigantesca e o outro com um garfo. Então, na verdade, é mais um filme tropicalista com 5% de elementos de ficção científica. Que no caso é se passar no ano 2000, depois de uma guerra atômica. Os personagens são sobreviventes e o Brasil está querendo lançar um foguete. A ficção científica se limita a isso. É um delírio tropicalista do Walter Lima, como *Os deuses e os mortos*, do Ruy Guerra, *Os herdeiros*, do Cacá Diegues, e vários outros. Mas tudo isso era uma maneira de

driblar a censura, projetando histórias desvinculadas do aqui e agora político-econômico. E no momento em que você desvincula do aqui e agora político-econômico você deixa os censores, coitados, totalmente com os pés sem alcançar o chão.

Não há o perigo de a ficção científica aceitar a distopia como uma solução fácil? De não mais correr os riscos de buscar soluções para as questões que retrata?

Esse risco existe, mas não acredito que seja somente o que está acontecendo. Quando pensamos em ficção científica, pensamos muito rapidamente nos filmes, nas adaptações para o cinema. E talvez os filmes prefiram lidar com os medos, com os pesadelos, para assustar as multidões. Mas há na literatura propostas muito complexas de soluções sendo realizadas. O Kim Stanley Robinson, um escritor contemporâneo americano, fez uma trilogia muito interessante. São três romances ambientados na Califórnia, no futuro. Mas são três romances completamente diferentes. *The gold coast*, *The last shore* e *Pacific edge*. São romances em que ele imagina três futuros de crise e três futuros solucionados. Em um deles é uma crise ambiental, no outros é uma ditadura militar e assim por diante. E são três futuros que se excluem mutuamente. Ele é um autor com formação científica muito rigorosa. Fez uma tese de mestrado sobre Phillip C. Dick que é muito elogiada. Depois dessa trilogia da Califórnia, ele fez uma trilogia sobre o planeta Marte, que é *Red mars*, *Blue mars* e *Green mars*. Ele conta a “terraformização” do planeta Marte. Os seres humanos vão para o planeta Marte, e o adaptam para viver. Então, eles transformam cientificamente, usando coisas que a ciência mais ou menos intui que tem uma certa possibilidade, transformam Marte em um planeta com oceanos, com atmosfera, com vegetação, com condições, em grande parte, semelhantes às da Terra. Claro, a gente não tem o dinheiro nem toda a tecnologia necessária para isso, mas existe uma verossimilhança científica muito grande nesse cenário que ele propõe.

E por que o Brasil não criou uma tradição de ficção científica?

Talvez, em primeiro lugar, porque ele não se veja como agente científico. A população brasileira não percebe uma ciência de ponta que ela identifique como brasileira, por mais que existam excelentes cientistas e contribuições por aqui. Então a própria ficção científica brasileira usa, digamos assim, uma tecnologia norte-americana. Nós não criamos uma ficção científica tupiniquim, por assim dizer. Existem casos isolados, e eu acho até que se a pessoa se dedicar bastante a esse estudo, pode fazer um levantamento interessante. Eu nunca fiz, mas pode ser feito um levantamento pelo menos temático de ficção científica que tem uma relevância aqui para o Brasil, e que não sejam transposições em escala um para

um de temas norte-americanos. Sou até otimista quanto a isso e imagino que existam temas próprios do Brasil na obra de autores como Geraldo Monteiro, Gastão Cruz, Fausto Cunha, Dinah Silveira de Queiroz, André Carneiro e Scavone, para citar alguns que se aventuraram por esse campo. Existe um livro muito interessante sobre isso, da Elizabeth Ginway, *Ficção científica brasileira*. Ela analisa a ficção científica brasileira não literariamente, mas como resposta dos escritores de ficção científica de cada década à situação brasileira da época.

Hermano Vianna diz que os jogos eletrônicos estão virando uma nova forma de arte, com uma narrativa própria. Você acha que estão se construindo novas formas de narrativas, novos veículos para narrativas no mundo?

Sim. O Role Playing Game, o RPG, por exemplo, é muito interessante. Nele, são cinco ou seis pessoas que se juntam em torno de uma mesa e de um manual, para criar uma história com os ingredientes contidos naquele manual. Então, o que é isso? Essa é uma forma de literatura oral coletiva improvisada. Isso é uma coisa que a gente pode até procurar precursores na história, e vai achar precursores parciais, mas você não acha uma nada semelhante. É uma nova forma de criação de narrativas, em que todo mundo participa encarnando um personagem. Uma narrativa que não só não existia antes, como não existirá depois, porque nada daquilo permanece registrado depois que o jogo se encerra. Pode ser até que hoje se filme e coloque no Youtube, mas não é o princípio da coisa. O princípio é oral, não se escreve aquele livro que se cria verbalmente. Isso é muito interessante.

Existe um preconceito muito grande com o RPG, principalmente entre as pessoas mais velhas. Porque parece perda de tempo, ou futilidade. Mas também é um exercício de criatividade. É o mesmo preconceito que se criou de que o que está no livro é bom, o que está no computador é ruim. Isso é uma idiotice. O livro tem uma vantagem clara de exigir de você uma capacidade de raciocínio abstrato, de visualização para concretizar mentalmente um texto, que você precisa e que é muito saudável você ter, para tudo na vida. A leitura exige isso. A leitura exige pensamento abstrato que não fique dependendo só da questão sensorial, de você estar vendo aquele troço na sua frente. É uma forma mais refinada de interatividade, que o leitor tem com o texto, qualquer texto, até uma notícia de jornal. É uma forma muito refinada de interatividade e até irônico que, no decorrer da história, a gente tenha atingido primeiro essa forma mais refinada, e agora esteja degenerando para as formas primárias, mais imediatas de interatividade através da imagem e do som eletrônicos.

O livro como fenômeno de massa é uma coisa muito recente, de 200 anos...

É verdade. Você vê a literatura do século XVIII, Voltaire, Walter Scott. Eles escreviam para 2 mil, 3 mil pessoas, no máximo. De vez em quando tinha uma grande

vendagem, um *Ivanhoe* ou coisa parecida, que talvez vendesse naquela época 20 ou 30 mil exemplares. A humanidade era muito pequena naquele tempo. É um negócio impressionante você imaginar como o público era pequeno e a quantidade de pessoas envolvidas na produção, circulação e consumo de arte era muito pequena. Quando eu fui para Florença, subi no Duomo que tem lá, e de repente percebi que aquilo era menor que Campina Grande. Porque lá de cima você vê a cidade inteira. É espantoso pensar que a renascença inteira aconteceu em uma cidade menor do que Campina Grande.

Se você pensar no tamanho de Londres no século XVIII... Vamos pegar um livro sobre a história de Londres. Quem publicava livros nesse tempo, publicava para cidades, sei lá, do tamanho de Macaé. Agora, uma Macaé que mandava no mundo. Era o poder que existia lá, e não a quantidade de pessoas. A literatura dos séculos XVIII, XIX era assimilada por um número menor de leitores, mas esses leitores, pelo formato da sociedade, pelo tamanho da sociedade, detinham um poder que a gente, eu, você e outros leitores sofisticados não detemos mais. Nem você como editor e escritor, nem eu como escritor e crítico. A gente não detém o poder deles, porque a população ficou grande demais. A máquina se espalhou demais e está redistribuída em um número muito maior de mãos.

Esse poder existiu na mão dos grandes músicos pop, por exemplo. O Chico, o Gil, o Caetano, os Beatles, eles detiveram um poder de transformação na mão deles. Agora, não se sabe com as novas tecnologias o que acontecerá, se isso será diluído de vez.

Eu votei pela diluição. Eu sou a favor da diluição, porque a diluição para mim é democrática, nesse sentido, de permitir a expressão livre de um número maior de pessoas.

Expressão é uma coisa, mas e o diálogo? Como a expressão vira o diálogo?

Vira se você tiver curiosidade. Tem um provérbio que diz: "Quando um não quer, dois não briga". Mas, quando um não quer, dois não conversam também. Se eu ficar aqui só falando, falando, falando, e você não quiser prestar atenção, você se levanta e sai. A pessoa que não quer se informar, hoje em dia, não se informa. Não importa se existe um milhão de canais a cabo, um milhão de TVs, livros, internet, o escambal. Não importa. A pessoa que só quiser se informar sobre uma coisa, ela só se informa sobre essa coisa. E isso é um dos paradoxos curiosos da cultura digital de hoje.

Eu cresci em Campina Grande, que, durante a minha adolescência, entre os 10, 15 anos, era uma cidade de cento e poucos mil habitantes, mas era uma cidade grande. Campina Grande nesse tempo era o 13º município brasileiro, incluindo capitais. Meu pai dizia isso o tempo todo, e o pessoal de lá se orgulhava muito

disso. Tinha uma livraria excelente lá, a livraria Pedrosa. Eu lia nessa época, começo dos anos 1960, os livros da coleção Argonauta, de Portugal, que chegavam nessa livraria. Tudo que a Editora Globo de Porto Alegre publicava, chegava lá em Capina Grande. Aquela coleção Catavento, *Comédia humana* de Balzac, tudo isso chegava lá. Mas era pouco e a gente não podia se especializar em nada. Aparecia um livro de ficção científica por mês, um livro policial por mês, um livro sobre rock ou música pop por mês. Aí, você tinha que ler coisas diferentes, porque a curiosidade é grande.

Era a cultura da escassez.

É. A cultura da escassez. Aí você começa a se diversificar. Hoje em dia, na cultura da abundância, se um cara da idade do meu filho de 15 anos disser “eu quero me especializar em *Dungeons and Dragons*. Não é RPG, não, porque eu não gosto de RPG. Eu gosto de *Dungeons and Dragons*”, ele tem material suficiente para só ler, ouvir, escutar, comprar e consumir *Dungeons and Dragons* o resto da vida.

E a expressão comum? Eu estou fazendo o papel de advogado do diabo aqui. Quando você tinha figuras como o Caetano, o Gil ou o Chico, eles concentravam em si uma expressão comum que permitia que você, Braulio, encontrasse uma pessoa em Mato Grosso, e discutisse com ela alguma coisa que fosse comum aos dois e que os dois tivessem referenciais comuns. Essa cultura de especialização não cria um perigo de essa expressão comum se diluir, se perder?

Cria. É o paradoxo que eu vejo hoje. Antigamente, quem pertencia a uma minoria cultural, fosse o que fosse, ou porque gostava somente de ficção científica, ou porque gostava somente de xadrez, ou porque gostava somente de rock, tinha que se relacionar com os outros. Ele não tinha condições de formar uma tribo auto-referente e auto-suficiente, que não precisasse das outras tribos. Todo mundo precisava das outras tribos. No colégio, na faculdade, na vida toda. Então, todo mundo deveria absorver pelo menos um pouco dessa linguagem em comum a que você está se referindo. E hoje as pessoas podem se isolar. É um negócio absurdo. E elas se isolam, às vezes, em um universo de centenas de pessoas, de milhares de pessoas. Porque se você é punk no interior do Ceará, você passa o dia no seu tecladinho conversando com os punks da Hungria ou da Califórnia, e falando só de coisa punk, punk, punk, punk. Se você é evangélico, se você é Hare Krishna, se você é fã de Agatha Christie, você passa o dia inteiro só conversando sobre isso.

Então seria um esvaziamento total do poder político da arte?

Eu defendo o seguinte... Isso é uma teoria que eu tenho que é um pouco em cima da minha experiência no clube de ficção científica; no Clube de Leitores de

Ficção Científica, CLFC, de que eu faço parte há 20 anos aqui no Rio. O CLFC foi fundado um pouco antes pelo pessoal de São Paulo, mas a gente criou uma seção Rio para a gente poder se reunir aqui sem ter que ir a São Paulo. Então, a gente criou essa seção no Rio, e a gente se encontrava uma vez por mês em um sábado à tarde no salão de festas do edifício de um dos sócios. Tinha um rodízio. Cada mês na casa de um fulano. E era um grupo de cerca de 30 ou 40 pessoas, de 18 a 80 anos de idade, as origens geográficas mais variadas, muitos cariocas, claro, mas gente de fora, às vezes até um ou outro estrangeiro. Um era médico, o outro engenheiro, havia estudante de direito, músico, poeta, artista plástico, vagabundo, e assim por diante. As pessoas mais diferentes. O que unia essas pessoas? O amor pela ficção científica. A gente se juntava lá, e quando você estava lá no clube, não tinha idade, não tinha classe social, não tinha raça, componente étnico, coisa nenhuma. Todo mundo era fã de FC. A gente ia lá para conversar sobre FC o dia todo, e todo mundo... Isso criou laços de amizades entre pessoas muito diferentes. E ainda hoje, quando eu encontro casualmente alguém daquele grupo, é um abraço, uma alegria do reencontro, de vez em quando a gente está no Orkut ou trocando e-mails ou essas coisas todas. Por quê? A paixão em comum aproxima pessoas diferentes. Isso é um detalhe importantíssimo para você criar vínculos entre essas tribos que são características do tempo de hoje.

Pegue pessoas que são bem diferentes, mas que têm uma paixão em comum, pegue interesses bem específicos e que você sabe que apaixonam as pessoas, e tente trazer para esses encontros pessoas de regiões diferentes do Brasil, porque aí o carioca e o nordestino vão perder um pouco do preconceito recíproco, porque eles têm uma paixão em comum. Essa linguagem comum vai aproximar essas pessoas. E todas as experiências que eu já tive fazem isso. Qual é a maneira de você atenuar essa tribalização excessiva? Essa fragmentação excessiva? É você descobrir canais de fazer com que pessoas de tribos diferentes encontrem um outro assunto, uma outra paixão, uma coisa que as apaixone e que as envolva e que faça com que elas queiram se encontrar toda semana em grupo para discutir aquilo, trocar material e assim por diante.

Acontece hoje, dentro da cultura, isso que o capitalismo mais gosta: a criação de um mercado grande, com muito apetite consumidor e nitidamente segmentado, onde você pode direcionar com eficácia absoluta cada produto que você está jogando. Antes, você jogava um produto para cima e esperava que as carapuças caíssem nas cabeças em que coubessem. Hoje não. Hoje você tem uma linha de montagem onde só vêm pessoas com a cabeça de dez centímetros e meio, e você está colocando ali as carapuças com dez centímetros e meio e nenhuma cai no chão. E a gente precisa lutar contra isso, porque não é essa a maneira de produzir cultura.



Ivana Bentes

Em que medida as novas tecnologias estão afetando o cinema, não só em relação à distribuição e à produção, mas também em relação à linguagem?

Está afetando antropologicamente. Está afetando as pessoas na forma de pensar. Todo mundo hoje pode virar produtor de audiovisual, então na verdade tem uma mutação antropológica que acontece por essa posse da linguagem. Quando se pergunta sobre a mudança no cinema, ela é uma mudança muito mais radical do que uma mudança no cinema. É uma mudança na nossa relação com as imagens. Aí inclusive que eu digo que é uma mudança antropológica. Na verdade é uma produção nova de inteligência de massa audiovisual, onde qualquer pessoa se torna produtor de imagem, de som, de informação. E entra num circuito como a Internet. Aí sim, eu acho isso radicalmente novo. Você vai no Youtube e existe uma produção imensa, uma comunidade de pessoas produzindo desde uma coisa muito sofisticada, com uso de tecnologia, até o diário, o desabafo, a confissão. Sujeitos que estavam totalmente fora da indústria do cinema, estavam fora de festival de vídeo, do nosso mundo intelectual, e que entram nesse mundo.

Agora isso obriga a um novo tipo de mediação, de valoração da arte. Inclusive por trazer uma quantidade inédita de material a ser analisado...

Essa questão é uma questão bem bacana e bem difícil. De um lado tem uma questão positiva, que é essa idéia do amador universal, do modelo do amador estar superando, de certa maneira, suplantando a idéia do profissional. E é importante, porque o manuseio das imagens é algo importante demais para ficar restrito apenas a profissionais. E o audiovisual está voltando a ser imediatizado. Porque os mediadores, o editor, os críticos de arte, os curadores, serviam para todo um sistema de institucionalização, de legitimação, que dificultava a possibilidade de alguma coisa nova se instaurar e se apresentar. Então esse é um fenômeno que eu considero muito positivo.

Possibilita uma pluralidade maior.

Exatamente. Mas é claro que surgirão as micro-legitimações. Elas não vão desaparecer completamente, porque os próprios grupos criam formas de valoração. Códigos, listas... É claro que alguns desses valores ainda são reproduções dos valores de mercado, quantificações. Mas eles tendem a se complexificar.

A arte está tendendo mais ao processo do que ao objeto?

Sim. Existem alguns artistas contemporâneos que tentam produzir obras, só que é uma experiência fadada ao fracasso. Hoje em dia estão se patenteando processos. Os museus compram performances – ou seja, instruções para se montar uma performance. Isso não tem fronteira. No capitalismo contemporâneo, da comunicação, da informação, os processos são apropriados, patenteados, se tornam objetos.

O que de certa forma se opõe a uma arte mais aberta. Quer dizer, no fim ainda nos fechamos em objetos.

Sim, mas há uma tendência de abertura. O que existe é uma dificuldade real de pensarmos o que é a crítica contemporânea, e mesmo a figura do crítico, porque ela se multiplica de tal maneira que se relativiza. Ela tende a se circunstanciar, às vezes num grupo, às vezes numa comunidade, num determinado processo. E cada vez mais o próprio artista se transforma em curador e crítico. Ele mesmo se confunde com a própria obra, produz a obra junto com a teoria. Não através de discursos, que são cada vez mais complicados, é difícil hoje em dia de se conseguir trabalhar com discursos. Mas com uma teoria e uma análise que surge junto com a produção artística.

Isso não causa uma hipertrofia do poder do artista? Eu faço, eu dissemino, eu julgo, eu analiso...

Esse é um perigo, junto com o excesso de metalinguagem. É necessário haver um confronto, seja com uma crítica ou um mercado, algum tipo de contraponto. Muitas vezes o que eu vejo nessas micro-comunidades é eu ali mesmo se produz algum tipo de pensamento, de reflexão, de valoração, de hierarquia, e acaba faltando referências. A reputação é construída naquele território, pode ser que ela nem chegue a outros territórios.

Nesse sentido, como fica a potência da arte?

A potência pode ser dali mesmo. Local, nacional, regional, global e transnacional. Tem coisas que não saem das micro-redes e outras que atravessam fronteiras, que são legitimadas também em outros lugares. O que a gente acaba percebendo é que existem uma série de sistemas superpostos. O sistema da mediação não desapareceu, ainda permanece a instituição, existe a figura do curador ganhando dinheiro, criando um funil, o que também é um poder enorme, que comete injustiças atrozes. Você tem o mercado, a academia. Esses sistemas não desapareceram, o que aconteceu foi o surgimento de outras formas de se disseminar a arte.

E como criar uma abrangência maior, uma rede mais larga nesse novo sistema?

Sem dúvida essa questão me angustia. É muito complicada. Existe o perigo de voltarmos aos velhos sistemas, de simplesmente reproduzí-los.

E também de uma atomização extrema.

Com certeza. Existe uma necessidade de organização, digamos assim, dessas micro-redes, que me parece que é uma questão política. É preciso saber quem é que vai tomar a posição para a construção disso. A questão das lutas globais e das lutas locais, de como construir esse entendimento. Porque nós temos uma idéia de que o que se passa aqui é singular, é um caso à parte. Mas você vai na periferia francesa, na Venezuela, e encontra vários lugares onde esse processo do capitalismo funciona assim, na repressão, no extermínio, que tem um modo de operação que é muito similar. Então é necessário pensar isso de forma global. Eu acabei agora uma pesquisa grande sobre a favela global, as periferias globais. Na verdade, é uma tentativa de sair da idéia de que isso é uma questão singular brasileira. Essa questão do hip hop no Brasil, por exemplo, já aconteceu nos Estados Unidos, inclusive com todas as consequências mercadológicas. A Nike vendendo tênis com hip-hop, todos esses paradoxos.

Como você vê a questão dessas novas formas de disseminação em casos como o do filme *Tropa de elite*?

Essa questão do download, da pirataria, é muito complicada. Você vê que no caso do *Tropa de elite*, o José Padilha, que dirigiu o filme, reclamou muito das cópias piratas, mas foram elas que transformaram o filme num fenômeno. Eu vejo filme todo dia aqui em casa, e em dez anos o *Tropa de elite* foi o único DVD que a minha empregada pediu para ver. Se criou um desejo incrível por esse filme. O fenômeno dos camelôs foi impressionante: eles lançaram sequências do filme, se apropriaram dele, fizeram circular subprodutos. O *Notícias de uma guerra particular*, do João Moreira Salles, virou *Tropa de elite 2*, o filme do Eduardo Coutinho virou *Tropa de elite 3*. São filmes espetaculares, e que só conseguiram espectadores na zona sul do Rio na época do seu lançamento, e por causa dos camelôs foram vistos por todo um novo público. E ainda teve um terceiro vídeo, ainda mais surpreendente, que é um vídeo feita pela política militar, respondendo às acusações do BOPE de que a PM é corrupta, ineficiente. É um DVD filmado com câmeras amadoras, só que seguindo a mesma idéia do *Tropa de elite*. É um documentário antropológico e sociológico do imaginário de terror e de fascismo que é a própria PM. Incluindo também toda essa retórica também do filme com legenda, com zoom, a linguagem do telejornal, da mídia dentro da ficção está incorporada de uma forma assim, transversal nos vários grupos sociais.

A idéia de que todas as práticas são aceitáveis, em nome de uma eficiência...

Junto com um discurso hipermoralizante, como na cena de catarse de pegar o garoto de classe média e esfregar no sangue do menino que acabou de morrer, e dizer que ele que matou esse menino, que ele também é sócio do tráfico de drogas. Um discurso hipermoralizante de criminalização do consumidor, que empolga a platéia.

E que vem de uma confusão etimológica. O diretor descobriu que a raíz da palavra assassino vem de haxixin, e confundiu tudo...

Existe uma questão complicada com o *Tropa de elite*, que é das razões cinematográficas. As razões estéticas. O filme está colado na narrativa do Capitão Nascimento. Ele é o narrador. As razões cinematográficas são as razões dele. A grande questão sobre isso é que o filme não tem discurso. O diretor pode ter, argumentar que não era a intenção dele criminalizar o consumidor ou fazer apologia da tortura, mas o filme não tem. Quando você está vendendo o filme você vira refém da narrativa. E esse é um filme narrativo clássico. Nenhum outro personagem do filme tem a força do Capitão Nascimento, então é dele a verdade. Ele que impulsiona a história.

* *

Diana Domingues

A questão da autoria, e outras questões referentes ao tripé autor/obra/receptor são colocadas em cheque com a arte interativa, a arte em rede, os ambientes imersivos, nos quais o espectador participa da obra. A obra de arte contemporânea é puro processo e conexão?

Considero duas situações diferentes da interatividade: uma é a de performances plurissensoriais em ciberinstalações, realidade virtual e outra na Web Arte com ambientes de autoria distribuída na rede. Mas é ainda também bastante complexa a performance com tecnologias, se pensarmos a vida artificial, inteligência artificial, tele epistemologia por telepresença e robôs comandados a distância, além da robótica no ambiente físico, entre outras tantas formas de interatividade. Ou quando várias tecnologias embarcadas misturam tecnologias performáticas sensoriais e, ainda, as de autoria compartilhada. Há também os tecno-coletivos de plataformas sociais, e as tecnologias sencientes e pervasivas de interfaces locativas que colocam informações a objetos e lugares físicos em realidade aumentada e realidade misturada. São versões da computação ubíqua, com tags de RFID, bluetooth, GPS, de celulares e computadores de mão, ou outra tecnologia sem fio e móvel. E o que pensar do download do planeta no Google Earth, em visualização de dados? Enfim, tantas outras narrativas da vida pós-humana.

Para as performances, há uma questão básica na arte interativa: aparência é trocada por experiência de um corpo conectado por interfaces a um sistema. A origem da estética como disciplina atinge limites extremos e reafirma o proposto por seu fundador, Baumgartner, em 1750, em seu livro *Aesthetica*, como o nascimento de uma ciência do conhecimento relacionada ao estudo de como os humanos experimentam sensivelmente o mundo através de seus sentidos. Nas performances, pelo acoplamento, as interfaces são tubos condutores de informação das partes envolvidas no funcionamento do sistema. Assim, não concordo com a expressão habitual de co-autor, pois o sujeito conectado é meramente o agente que atualiza, torna real dados, do inglês *actual*, real. Quem interage não é o co-autor, mas apenas parte do sistema complexo, onde não se pode separar nenhuma das partes, a vida existe pelas conexões.

Na rede, a “co-autoria” pode ser pensada como um “sublime tecnológico”. Em recente texto sobre Cultura Digital Trash afirmo que “todo cidadão digital é um artista”, baseada na premissa de que o aparato tecnológico abre a criatividade digital para todo cidadão. A Web Arte pode usar a conectividade para propiciar apropriação, remixagem, criação coletiva, criação distribuída, com design de

interface, para ir além do browser por navegações em *links* e passar para o *cut and paste*, em *hacking*, por *crawler*, que como uma aranha vai passando de site em site e arrancando informações que são recombinadas em colagens ou mashup que alteram o significado, ao usar mecanismos de busca, ou gerar APIs específicas para “enredos” de narrativas digitais. Humanos/artistas se tornam bricoleurs que selecionam, colecionam e re-arranjam tudo na Cultura Remix. Pode-se pensar num “pensamento selvagem digital”, pois existe um forte teor antropológico, como quer Lévi-Strauss, num misto de pensamento selvagem e mitopoético, com o pensamento científico do engenheiro/artista digital. Essas textualidades foram propostas na recente seleção para ISEA 2008, na modalidade wikis wiki, de tele-autoria colaborativa na rede. De um lado são canibalismos e antropofagias de protocolos HTML, somadas a APIs que mudam a forma como o conhecimento se dá na produção criativa. Sua natureza é a de atender à colaboração entre diversas pessoas, ou como “tecnologias de cooperação”, diz Rheingold, de coletivos *on-line*.

A arte humaniza as tecnologias. Ao mesmo tempo, as tecnologias transformam o humano. O que é o pós-humano e para onde ele nos leva?

A humanização das tecnologias foi tema que propus no Brasil ainda no início da década de 1990, quando o circuito via o computador em sua capacidade mais tecnicista. Hoje, com sua condição mais pós-humanamente determinada, falo do homem como um Ciberadão em suas conexões com o ciberespaço, em conexões seamless, conectado sem costura a qualquer computador, passando para conexões nômades pela vida na rede, por conexões inteligentes pela vida e inteligência expandidas sinteticamente, e ainda por conexões móveis usando tecnologias sem fio, usando celulares, tags de rádio freqüência, computadores vestíveis, ou outras interfaces locativas que permitem agregar informações a qualquer espaço, e em espaços urbanos de realidade misturada. No ambiente protegido da casa, a domótica digital invade habitats da vida cotidiana. O que pensar de dispositivos como simuladores que nos levam para além da realidade, em virtualidade aumentada? E que nos fazem voar em cima da cidade, transpor paredes, ou passear no interior de células? Ou como pensar o som de células por nano robôs que captam o barulho mínimo de corpos, ou sons de montanhas rochosas trazem as entradas quânticas do cosmos? Como é esta vida tagueada em que nos transportamos corporalmente por webcams, ou nos teletransportamos com corpos avatares? Que humano é este e com que humanos vivemos no ambiente on-line, em compartilhamentos, parcerias, sendo generosos e colaborativos? Crianças co-existent com seus livros e brinquedos de papel, plástico ou filmes de tv, com barbies em sites sendo vestidas com roupas sintéticas, e com a boneca virtualizada alimentando o bebê, em responsabilidades sociais treinadas. O ima-

ginário co-existe no real e no virtual aumentado. O corpo é teleoperado em cirurgias a distância, e exoesqueletos fazem tetraplégicos caminhar e escrever por suplementação computacional, emitindo recebendo ordens de ondas cerebrais de EOG que tocam instrumentos, ganhando corpos reabilitados com mãos que não se movem, suplementando magicamente suas restrições em laboratórios de computação. Por rádio freqüência, adesivos sobre o corpo recolhem notícias de tragédias na rede, num jornalismo distribuído, ou pombas, portando GPS, traçam mapas para cientistas por dados de poluição ecológica em biologias cíbridizadas. Celulares são usados por multidões e o fenômeno das “thumb tribes” (“tribos do polegar”), faz pessoas se conectarem por SMS, conversando não importa onde, com não importa quem, sobre não importa quê, enviando imagens e sons por MMS, ou postando em lugares públicos virtuais seus vídeos numa netspetacularização nunca vista de vidas privadas como no Youtube.

Na vida pós-humana digital homens/xamãs, pagés, feiticeiros, bruxas ou sacerdotes são seres dotados de poderes especiais e lidam com o espiritual, o mágico com o aparato tecnológico de cibercoisas sencientes e pervasivas numa outra dimensão do humano. Teorias de um pós-biológico, pos-orgânico, e da “engenharia da natureza”, bem como o radicalismo extropiano do transhumano, abraçam pesquisas dos ciborgues com corpos robóticos ou de ciborgues sintéticos que vivem somente em ambientes virtuais de games ou entram na janela digital de uma segunda vida, a cibervida. Outros corpos transgeneticamente programam a ultimate nature humana em laboratórios e re-engenheiram a espécie. Na cibervida, tudo pode ir à máxima tecnologização de interfaces crossmodal em continuums existenciais que embarcam várias tecnologias, em experiências vividas, encarnadas da condição humana redesenhada. Não são bio-monstros esses biociborgues, como os biobebês são saudáveis bebês in-vitro, ou como animais clonados são uma Dolly que agora está crescendo em muitos lugares do planeta com toda naturalidade. As extremidades e riscos do pós-humano expandem e realizam as utopias de projetos ficcionais da vida como não mais como ela era, mas como poderia ser. Criaturas e representações de cenas de montagens pictóricas de um Bosch, a criação da luz nas pinturas de Caravaggio, a mescla de humanos com vegetais de Arcimboldo, os fenômenos físicos contados pictoricamente por um Turner, ou as multidões de comunidades em fotografias e filmes, hoje em “smart mobs” vivem zonas existenciais intervalares e mutantes biológicos confirmam a tese de Stelarc da obsolescência do corpo diante do paroxismo atingido pelo tecnológico que realiza o desejo milenar de mudar a vida.

Experiências como o Second Life são meras reproduções do mundo não-virtual ou intervenções críticas? Como pensar a relação entre utopia e distopia nestes ambientes?

Second Life parece tão novo, mas nada mais é do que um mundo de multiusuários em formato gráfico que, por modelagem 3D, permite a imersão, ou seja, onde corpos entram e o habitam espacialmente. Esses mundos por conexões na rede em ambiente gráficos permitem agir em espaços remotos de mundos reversíveis com atividades de parceiros que estão em vários locais. Geram comunidades virtuais que se organizam e replicam regras sociais na rede, numa diversidade de personalidades humanas. São interfaces sociais de vida para comunidades virtuais. Como espaços virtuais de convivência na Web, os moos diferem de outros espaços virtuais da história da humanidade, pois propiciam a comunicação multilocal. Eles diferem e ampliam a dimensão antropológica do cinema e da televisão pela relação de vida que pode ser experienciada em lugares ficcionais e com parceiros de narrativas expandidas no virtual. Usando o corpo de um avatar, a pessoa está incorporando uma identidade que pode ser a sua, ou uma identidade criada, e vai entrar nas cenas que escolhe. Pode agir com outros habitantes da cena virtual, numa experiência imersiva de habitar o mundo, num espaço de interação social, com várias pessoas entrando na cena. São estruturas de comunicação multi-local que permitem a qualquer pessoa que esteja na janela de seu computador pular para dentro do mundo virtual. O espaço on-line é um espaço sintético que permite também uma existência espaço temporal, em conexões com habitantes destes mundos. Existe uma corrente forte que clama pela similaridade do ciberespaço com o espaço-tempo medieval, sendo o ciberdualismo das conexões digitais um correspondente da realidade bifásica, entre alma e o espaço físico. Há inclusive abordagens teóricas voltadas à relação do ciberespaço, religião e espiritualidade. Para o próprio Gibson, criador do termo ciberespaço, trata-se de um espaço religioso, uma arena para o existir dos humanos, numa versão digital da cidade sagrada. Nessa direção, utilizamos em 1994 o termo “alma tecnológica” para falar dos poderes das tecnologias na expansão da vida humana e que origina a atual denominação de Ciberadão. Pela impregnação do computador na vida, certamente não gostaríamos de sofrer a mesma penalidade que o personagem Case, incorporação do Adão bíblico no Neuromancer, que é expulso do ciberespaço, tendo que voltar ao aprisionamento da carne. Sem dúvida para os pós-humanos seria também uma desgraça, e a civilização passaria por uma involução retornando à era eletrônica pré-digital.

As tecnologias ciber retomam práticas tribais. Nas comunidades, papéis incorporados são carregados da magia e do misticismo de civilizações tribais e medievais com seus mágicos, bruxas, santos e confrarias. Os ambientes mesclam ambientes de feiras populares, castelos e salas especiais, colocando juntos vendedores de mercados, marceneiros e artesãos, grupos de pessoas tocando, cantando, girando, caminhando, rezando, cantando, ou outra ação com objetivos individuais

e/ou coletivos. É permitido habitar lugares virtuais, conviver com outras pessoas, e com formulas mágicas o corpo se teletransporta, flutua em estados de ressurreição, em velocidades e gravidades impossíveis aos humanos que vivem em situações terrestres. Parece que os limites humanos estão milagrosamente expandidos e que o reino da magia nos abriga modificando a realidade vivida em outras épocas. Nos MOOS como Second Life, múltiplos parceiros agem, e certos ambientes são regidos por administradores ou mestres da torre, espaços e serviços restritos que revelam raízes góticas e celtas, a música e as imagens possuem toques renascentistas que constituem o mundo de cyberpunks. Fala-se de um neo-medievalismo, onde questões da cultura popular invadem a arte, dita elitista. O ocultismo, a aventura, a nostalgia, as narrativas de heróis e de bandidos estabelecem convergências, em tramas fechadas, numa cultura do híbrido com elementos do imaginário popular, mescladas a questões da ciência, da religião, da economia, da biologia, a engenharia, numa alquimia pós-humana.

Margareth Wertheim, para discutir o ciberespaço, estabelece relações entre física e religião, e encara a Internet, como um espaço de realidade virtual comparado a um portal digital religioso, um “espaço para a alma”. Esse novo espaço de conexões coloca em colapso as relações vividas em outros momentos como os da Revolução Industrial e os espaços do modernismo. Trata-se de um outro espaço perceptivo, onde as leis físicas e suas limitações de tempo, de lugar e de memória planetária, colocam-nos para além do hiperespaço da física. A essência do mundo não é a da materialidade, e vivemos experiências existenciais em realidades paralelas, de domínio imaterial. O corpo conectado permite o fenômeno da presença no ciberespaço, enquanto o corpo matérico está ali conectado ao computador. Diz a autora: “my body remains at rest in my chair”, ou seja, o seu corpo de carne permanece conectado, mas está locado em uma outra arena, numa outra lógica e geografia.

Conforme Turkle, o espaço para se viver com outros multiusuários permite viver “Construções e reconstruções do eu” na vida dentro da tela. Os mundos de realidade virtual on-line são analisados como retomadas do mito de Pigmaleão e seu poder de fantasia. Histórias de transformação são vividas por ídolos do imaginário popular, ícones da história, ou outros humanos incorporados em avatares gráficos, ou bonecos sem vida nos quais sopramos a nossa vida real ou desejada. Experiências difíceis de acontecer no mundo real podem ser atingidas em identidades do que pretendemos ser. Esses lugares de alteridade, ao mesmo tempo em que são acusados de proporcionarem evasões no mundo real, podem ser vistos como a inserção de pessoas que estão distanciadas do convívio social não importa por qual motivo. Assim, o valor dos MOOs está em se tornarem lugar evocativo onde podemos controlar as ações em papéis com verdadeira identidade, ou no anonimato de uma falsa identidade: troca de personalidade, nacionalidade, resi-

dência, religião, partido político, são adesões ao mundo que se escolhe. Turkle diz que o princípio central é “you are what you pretend to be”.

Os mundos de Second Life diferem dos games, pois seus avatares não são personagens com comportamento artificial em enredos com narrativas procedimentais que podem ser chamadas como queremos, mas que possuem uma estrutura dinâmica escondida no programa. Quando um jogador de game entra na cena, deve assumir papéis em narrativas procedimentais, afirma Murray, de um contexto já gerado pelo criador do jogo, enquanto nos mundos como Second Life, o único elemento da narrativa é o cenário virtual, que estimula a história a ser vivida. O avatar escolhido é que potencialmente vai receber o papel que lhe atribuímos nas ações que criam uma história coletiva, pelas relações com os outros avatares/parceiros. A narrativa no cibermundo não depende também de enredos pré-determinados como nos filmes. A narrativa é uma performance. O ambiente artificial sintético revoluciona a cena e os tempos de nossa história, constituindo-se num abrigo do real e do tempo do mundo. É nessas distopias, discronias e ucrônias, que a condição humana de um outro homem, o Ciberadão, existe permitindo modos de viver típicos e unicamente possíveis a partir do digital on-line, de virtualidade aumentada, de vidas simuladas, numa das espécies de cibervida pós-humanas.



Camilo Rocha

Alguns teóricos dizem que houve uma mudança de paradigma na música ocidental, com o surgimento da música eletrônica, porque a música ocidental sempre foi pensada em cima de harmonia e melodia e com a música eletrônica passou a ser pensada em cima de tom e de ritmo. Quer dizer, você a quebra do paradigma ocidental de música. Você concorda?

Concordo. E acrescento mais um ingrediente que eu acho que é fundamental em música eletrônica, que é a textura. Existem músicas eletrônicas muito simples, só a batida, o baixo, um teclado. Mas que a junção entre esses elementos cria uma textura. Tocando alto, na pista de dança, com um bom sistema de som, aquilo já basta pra fazer a sensação necessária em quem está ouvindo, quem está dançando. E também para ser reconhecível. Porque tem muita música eletrônica, tecno, house, que é muito parecida, e para o leigo é difícil identificar qual é a música, quem é o autor. E tem músicas que são reconhecidas não por uma melodia, ou por um vocal, mas por uma certa textura – um barulho, uma sujeira, uma superposição de coisas. E para essa textura é importante o lado físico. A música eletrônica, ouvida alto num lugar com um bom sistema de som, chega a ser uma sensação física, e não só auditiva. É o grave pegando a sua caixa torácica. E isso é outra coisa que quebra certos paradigmas. É uma experiência de corpo, não intelectual.

Na música eletrônica, a melodia deixa de ser importante. Apesar de que nesse milênio houve uma boa volta à melodia, por causa do electro especialmente. E houve muita fusão de outros gêneros com música eletrônica. Existem vários cruzamentos possíveis. Mas, com certeza, para o house e o tecno, que são os alicerces da música eletrônica, houve uma ruptura com esses paradigmas estéticos da música ocidental. Mas não foi uma ruptura inédita, se caminhou para isso na música popular. Se você pegar do rock'n roll dos anos 1950, já começou ali um pouco, né? Eu lembro desses filminhos moralistas dos anos 50, sobre rock'n'roll, os mais velhos reclamando que aquilo era só uma batida, sem sofisticação sonora. Para as pessoas daquela época, aquilo não tinha melodia também.

É verdade... o que vem do blues, da música africana, na verdade...

No fundo estamos falando da mesma árvore genealógica, né? Diferentes fases dessa árvore genealógica, mas em tudo isso dá para ir lá para o tambor, tambor primal, que os escravos trouxeram quando atravessaram o Atlântico.

Na verdade a música eletrônica tem esses dois lados, não? De um lado esse tambor primal, essa música eletrônica que começa a nascer, de certa forma ela vai

vindo a partir do soul, funk, dance, disco, e de outro lado, essa música eletrônica mais cerebral, que vem da música eletrônica erudita, Stockhausen. E essas tendências se misturam...

Tem de tudo. Não é muito preto no branco, eu acho que tem aquela música eletrônica dançável, física, feita para a pista, para você se mexer. E tem aquela abstrata, cabeça, intelectual. E tem um monte de coisa no meio. Porque eu acho que a sensação da pista de dança às vezes pode ser os dois. Pode ser uma sensação física de mexer com o corpo, mas também pode ser uma coisa de deixar a mente ir embora. E eu acho que uma boa parte desse repertório de música eletrônica é uma junção das duas coisas. O tecno é mais caracterizado por isso.

Agora, o que eu vejo às vezes, de certos setores mais intelectualizados dentro da música eletrônica, ou mesmo da crítica musical, é não reconhecer muito o passado disco, dance, e querer dar mais importância pro Kraftwerk, pro lado cerebral da coisa. Como se isso fosse a única revolução, ou única inovação na história. Eu acho que na verdade a coisa da disco music, da discoteca dos anos 1970, é a espinha dorsal. O funk, o soul, a disco. É isso que faz as pessoas dançarem. Só depois a música eletrônica foi assimilando outras coisas. Mesmo na época da disco music tinha o produtor da Donna Summer, Giorgio Moroder, que era um ítalo-alemão que fazia coisas totalmente eletrônicas, algumas tão revolucionárias como o Kraftwerk, só que sem o verniz intelectual. Já havia experimentação. E eu acho que se a música eletrônica fosse depender somente do lado intelectual, do lado acadêmico, ela nunca teria se popularizado. Então é graças à popularização, à massificação, à pista de dança – que é um espaço que todo mundo gosta de ir, que é uma coisa que atinge muitos tipos de pessoas diferentes –, que a música eletrônica se difundiu. Primeiro a house e o tecno, e depois trance, drum'n'bass, e todas as outras vertentes. E com essa popularização que a pista de dança deu, aí as pessoas puderam ir buscar outros tipos de música eletrônica. E se não fosse a pista de dança, a música eletrônica não teria avançado, não teria se popularizado e não teria dado espaço pra muitas coisas serem descobertas. Por exemplo, a música ambiente, lounge, já existia nos anos 1970, com o Brian Eno, com o Tangerine Dream. Mas ficou meio esquecida até que os clubes e as raves criaram um espaço, um evento onde esse tipo de música era toca e pode se popularizar.

Há um elemento engraçado nisso, quase paradoxal, que é o fato da música eletrônica vir da disco mas também de um pensamento seminal do punk, que é o “do it yourself”. Porque ela absorve essa idéia, ela quebra com a necessidade de um grande aporte financeiro para ser produzida...

Essa coisa de dar poder pro indivíduo, né? Você não precisa de muita coisa para produzir essa música. Mas a gente tem que se lembrar que estamos falando de um tipo de disco music que é mais *underground*, que não é Bee Gees ou Village

People. É o movimento que surge em Nova York, que tem uma origem gay, latina, negra. Que na verdade durou toda a década de 1970, e num momento, no fim dela, fez sucesso, foi comercializada e virou aquela baba que todo mundo conhece. Mas para a música eletrônica o mais importante é essa música *underground*, foi ela que deu as bases para a música eletrônica existir.

Esse underground chega a ter seu caráter de inovação, de evolução. Especialmente na parte dos costumes. Porque era um período pós-anos 1960, de liberação da mulher, dos gays, dos negros conquistando seus direitos civis. E a disco foi um espaço onde todos podiam se congregar. Havia uma grande liberdade, uma postura de satisfação, inclusive sexual. A Donna Summer, naquele disco *Love to love, baby*, está tendo um orgasmo na música. Nunca antes uma mulher teve esse direito de expressar publicamente seu prazer. E não era em relação a um homem, mas ao próprio prazer. É importante ressaltar isso, para lembrar que a disco também tem esse caráter libertário sobre vários aspectos, e revolucionário, que às vezes é esquecido quando a gente lembra só do lado mais comercial, mais diluído. Por isso eu acho que não é tão paradoxal esse encontro da disco com o punk. E certamente o principal ponto de ligação entre a disco e o punk é o “faça você mesmo”. Especialmente na Inglaterra, onde houve meio que um *continuum* de música alternativa, e inclusive no pós-punk já havia vários músicos experimentando coisas eletrônicas.

A música eletrônica sempre esteve ligada a movimentos contraculturais, na verdade. O nascimento das raves, em torno de 1987, foi assim, não? Você estava na Inglaterra na época?

Não, eu não estava. Acompanhei do Brasil, pelas revistas e por relatos de amigos que iam para lá. Eu só fui para a Inglaterra em 1993. E, embora seis anos depois do aparecimento das raves, elas ainda estavam no auge. Foi só no ano seguinte que o governo britânico passou aquela legislação superpesada contra raves e agrupamentos na zona rural, que eu acho que foi a primeira legislação anti-rave do mundo, o *Criminal Justice Act*. Depois disso, a partir de 1994, a coisa deu uma esfriada. Entrou na época dos DJs superstars, superclubes, e a coisa ficou mais comercial.

Mas o começo foi heróico...

É. Eu queria muito voltar no tempo e estar lá. Porque deve ter sido impressionante. É uma coisa que tomou de assalto um país inteiro. E era uma música estranha que de repente começou a aparecer no top dez da parada inglesa sem ser tocada nas rádios oficiais. Porque se criou uma rede de rádios piratas, especialmente em Londres, para escoar a música eletrônica que não tinha espaço nas rádios normais. E por força das raves e das rádios piratas essas músicas entravam

nas listas de mais vendidas. Vendiam 100 mil, 200 mil cópias. E através de gravadoras independentes, o que é mais interessante ainda.

As grandes gravadoras tinham dificuldade com música eletrônica?

Eles foram tentando se adaptar da melhor maneira possível. O melhor que conseguiram foi criar subsidiárias, e chamar DJs famosos para tomar conta. O problema é que na época as gravadoras estavam acostumadas com álbuns para divulgar as músicas, e a música eletrônica trazia novamente a idéia de *single*. Hoje isso está mudando, mas mesmo assim você vê que as grandes gravadoras ainda apostam em álbuns como os produtos principais.

O MySpace é uma quebra total da idéia de álbum. Com o *download* e o MP3 o álbum deixa de ser o veículo, e volta a ser a música. Cada um baixa apenas as músicas que gostam dos álbuns. E o próprio MySpace parece um EP, um single duplo, com quatro músicas por artista. Mas a idéia de álbum de música popular é algo recente, não? Que se fortalece com *Sgt. Pepper's*, dos Beatles...

É, o álbum é uma invenção dos últimos quarenta anos.

O curioso é que na época do *Sgt. Pepper's*, o Paul McCartney já tinha um grande interesse em música eletrônica.

É, e faz sentido. Tem uma coisa importante porque a música eletrônica só existe dentro de estúdio. Porque até o *Sgt. Pepper's* as bandas iam para o estúdio e tentavam reproduzir da melhor maneira possível o que era a sensação daquele banda ao vivo. A partir de um pouco antes, do Phil Spector, do *Pet sounds* do Beach Boys, com o avanço da tecnologia, começou a idéia de fazer uma música que era essencialmente de estúdio. Uma música que na verdade não existe, é montada lá.

Ao mesmo tempo, isso se quebra hoje, né? Porque uma das questões, das dificuldades das gravadoras, é que a música eletrônica tem uma solução forte para isso porque não vai existir mais a possibilidade de grandes produções. As grandes produções ficam muito complicadas agora. Com a quebra das grandes gravadoras, a produção tem que se baratear também.

Exatamente. Ninguém vai mais ganhar dinheiro vendendo disco. A verdade é essa. Mas é engraçada essa analogia. Se você olhar, vamos supor que você possa olhar bem de cima, uma faixa de 200 anos na sua frente, de 1900 até 2100, a existência do álbum como veículo principal de música vai ser uma pequena faixa de 40 anos. As pessoas vão dizer: "Ah, existia uma coisa que durou uns 40 anos que se chamava álbum, que as pessoas pagavam para ter a música em casa". Porque antes também ninguém pagava por música, só por espetáculo.

Pagava pelo serviço, digamos assim, não pela música. Isso é muito curioso.

Isso abre muito a discussão. Porque realmente muda o paradigma de tudo. Na verdade o avanço tecnológico está fazendo desmoronar uma indústria de quase cem anos. E é difícil ter uma postura simples: “Ah, isso é o certo, isso é o errado”. Na verdade para cada músico, cada artista, uma coisa é o certo.

Essa é a questão. Existem artistas que gostavam de ter um aparato grande em volta das suas gravações, com instrumentos acústicos, e que sofreriam muito nessa quebra.

Até porque existem artistas excelentes que não são bons de tocar ao vivo. Hoje em dia, esse cara, como que ele vai ganhar dinheiro?

Na verdade isso é a volta. Antes não havia direitos autorais, o cara prestava um serviço compondo uma música, recebia por isso, e estamos quites.

Ele não recebia por execução. Ele vendia e recebia de uma vez...

E a questão do *sample*? Que foi também uma quebra dos direitos autorais.

O sampler vem de antes da música eletrônica, vem do hip hop. O hip hop já nasceu assim, é super pós-moderno. É uma forma de música, de arte, que é feita a partir de pedaços de outras. Isso a partir do Bronx, em Nova York, na década de 1970, quando eles começaram a tocar trechos de discos como base para MCs falam em cima. Eles pegavam duas *pick-ups*, com dois discos iguais, e ficavam repetindo dois ou três compassos, criando uma batida. Depois veio o *scratch*, que é a manipulação. Quer dizer, tudo manipulação de registro que já existe. E é aí que se difunde a idéia do *sample*. Embora a citação sempre ter existido em arte. E já havia um pouco disso na música concreta, o Pierre Schaeffer já fazia essas colagens com fita magnética, trecho de canto de passarinhos, som de carros na rua, sons de trânsito...

De certa forma, voltamos ao *Sgt. Pepper's*, que também foi uma das primeiras tentativas de absorção pop dessas técnicas...

Certamente existe essa ligação. Mas o hip hop é diferente, porque uma coisa é usar gravações de sons ambientes, outra usar músicas alheias. Já é um outro estágio, que mexe realmente com a questão de autoria. E estão ocorrendo reações a isso. Teve uns processos nos anos 1990 que meio quebraram as pernas de algumas gravadoras. Então, hoje em dia, para se liberar *sample* é uma novela. Outro dia estava conversando com o DJ Zé Gonzales, e ele falou que está com um projeto novo, e tentou fazer umas bases com *sample* de música brasileira, mas teve que desistir, porque havia casos em que a gravadora pedia até 90% dos direitos autorais da música para liberar um trecho. E tem um outro fator, porque as gravadoras

estão num mato sem cachorro, sem saber como ganhar dinheiro. Então qualquer oportunidade eles vão com unhas e dentes...

E os produtores de música eletrônica estão conseguindo algum retorno?

Financeiro eu acho que não. As pessoas fazem música por dois motivos: para responder a uma necessidade artística pessoal, e também para projetar o nome. Agora realmente é uma fase de transição. A cada ano que passa, a geração mais nova está menos acostumada com a idéia de pagar por música, e de que música tem dono. Está se desacostumando até a ouvir a versão original da música. Porque tem tantos *remix* e *bootleg* por aí que muitas vezes as pessoas nem sabem qual é a versão original. Parece que música é um open source. Ela não é mais uma coisa fechada em si. A cada instante ela reaparece de outro jeito, com elementos de outra música, ou conjugada com outra.

E tem crescido a quantidade de pessoas que querem ter o direito de manipulação. As pessoas não querem mais apenas consumir passivamente.

É. Interatividade total. Ainda mais com os *softwares* de produção, que estão super... cada vez mais baratos e mais fáceis de usar. A própria coisa de DJ com produtor está cada vez mais embaralhada nesse campo, por causa das ferramentas não só de estúdio, mas na hora de se apresentar. Então é muito mais fácil você dar sua versão para a música. Eu mesmo pego várias músicas que eu gosto e aumento um começo, ou corte uma parte que não acho tão interessante, ou até mesmo boto um vocal. Aí já é uma versão diferente. Então isso é cada vez mais comum e cada vez mais fácil de fazer. É uma idéia que está cada vez mais presente, de que eu mesmo posso fazer do jeito que eu quero.

Agora, se a princípio você podia falar que a internet facilitou a entrada no mercado, com esse aumento de competitividade quase exponencial, deve começar a dificultar também, né?

Eu estava pensando outro dia isso. Acho que seria uma pauta boa: tem música demais no mundo. Inclusive tem o pessoal inglês do KLF, que são músicos reconhecidos, mas também estão ligados às artes, *performance*, de fazer arte subversiva, que estão propondo o Dia Mundial Sem Música. Um dia onde não iria se ouvir música no mundo inteiro. Para a gente aprender a valorizar o silêncio e a valorizar a música também. A música está cada vez mais onipresente, em todo lugar que você vai. E daí ela deixa de ser música, deixa de ser algum evento...

E vira ruído branco...

Perde todo o sentido. Então o KLF quer revalorizar a música através disso. E, realmente, se alguém quiser entrar numa viagem de só ouvir *samplers* de uma

música por um ano, ele pode. Por exemplo, eu estou pesquisando na internet sobre space disco, space disco da Noruega. Então, eu vou achar não sei quantas pessoas que fazem isso, em sites, MySpace, *sets* mixados, *podcast* e mais um monte de informação. E essas vão me levar pra mais outras. É uma coisa tipo rizoma, né? Não tem fim. Então é impossível assimilar tudo isso. Impossível. Ainda mais o DJ, que tem que ser um filtro de tudo que está aí. É meio louco tudo isso, é de se perguntar, é demais mesmo. Porque não tem como. O que tem de gente falando: “ah, vamos trocar música no computador”, aí vem o cara: “eu tenho oitenta giga de música”. O que adianta ter 80 giga? Vai ouvir quando isso? Se eu contar tudo que é música que tem nos MySpace novos, *link de set* de DJs que recebo, na balada me dão mais CDs, depois as lojas de disco o que sai por semana de lançamento industrial, não é possível dar conta. Você teria que passar o tempo inteiro ouvindo música. E não ia conseguir ouvir tudo, nem teria chance de ouvir de novo para entender. Porque música não é assim que você ouve uma vez e consegue absorver ela, é preciso um tempo para entendê-la.

E tem uma questão complicada, porque os artistas pops cumpriam o papel de ser um tipo de informação comum. Você podia conversar com quem quisesse, músico ou não, sobre as obras deles. E que agora, cada vez mais, a tendência é especializar a informação. Você quebra uma rede comum de informação e cria grupos fechados que não se comunicam.

A internet possibilita totalmente isso. Por isso que eu tava falando a questão do rizoma. Dá para entrar num sub-sub-gueto e morar ali dentro e ficar ali só ouvindo aquilo que sempre vai ter coisa nova ali. Não tem mais aqueles popstars agregadores.

Nesse sentido, eu achei muito interessante quando você falou do DJ ser um filtro. Quando o DJ vira um filtro, o DJ passa a ter o papel da informação comum.

Aliás eu acho que isso é uma habilidade que cada vez mais vai ser valorizada, né? As pessoas precisão de filtros. Então, os sites e os blogs que filtram informação, quando conquistam credibilidade, se tornam muito importantes para isso. E isso tende a ser cada vez mais reconhecido. Mas eu acho que por enquanto está fora de controle. Se você pensa na Wikipédia, onde qualquer um pode entrar lá e colocar um artigo, o que eu já achei de erros graves lá... Então a gente fica numa situação complicada, porque realmente não dá para permanecer nesse ponto de não haver mediação nenhuma, nesse extremo, e ao mesmo tempo a gente não pode dar uma de Elton John e falar que o que está acontecendo é simplesmente um absurdo.

É engraçado, porque quem discorda da internet não entende nem estuda a internet, age simplesmente por repulsa. E quem entende a internet tem uma

tendência a achar que tudo é bom na internet. Me parece que estamos vivendo um momento de excessos.

E isso é sempre a característica das rupturas. Vamos voltar a falar de música pop em geral. Sempre teve a cada década umas rupturas estéticas e culturais. Nos anos 1960 a contracultura, a psicodelia, o *flower power*. Nos setenta o punk. Nos anos 1980 teve essa de house e rave. E a cada ruptura tudo que era anterior parecia ser ridículo, careta. E o que teve depois dos últimos dez anos?

Teve o creative commons. A democratização da internet.

Então aí é que está. A ruptura foi essa, não foi uma coisa estética, de música. Ali, num plano da estética, num plano puramente artístico musical, não há grandes novidades, só reciclagem. A ruptura foi em outro nível. Foi na distribuição, na produção e na maneira que as pessoas ouvem música, na maneira como as pessoas consomem música. Essa foi a ruptura: a maneira como as pessoas encaram a música. Aí entram todas essas questões, de que a música está se desvalorizando, que existe música demais. Há oferta demais, muito acima do que o público pode absorver.

E a questão das Zonas Autônomas Temporárias, do Hakim Bey? O livro saiu em 1987, ou seja, é completamente paralelo ao aparecimento das raves.

Eu acho que não foi proposital, mas o livro se encaixou perfeitamente, não é?

Dizem que foi ao contrário. Que alguns pioneiros da rave é que estavam pensando no TAZ. O TAZ ele tem uma coisa curiosa, que coincide com as raves. A rave pode ser vista como um festival, no sentido hippie, só que mais inserido no cotidiano. Não existe um drop out. Na segunda-feira você está lá trabalhando normalmente. Mas existe uma busca por momentos de liberdade no seu tempo livre.

É verdade. O lance da rave é talvez mais realista, no sentido de não querer se desligar totalmente da sociedade. Se a gente lembrar, na época hippie teve alguns choques com a realidade que foram muito traumáticos. A história dos estudantes mortos em Ohio, o concerto do Stones em Altamont, quando os Hell's Angels mataram um espectador, o caso Charles Manson-Sharon Tate. Então eu acho que ninguém nunca mais vai entrar numa *trip* tão forte.

Pode ser, mas me dá a impressão de que tudo isso foi super-valorizado, seja pela mídia ou pela resistência à contracultura? Tem uma frase fantástica do Robert Crumb, que ele diz que “um monte de gente, inclusive os próprios hippies, que viveram aquele mundo e sustentaram aquela idéia, tem a impressão de que toda a magia dos anos 1960 apenas se esvaneceu, desapareceu sozinha, vítima de seu

próprio cansaço e do excesso de bobagens. Acho que isso não é inteiramente verdade. Existiu uma ação repressiva organizada, sistemática, contra cada uma das manifestações contra o ‘sistema’”. E ele diz que a arma que eles mais usaram foi o medo. Eram milhões de pessoas no mundo que faziam parte do movimento hippie, e delas foram pincelados e valorizados todos os casos assustadores.

Mas eu acho que essas são as exceções mais marcantes. Deve ter rolado um monte de experiências terríveis no dia-a-dia.

O Paul McCartney defende a idéia que de o movimento hippie só existiu porque havia excesso de mão-de-obra, por causa do *baby boom* do pós-guerra, e as indústrias não tinham como absorver. Então falaram: “vai brincar um pouco mais que daqui a pouco a gente chama”...

Essa é boa. Eu não sabia desse dado demográfico, mas faz sentido. Apesar de ter falado que o sonho acabou por causa dessas coisas, na verdade, morreu a face mais visível, morreu a parte da moda, mas muitas coisas ficaram dali. Ficaram e permearam a cultura. Então tinha todo um clima de ser libertário e de quebrar as regras, e veio junto aquilo que eu estava falando antes do feminismo, dos movimentos de direitos negros e homossexuais. Então formou um contexto ali que depois continuou. E a revolução sexual também. Os anos 1970 eram uma putaria. Isso já entra naquele negócio da disco, que foi uma putaria geral também. O sexo era muito valorizado. Tudo isso vem na esteira do movimento hippie. Essas coisas não morrem assim de uma hora para a outra.

E como é que seria isso hoje em dia? Esses escapes.

Se pensarmos as raves, em cada país aconteceu de uma maneira diferente. Na Inglaterra, onde a onda pegou mais forte, foi numa época que estava rolando um *boom* econômico, por causa da Margaret Thatcher, e de todo incentivo que ela estava dando à mentalidade capitalista da competição. Tem uma frase famosa dela: “Não existe essa coisa que se chama de sociedade”. O individualismo levado ao máximo. “Corre atrás do seu”, isso que era alimentado na Inglaterra. A bolsa de Londres subindo pra caralho. Mas enquanto tudo isso tava rolando tinha uma massa de gente que não estava aproveitando desse *boom*, e que também se sentiu afastada por essa ideologia que estava sendo pregava do mercado. E foi essa galera que acabou sendo os primeiros *ravers*. Um povo da acid house. De repente eles se encontraram. Com toda uma nova estética, né? Uma nova maneira de sair pra dançar, de se expressar. De dançar com uma nova droga, uma droga que causava empatia, que quebrava as barreiras e inibições, e ajudava a criar uma filosofia de que todos somos iguais na pista de dança.

Eram proletários ou de classe média? Ou era uma mistura?

Era uma mistura na verdade. Na Inglaterra foi muito misturado. Foi o país onde mais dá pra dizer que foi democrático. Havia *hooligans* de torcida organizada, filhos de lorde, profissional liberal, jornalista, negros, brancos, gays, heteros. Lá deu pra sentir durante um momento que o mundo estava mudando, talvez no mesmo nível em que as pessoas sentiram nos anos 1960. No Brasil nunca chegou a isso, porque nunca chegou a ser massificado. Nos Estados Unidos também não.

Na Alemanha chegou, né?

Na Alemanha sim. Porque foi direitinho junto com a queda do muro. Então teve mesmo essa sensação de que “estamos mesmo mudando o mundo”. Mas, sobre a questão do *drop out*, na verdade ocorreram muitos casos. Um dos primeiros clubes de acid house, o Shoom, do Danny Rampling, tinha um fanzine, e a primeira coisa que saiu neles foi “Crianças, não abandonem seus empregos de dia”. Porque começou a rolar um povo que estava muito deslumbrado com essa história e pensando em viver em comunidade, em um novo ideal de vida, tomando ecstasy todo o tempo. As pessoas estavam pedindo demissão do emprego.

Não à toa, no fim dos anos 1980 rolou um segundo “verão do amor” lá...

É, eles repetiram o termo. Foi uma tentativa de *revival*, uma procura. De repente você está no meio dos anos oitenta, com as referências dos anos 1980 e começa a surgir um movimento que vai contra o que rolava nos anos 1980 – materialismo, individualismo –, qual é a primeira referência que você vai buscar? São os anos 1960, a contracultura. Por isso que teve essa conexão. Agora uma coisa que é interessante falar da Inglaterra também é que desde os anos 1970, dos hippies, nunca morreu essa coisa de comunidade alternativa na Inglaterra. Sempre existiu muita coisa, muitos hippies, um circuito de festivais pelo interior na Inglaterra.

Os *squatters* também.

Os *squatters*, os *neo-age travellers*, que eram uns caras que moravam em *trailers* ou caminhões, e rodavam pela Europa. Agora eles foram meio escorraçados da Europa. Mas eram meio ciganos tecnológicos. Eles tinham muita ligação com o movimento hippie, e depois quando veio rave e acid house, eles foram para a música eletrônica. Inclusive fizeram uma das maiores raves na história da Inglaterra, Castlemorton, que teve cerca de quarenta mil pessoas. Durou uma semana. Ficava passando no noticiário da TV: “Mas um dia da rave e a polícia não faz nada”. Pondo a polícia por cima e 30, 40 mil pessoas lá no meio do mato no País de Gales. Legalmente eles não tinham como entrar, não podiam fazer nada. Aí a rave foi morrendo naturalmente, foi definhando e acabou. Isso sim é o TAZ elevado ao extremo. Por que ali você tinha quase uma cidade mesmo, um território autônomo, onde leis normais do país não valiam.

Isso foi quando?

Foi em 1992.

E a questão do esctasy? O ecstacy tinha um misto de droga psicodélica, mas que não impedia o dia seguinte tanto assim, né?

Fazia dançar, né? Desinibia. Porque às vezes, droga lisérgica, o ácido, a pessoa pode ficar meio introspectiva.

Não é uma coisa que você acorda no dia seguinte e fala “Cara, vou pegar um ônibus e vou pro trabalho”. Ou “Estou com dor de cabeça, mas vou trabalhar”.

Apesar que o esctasy pode ter um dia seguinte ruim, também. No sentido de que ele faz a cerotonina bombar, maior felicidade e tal. Aí faz você entrar no chegue especial, entendeu? No dia seguinte você vai ficar meio assim porque você usou muito. Segundo estudos, a cerotonina volta depois de alguns dias. Mas se você tomar ecstacy todo dia, não. Aí você pode entrar em quadro depressivo. Pode talvez no futuro ficar mais melancólico. Mas também é tudo muito em aberto. Não tem muitos estudos conclusivos ainda sobre os efeitos de longo prazo, né?

E a questão da droga ilegal: você nunca sabe o que você tá tomando exatamente.

Tem esse outro lado também.

E dificulta os estudos. Você não pode dizer “o cara morreu por ecstacy” ou “o cara morreu por impurezas”.

Ou por desidratação. Se tomou ecstacy e tivesse tomado água, não teria morrido.

No Brasil a música eletrônica chegou mais pelos clubes, e só depois aconteceram as raves.

Foi, ela foi entrando aos poucos. Tem lugares pontuais. Mesmo em 1988 tinha essa casa chamada Nation, aqui em São Paulo. A Crepúsculo de Cubatão. Foram lugares que começaram a tocar house e tecno, os primeiros. Aí depois teve a Sra. Krawitz, onde começou o Mau-Mau. Foi o primeiro lugar que teve música eletrônica *underground*. Os outros lugares tocavam também, mas era misturado com pop. A partir daí começa a ter esses lugares que só tocam isso. House, tecno, drum'n'bass. E rave mesmo, foi um coisa que teve também algumas tentativas no começo, mas só a partir de final de 1995 que começou a rolar um circuito mesmo. De ter todo fim de semana, de começar a ter vários núcleos.

E eram raves de grande estilo ou eram raves...

Eu posso falar porque eu organizei uma dessas primeiras raves, em dezembro de 1995. Fizemos uma festa na faculdade de química da USP, não foi intencional

isso e foi lá pra 150 pessoas. Mas os números foram subindo. Durante esse primeiro ano, 1996, que começou a ter várias pequenas, a média de público era isso, 200 pessoas, 300... Aí em 1997 rolou uma que foram 700 pessoas. Lembro que todo mundo falou "nossa, primeira vez que vem tudo isso numa festa". Bombou mesmo. E já em 1998 já tinha crescido, havia festa que iam 5 mil, 8 mil pessoas. Já eram produções bem maiores, com três pistas

E se mantiveram interessantes, ou você acha que teve uma perda de...

Algumas sim, algumas não. Depende. Acho que dependia muito de quem estava organizando. Porque apesar de algumas terem crescido, as pessoas que organizavam ainda tinham um certo laço com o movimento original, com a proposta original. Mas aí também começou a vir um pessoal mais comercial.

A maioria das vezes que aparecem nomes de djs para pessoas não especializadas, são djs na primeira geração. Há uma renovação acontecendo?

Com certeza tem uma renovação, o tempo inteiro. Só que as pessoas precisam de umas referências conhecidas, né? O que talvez não tenha renovação são os superstars de djs. Acho que até a época do DJ superstar já acabou. Acho que desinchou, porque a coisa ficou meio inchada uma época. Os cachês aumentaram muito, se criou essa idéia do DJ como superstar. O que é um exagero também. Não é pra tanto. Por mais que eu seja DJ e ache que DJ tem toda uma arte e tal, certos patamares em que foram colocados alguns djs é um excesso. Não sei se vai ter uma outra geração de Fat Boy Slim, Karl Cox, Paul Oakenfold. Ou no Brasil, Mau-Mau e Mark. Acho que a coisa tende a diluir. Até porque tem muito mais djs. Sempre brinco com um amigo meu: "A gente resolveu ser DJ na hora certa". Porque quando a gente resolveu ser dj tinha bem poucos, então era mais fácil se estabelecer. Então talvez tenha um pouco a ver com isso também, né? Essas pessoas talvez se estabeleceram numa época que tinha menos nomes. E o cara mais antigo, que as pessoas ouvem falar a mais tempo, sempre dá mais credibilidade.

E aquela coisa que a gente estava falando dos nichos, dos segmentos. Assim como no pop, não teve os popstars que todo mundo ouvia falar? E também numa época da dance music que era menos segmentada, porque as pessoas tavam descobrindo ainda, tinham DJs que centravam a coisa. Hoje em dia já é mais difícil.

Como você vislumbra a música eletrônica que está acontecendo agora?

Existem cada vez mais possibilidades de o DJ misturar elementos nas suas músicas, mesmo ao vivo. Não é só tocar discos, é fazer seus próprios remixes na hora, com as ferramentas que o laptop traz, ou com uma caixa de efeitos. Cada vez mais o cara pode acrescentar efeitos e tornar mais particular a experiência ao vivo. Então há um grande avanço tecnológico que vai alterar a experiência de música eletrô-

nica ao vivo. O próprio vinil, que era a música eletrônica que sustentava, está sumindo dela. Quem salva o vinil hoje em dia é o rock. Porque o CD vai morrer, e quem é colecionador está voltando para o vinil. Mas no caso da música eletrônica, por causa de toda a revolução digital, e também porque é uma música mais descartável, que os DJs precisam estar sempre se renovando, não vale tanto a pena você ficar comprando vinil toda semana.

E a compreensão do MP3? Na hora da textura, isso não afeta?

Tem que tomar cuidado com o tipo do MP3 que vai tocar, né? Claro que a qualidade não é tão boa que nem o vinil. Mas na maior parte do tempo, no sistema de som dos clubes, se é um MP3 bem gravado, as pessoas não notam muito a diferença. A perda qualitativa é muito pouca para ser notada numa balada. Mas se você sentar em casa e colocar para ouvir, vai notar algumas coisas.

E em termos de estilos musicais?

Eu acho que está rolando cada vez mais fusão e mistura. E tem uma tendência forte também que é a das músicas de gueto ao redor do mundo. Existem uma série de DJs globalistas, que pesquisam sons do mundo inteiro. Especialmente batidas urbanas: cuduro de Angola, soca do Trinidad, cumbia da Colômbia. E eles misturam isso com música eletrônica, no *set* deles.

Mas eles não vão *in loco* gravar essas músicas?

Depende. Muito na internet, mas também viajam muito. O Maga Bo, que eu acabo de entrevistar, estava em Adis-Abeba, capital da Etiópia, gravando lá com os caras da Etiópia. Então eles viajam bastante. Isso já é uma coisa que eu acho bem interessante, porque está saindo um pouco dos filões tradicionais, das capitais tradicionais de música e buscando coisas novas mesmo. E isso é uma coisa que só poderia existir num mundo globalizado e com a internet. E tem o outro lado, também, que é que cada vez mais músicos dos países pobres podem produzir músicas, com o maior acesso ao meio digital.

E a questão dos direitos autorais dos músicos desses países?

São várias relações. O Diplo, por exemplo, fala que essas culturas ajudam ele a ganhar a vida e ele sente que precisa dar alguma coisa em troca. Então ele estava fazendo um trabalho com adolescentes infratores aborígenes, da Austrália. E aí eles iam produzir umas faixas e iam lançar por um selo de lá, o Modular. Agora ele falou que vai fazer alguma coisa aqui na Cantagalo. O Maga Bo, que é um norte-americano que mora no Rio, vai dar aulas de produção digital junto com a galera do Afro Reggae, na Parada de Lucas. É claro que depende do caso, mas na maioria das vezes rola uma intenção boa.

Ou que nem percebem também, né? Tem esse problema. O cara faz download de graça da internet, então porque não pode pegar na rua também?

Sim, mas esses músicos do gueto também pegam. Os caras do funk carioca vivem pegando música conhecida e usando como base. Essa é uma questão complicada.

Aí entra o Creative Commons.

Com certeza. É uma forma de flexibilizar, de voltar para aquele contexto. O DJ Dolores fala uma coisa interessante: na música regional, Pernambuco por exemplo, nunca existiu a questão de direito autoral e todo mundo toca as músicas dos outros. O cara vai lá, ou no repente, ou numa roda e tal, e toca o que quiser. Não existe “essa música é de alguém”. A música sempre foi uma coisa coletiva.

Sempre foi serviço, né?

A gente volta àquela história de antes.

A gente volta a essa questão, sempre foi o cara do repente na praça ou então ia fazer uma festa pro coronel e ganha o dinheiro pela festa.

Exatamente, não é vendendo sua música...

A gente tá voltando pra cultura oral, né? A gente está voltando pra cultural pré-industrial.

O DJ Rupture faz uma boa analogia quanto a isso. Ele fala que prefere ver os sites de compartilhamento, por exemplo, como bibliotecas. Ele estava usando de exemplo o site Oinc que é um site que foi fechado. O Oinc só botava MP3 da melhor qualidade. Ele não botava disco que ainda não tinha saído, era tudo álbum que já tinha saído, com capa, todas informações, tudo bonitinho. Para ele aquilo era como uma biblioteca, que você pega um livro, lê, depois você devolve. Uma coisa coletiva, pública. Ele prefere essa analogia do que em relação a uma loja. Eu acho uma analogia mais simpática também. Difusão de cultura, né?

Tem uma coisa legal da música eletrônica, que, embora ela não tenha discurso, não tenha palavras, ela é muito politizada.

Tem um bom exemplo disso com o pessoal do Underground Existence, que tocou no Nokia Trends, um pessoal de Detroit, que são supermilitantes, supercombativos. E os caras falam de, apesar de ter no site deles muitas mensagem, falando de música alternativas, contra as grandes gravadoras e tal, eles falam que a mensagem se dá pela música, não pelas palavras. Inclusive, boa parte das músicas deles são instrumentais. Eles são políticos mas não são panfletários. O fato de não ter palavras numa língua, inclusive, torna a música

universal e passível de ser adaptada pra cada realidade. Você pode usar aquilo como uma plataforma.

Você quebra a barreira lingüística.

Exatamente. E quebra aquela coisa de via de mão única, né? Áí rola também aquele lado interativo que a gente tinha falado. Não é só alguém mandando uma mensagem pra você, ou dizendo o que você tem que fazer. É alguém lhe fornecendo um contexto, uma plataforma, para você colocar a sua realidade, o seu ponto de vista em cima. É um instrumento.



Edson Passetti

De repente, nos últimos anos, alguns autores anarquistas e socialistas utópicos, como Charles Fourier e Max Stirner, voltaram para o debate público. Como você vê isso?

Durante muito tempo, o anarquismo foi praticamente ignorado. Depois da Guerra Civil Espanhola, quando os anarquistas foram massacrados, inclusive pela esquerda tradicional, decidiu-se esquecer o anarquismo. E a esquerda, de um modo geral, se empolgou definitivamente com os partidos, com uma política mais institucional. E chegaram até a decretar a morte do anarquismo como movimento social, ou do anarquismo de revolução. Você pode ler isso na produção dos ingleses, e dos europeus de um modo geral.

A redescoberta do anarquismo começou 30 anos depois, com o Maio de 68 em Paris. É claro que o anarquismo permaneceu como movimento subterrâneo, mas naquele momento ele voltou a ser popular, através das invenções revitalizadas relativas ao sexo, à educação, à liberdade, à imaginação, que eram próprias da prática dos anarquistas. Sempre foram. O amor livre, a educação anticlerical, antihierárquica, o não-confinamento em prisões ou manicômios, isso tudo sempre esteve presente no anarquismo e foi reaparecendo aqui e ali de uma maneira sutil.

O bom do anarquismo sempre foi isso: a sutileza para arruinar, por exemplo, uma estrutura como a sindical. Ou uma estrutura mais sólida como a do partido. Ou o casamento monogâmico. O anarquismo é cheio dessas pequenas sutilezas. E porque ele reaparece hoje? Talvez por consequência do fracasso, da derrocada da experiência comunista do século xx. Então, o que se faz? Retorna-se para as experimentações coletivas que valorizam a pessoa, que valorizam a vontade de cada um. Aí o anarquismo aparece novamente como uma fonte para você beber. Só que essa fonte é inebriante, não é água pura.

Mas a volta para o anarquismo do século xix é impossível, porque ele praticamente não tem condições mais de sobreviver. O próprio anarquismo revolucionário também sofreu um impacto muito grande com a Guerra Civil Espanhola. Isso também é verdadeiro. As projeções de Bakunin, de Kropotkin, hoje talvez não tenham mais tanto vigor como tiveram naquela época. E você nunca pode esquecer que o anarquista está sempre trabalhando para o presente. Então, tomar a obra de um escritor anarquista, que é derivada de sua prática, como algo que possa ser projetado para o futuro é um equívoco. Porque o anarquista está sempre fazendo para o presente. O Malatesta dizia isso: “Eu escrevo para consumo imediato. É para agora, não sei o que vai acontecer depois”.

Mas existem vertentes anarquistas que são bastante aguerridas, que vão beber no anarco-terrorismo do começo do século passado. É o caso dos Black Blocks, que renunciam ao pacifismo, à desobediência civil, argumentando que se não houver prejuízos presentes na indústria, na sociedade, eles não conseguem mais espaço. A idéia de Thoreau se enfraqueceu?

Com certeza que não. No anarquismo cabe um monte de posições. A grande beleza do anarquismo é quando você consegue compreender que ele não é pluralista. Porque o pluralismo é o quê? É uma consideração a respeito das diferenças, mas que acabam uniformizadas.

De todos um, como a moeda romana...

Essa idéia do pluralismo é perigosíssima. O anarquismo é diversidade. E uma diversidade que não corre o risco da uniformidade. Os anarquistas precisam saber, no presente, quais são as diversas possibilidades de invenção da liberdade, invenção da vida. E isso sempre sobre determinadas circunstâncias. Eu comprehendo muitíssimo bem, por exemplo, os anarco-terroristas. Não só porque eles eram jovens, e quando a gente é muito jovem tem uma hora que a gente ultrapassa mesmo os limites, transborda – e isso é importante, porque quem não faz isso na juventude corre muito risco de depois virar do cordato, um covarde, um conformista –, mas também porque era um exercício fundamental para se pensarem as possibilidades do anarquismo. Como é que, sem eles, você vai entender o final do século XIX, começo do século XX, onde os anarquistas estavam quase que confinados ao nada? Você tem que entender como é que apareceram esses anarco-terroristas, que fazia parte daquele momento. Assim como precisamos entender os Black Blocks, porque são uma expressão de uma determinada época. Que ganha uma projeção e depois tende a desaparecer. E o pacifismo no estilo de Thoreau, por exemplo, os anarquistas de um modo geral sempre o colocaram como um pensamento mais tangencial, uma prática mais tangencial. Mas ele sempre se faz presente, e uma boa desobediência civil não faz mal a ninguém. Aliás, é muito salutar.

No anarquismo cabe de tudo. Às vezes eu tenho paciência, mas às vezes eu perco. E daí perco para valer, transbordo. Mas é necessário ter certa paciência para observar como os deslocamentos vão acontecendo em cada momento do anarquismo, em cada grupo, em cada proposta. E o que sobrevive. Porque só assim você pode mostrar para o mundo que o anarquismo é uma crítica contundente ao capitalismo, ao Estado, à burocracia, à vida conservadora. E só assim você pode mostrar que o anarquismo se recicla, que não está fechado em si. Só assim você anarquia o anarquismo. Porque se você não anarquizar o anarquismo, ele vira doutrina, e começa a criar pequenos monstrinhos malatestianos, bakunianos, kropotkinianos.

Mas esses são os anarquistas mais conhecidos, tradicionais. Não há outros que são mais difíceis de domesticar em doutrina?

Eu gosto do Max Stirner exatamente por isso. Pela idéia presente nele de que tudo acaba. Inclusive a sociedade. O Stirner é um cara que anarquia o anarquismo. Ele diz: "Esses caras querem reformar novamente a sociedade? Porra, deixa ela morrer. Vamos investir na morte do que se chama sociedade. Vamos pensar em outra coisa, vamos fazer outra coisa, vamos experimentar outras coisas, vamos experimentar experiências de si". E não é o individualismo burguês, o egoísmo no sentido corrente da expressão. É o egoísmo que reconhece que todo esse fardel altruísta é a imposição da vontade própria de um para todos. Então, dissolver essa relação de egoísmo e altruísmo é fundamental. O sujeito que tem vontade própria não precisa de Estado.

Pensando no TAZ, no Hakim Bey, não há o risco ali de, ao adotar a idéia de que é impossível transformar o cotidiano, o mundo, vamos ter a liberdade apenas como estado de exceção? Que seremos cordatos a semana inteira e livres apenas no fim de semana?

É um perigo. Não apenas nas Zonas Autônomas Temporárias, mas também para os militantes anarquistas. Atualmente eles trabalham para o capital de segunda a sexta e fazem militância na favela, na periferia, na comunidade, no fim de semana. Então, virou um *weekend* generalizado de contestação, de showzinho, de festival, de tudo. Eu vejo isso também. E muitas vezes provoco os anarquistas por causa disso. Porque essa separação não dá. Anarquia é uma coisa que está ligada ao trabalho também, ao cotidiano. E é preciso escolher onde vamos trabalhar, trabalhar por prazer, e não por sofrimento. Isso do final de semana virar festival é a coisa mais conservadora possível. Eu gosto de chamar de conservadorismo moderado. Porque não é aquele conservadorismo bravo que a gente conhecia muitos anos atrás. É uma coisa cordata, onde cabe tudo. Cabe a raiva, cabe a contestação. E depois tudo retorna ao ponto anterior. Um anarquista é o contrário disso, ele precisa se preocupar em inventar atitudes que arruinem o aparato moral.

Inclusive o interno...

Opa! É claro! E aí entra o Nietzsche: "O guerreiro em tempos de paz se volta contra si próprio". Isso é maravilhoso! Não existe sossego, a vida é uma batalha. E o anarquista é um guerreiro. O anarquista é o cara que sai para guerrear, e como todo guerreiro ele também tem os seus momentos de barulho, de transbordamento, e os seus momentos de silêncio. Ele não tem nada parecido com soldados, funcionários, agentes de partido ou empresários e agentes culturais. Ele é uma montanha-russa. E pode, quando quiser, se retirar, ficar calmo, em silêncio. Não tem essa obrigação de militante. Esse é o anarquista. Então, voltando à questão

inicial, essa volta do anarquismo como referência passa exatamente por essas sutilezas, pelas atitudes que os anarquistas acabam provocando, inclusive de calma. É preciso ter calma.

O anarquismo é muito complexo. Ele vai sendo capturado, e precisa ser capturado mesmo, para se esgotar e precisar se reinventar. Porque senão ele morre. É preciso movimento. E o anarquista não é essa figura estanque. Primeiro, um trabalhador, depois um agente sindical, depois um pai de família. Ele é tudo isso, isso tudo passa pela vida dele. No Brasil do começo do século passado, existiram anarquistas operários que eram muito interessantes. Eles faziam muitas coisas das suas existências. O sindicato era um lugar para contestar, para modificar as relações de trabalho, mas também para ler, preparar festivais, dançar, comer. Os famosos piqueniques anarquistas. Os anarquistas daquela época são muito mais alfabetizados do que todos os demais trabalhadores porque investiam nisso. Você precisa saber ler para entender as leis, as normas, e poder contestá-las. Eles tinham uma imprensa para isso, jornais em italiano, em português, em espanhol. Toda uma vitalidade nesse sentido.

Hoje em dia se reclama que não existem mais jornais anarquistas. Não tem sentido! Porque no presente o anarquista vai direto para a internet, ou está liquidado. Eu não me surpreendo quando entro na internet e vejo não sei quantos milhões de referências quando coloco anarquia nos programas de busca. Quantos grupos existem, não só no mundo, mas aqui no Brasil! Eu percebo que há uma atualização daquela prática da imprensa. Mas, por outro lado, eu acho que está acontecendo muito pouca festa, teatro, arte. Muito pouca disponibilidade para se formarem as pessoas, as crianças.

Eu acho inadmissível, hoje em dia, o anarquista ainda pensar em escola. Quando o anarquista, no começo do século XX, pensava em escola, ele pensava em uma escola que arruinava a própria idéia de escola clerical, de ensino seriado. Com classes mistas, curso não seriado, envolvimento das pessoas, conhecimento a partir do trabalho e das relações afetivas que ali se estabeleciam. Essa escola, que é chamada de escola moderna e aconteceu em São Paulo, era muito bacana. Hoje em dia os anarquistas precisam apresentar novas propostas para educar. Porque a vida inteira ficou escolarizada. Coitadinha da criança, ela já nasce na escola de inglês, de natação, de futebol – porque hoje não se joga mais futebol de tarde na rua, é na escola com hora marcada –, escola regular. Escolariza o dia inteiro, ela chega em casa cansadinha, não tem tempo para os pais nem eles para ela. Isso tudo precisa ser reinventado.

Voltando para a questão dos festivais, do festival cotidiano. O anarquismo tem esse lado maravilhoso, que foi puxado pela contracultura, que é a idéia da alegria transbordante, de uma alegria potente. E a questão das drogas é fundamental

nesse sentido. Porque existe uma alteração em relação com as drogas através do tempo, não?

Claro! É aquela velha história: droga sempre vai existir. Mas em cada época existe a presença de um tipo de droga mais marcante, que diz muito sobre ela. Existe uma tendência hoje por drogas mais conservadoras, mais normalizadoras. É interessante ver que hoje o grande consumo é de drogas legais, prescritas. As famosas tarjas-pretas. Da Ritalina infantil ao Prozac, passando por um monte de anabolizantes. Daí você entende perfeitamente bem que vivemos a era de normalizar o normal. Uma criança que hoje em dia apresentar qualquer “distúrbio”, um pediatra já receita como um psiquiatra. Eu até brinco, porque o Foucault dizia que a doença mental é uma invenção da psiquiatria. Nós estamos começando a experimentar o fim da doença mental porque, como você vai medicando desde criancinha, não vai mais aparecer a loucura como doença mental. Essa loucura vai ter algum outro nome mais adiante, porque essas crianças estão sendo educadas para serem normalizadas dentro do normal. É assustador isso.

Nesse sentido, eu estou interessado em pensar aquela outra moçada, que é minoria, que não está usando tarja preta, mas continua fumando maconha, tomando ácido, catando cogumelo. Ainda tem isso de monte. Porque aí acontece alguma coisa na vida pessoal de cada uma delas, e mesmo que ela não faça mais nada disso depois, provavelmente será uma pessoa um pouco mais atenta a algumas coisas que a grande parte nem percebe. Eu acredito que as pessoas que estão experimentando maconha, ácido, as drogas alucinógenas, tendem a se tornarem mais interessantes. Porque as outras, tomando tarjas-pretas, anabolizantes, continuam inofensivas socialmente. Ainda não vi aparecer uma expressão contestadora em relação a isso.

O ecstasy é um ácido domesticado?

Totalmente. Porque as pessoas só usam no fim-de-semana. Um ácido demanda um esforço, um tempo de absorção. É uma experiência corporal, não apenas mental ou sensorial. É no corpo que ela acontece. E essa experiência consome, desgasta, pede calma. Exige um pouco dessa disposição do guerreiro. Você precisa de alguns dias depois para entender a experiência. Os *beats* traziam muito essa evidência, de que você precisa se arruinar em um determinado momento para voltar a ser vivo. Beber, se drogar, pode levar a uma ruína pessoal de onde pode emergir a contestação.

Ao mesmo tempo, tirando o Jack Kerouac e o Neal Cassady, os *beats* chegaram, e bem, à velhice. Todos eles chegaram a mais de 70 anos ainda atuantes. Tem a famosa frase do Allen Ginsberg sobre isso: “É chegado o momento da profecia sem morte como consequência”. Que é uma ruptura com a idéia romântica de

união entre criação e morte. Ele está invertendo, e colocando a arte, e as drogas, em nome da vida.

A vida é uma coisa perigosa. E a droga é isso de uma forma intensificada. Alterar a consciência não é um conceito angelical. É um perigo, porque você pode entrar em uma situação de difícil retorno.

No seu livro *Das 'fumeries' ao narcotráfico*, você finaliza o volume com uma série de poemas realizados sobre efeito, com referências, ou que podem dizer algo em relação às drogas, denominada "Estilhaços". E inicia esses poemas com o Ítaca, do Konstantinos Kaváfis. "Se partires um dia rumo a Ítaca, / faz votos de que o caminho seja longo, / repleto de aventuras, repleto de prazer." Durante minhas experiências alucinógenas de adolescência, sempre iniciávamos a aventura lendo esse poema. Não há um perigo da perda de ritualização no consumo de drogas? Timothy Leary falava isso, quando criminalizaram o ácido lisérgico: "Vocês estão fazendo uma grande bobagem, ao impedir que façamos experiências de como conduzir sem maiores perigos uma viagem lisérgica".

Sabe o que eu penso? Os norte-americanos sempre tiveram uma formação extremamente puritana, protestante. Mesmo essa geração de experimentadores de drogas, de linguagens, como foram os *beats* e Timothy Leary. Então eles precisaram ir buscar outras referências, como as religiões orientais. Os norte-americanos se entusiasmaram demais pelo Oriente, pelos deuses eróticos da Índia, pelos rituais hindus. Assim como se interessaram pelos incas, pelos astecas, pelos povos amazônicos que utilizam o yage. E daí que aparece essa tentativa de criação de um ritual, de meditações anteriores à experiência, de preparação, continuidade e pós-uso. Mas esse ritual não deu certo, até porque foi atropelado pelo rock'n'roll, pela urgência da geração mais jovem em experimentar corporalmente as drogas.

Que foram os Merry Pranksters do Ken Kesey, os Acids Tests. Mas um show de rock psicodélico não cumpria de certa forma uma função de guia para a experiência, através das luzes, através das músicas?

De certa forma, sim. E também a função de aglutinar, de aproximar. Através da música, das luzes, mas também dos outros sentidos. Através dos cheiros, de tudo! As pessoas ficavam próximas uma das outras, suavam, se tocavam, se pegavam, sentiam os seus odores. Tanto é que a cultura burguesa não suportava os hippies porque fediam. Não é que fediam: eles tinham cheiro. Cheiro de sexo, cheiro de droga, cheiro de bebida, cheiro de gente misturada. Não era o cheiro de gente conformada em suas relações estáveis. Então o show de rock era uma maravilha porque você entrava sozinho e saía acompanhado. Você entrava acompanhado e saía muito mais acompanhado. Quer dizer, você nunca perdia. Ou mes-

mo se você perdesse no show um grande amor, aquilo era tão marcante porque você lidava com a situação junto com alguém que compreendia aquilo. Então, era uma coisa muito solidária, forte. É diferente do *showbusiness*, até porque as pessoas estavam ali abertas para viver coletivamente uma situação inédita, e não uma reprodução do que encontravam de outras formas. Importava muito o acaso, o surpreendente. Não é à toa que é a época dos grandes improvisos instrumentais.

Eu estava lendo uma série de biografias sobre os locais da contracultura, Haight-Ashbury, Laurell Canyon, Sunset Strip. E todas elas falam a mesma coisa, que tudo era uma maravilha até 1968, quando as drogas começam a mudar, saem os alucinógenos e entram a cocaína e a heroína. E então vira um pesadelo. Se você olhar, essa foi uma geração que foi silenciada quimicamente, não?

Se a gente volta para o começo da nossa conversa, para a volta do anarquismo em 1968, a gente entende isso. Porque aquele foi um momento altamente perigoso. Havia realmente uma série de mudanças em curso, que precisaram ser abortadas. E hoje em dia você vê a canalha neoliberal dizendo que Maio de 68 reciclou o capitalismo. Eu fico possesso, porque eles olham para tudo aquilo como a invenção de minorias que não desejavam ser maiorias. Tudo aquilo se transformou, é verdade, em direitos. Tem direito para tudo, para ser preto, lésbica, tudo. É tanto direito que as pessoas não conseguem nem mais se mover, ficam todas imobilizadas. E Nietzsche está certo, não é direito, é dever. O direito é produto da força vendedora. Então há todo um processo de arruinar essa força que foi a contracultura.

Vamos ter agora os 40 anos de Maio de 68. Prepare-se. Para quem se interessa em observar, analisar, ver as várias forças em andamento, vai ser um período muito rico. Se nós tivermos paciência, vamos conseguir entender muito dos 40 anos recentes da história. Porque a cada comemoração de Maio de 68, você vai ter a expressão de uma determinada força, e de quanto ela tem de potência. Eu quero dizer de potência de inovação hoje. E também de quanto ela tem de reativa, também hoje.



Eliane Robert Moraes

Por que não há uma presença marcante de literatura erótica no Brasil?

Mário de Andrade fala no prefácio de *Macunaíma* que se dois brasileiros estão juntos, estão falando porcaria, mas que nós não temos um erotismo literário organizado como têm os franceses, os alemães, os ingleses... Então que história é essa que o brasileiro fala porcaria o tempo todo? Eu adoro isso, porque realmente no Brasil o erotismo literário é uma coisa escondida. A melhor metáfora disso é aquela história de achar um poema pornográfico do Manuel Bandeira no meio de um livro do Pedro Nava. É necessária toda uma pesquisa. Mas se a gente pegar os últimos vinte anos, tem muita coisa boa acontecendo por aqui.

Há todo um crescimento mundial de literatura erótica no mundo. Lolita Pille, Cem escovadas antes de dormir, Catherine M., a própria Bruna Surfistinha. De repente, o erotismo, embora um erotismo light, tomou de assalto as listas de best-sellers...

São duas coisas, talvez uma até puxando a outra. Uma coisa é o erótico comercial. Eu não gosto de dividir entre pornografia e erotismo, para mim tudo é a mesma coisa. Mas são esses livros e autores que você citou, que têm uma demanda de grande público. E que mostram que existe uma tendência internacional interessante de ser pensada, que são os textos confessionais, devassando a intimidade de alguém. Não importa se é inventado ou não, mas aparece dessa forma. E esse confessional acaba sendo muito moralista algumas vezes, e excessivamente preso a um realismo. Eu contraponho isso a uma ficção erótica que é da ordem da fantasia mesmo, do delírio. Sade seria um grande expoente disso, que fala do erotismo de uma forma que é um pouco o impossível. E daí aparece Bataille, Hilda Hilst. No Brasil hoje tem a Verônica Stigger. Ela tem um conto que acho genial, onde chovem caralhos do céu. Então é da ordem da fantasia. É o delírio erótico.

Você disse que há muita coisa boa acontecendo nos últimos 20 anos. O que é erotismo hoje?

É muito difícil pensar isso. O que é erotismo hoje? É praticado por quem? Não sei. Algumas pessoas têm uma visão catastrófica disso, uma certa nostalgia da revolução sexual da contracultura. Mas eu não concordo inteiramente. Pode ser que o erotismo ainda, para muitas pessoas, seja o que sempre foi. Que tenha uma força vital, transformadora, subversiva até. Quando se diz que o erotismo perdeu a sua carga de subversão, estamos pensando em que erotismo? O do outdoor, do

axé? Tem muitas outras coisas acontecendo. Experiência erótica é uma experiência fundante da nossa humanidade.

O engraçado é que, quando você fala os 20 últimos anos, é um período pós-contracultura. Não são muitos os autores da contracultura que foram marcadamente eróticos, embora na vida fossem...

Existem dois tipos de autores eróticos. Os que criam algo erótico eventualmente, e os que só pensam naquilo. Se você pega essa geração da contracultura, você vai encontrar textos eróticos em Ana Cristina César, no Armando Freitas Filho, na Ângela Melin. O Rubens Rodrigues Torres Filho é um caso exemplar, ele tem poemas que vão direto ao assunto, que não são velados. Mas tem outras figuras, como o Roberto Piva, o Glauco Mattoso e a Leila Miccolis, que mergulharam realmente no erotismo. O erotismo permeia quase todas as suas obras. Não por acaso, são autores ligados ao homoerotismo.

O problema para quem estuda literatura erótica é definir o que é literatura erótica. Literatura erótica não é o erotismo na literatura, porque erotismo na literatura está em todo lugar. Difícil abrir um livro e não encontrar em nenhum momento erotismo, seja mais velado ou bem pornográfico, ou mais místico, ou burlesco. O José Paulo Paes tem uma expressão interessante sobre isso, naquela antologia que ele organizou de poemas eróticos. Ele diz que vai trabalhar com poemas sexuais explícitos. Que por vezes podem ser alusivos, mas não tanto que não se reconheça o sexo. Eu acho que a literatura erótica é aquela na qual você pode reconhecer realmente. O véu não pode ser muito espesso.

No belo prefácio para *Nadja*, do André Breton, você fala que o livro retoma a Paris fantástica de Gerard de Nerval. Que é um fantástico dentro da cidade, já urbano. E, no Brasil, me parece que sempre que pensamos o fantástico, pensamos no meio rural, no interior, no sertão, no Amazonas. Por que essa dificuldade de se trabalhar o fantástico na literatura brasileira?

É muito difícil a gente pensar sobre isso, mas eu acho que existe sim uma obrigação de um certo realismo na literatura brasileira. Talvez pela mesma razão que o negócio do erotismo também fica um pouco acanhado, esse erotismo mais fantástico. Parece que existe sempre uma espécie de superego realista que não deixa essa coisa vir. Isso é um tema muito interessante, porque uma das perguntas que sempre se faz sobre literatura brasileira é porque ela não acompanhou o *boom* de literatura fantástica da década de 1970. Tirando o J.J. Veiga e o Murilo Rubião, não há praticamente nenhum outro autor que tenha feito fantástico no Brasil nessa época. É como se essa superação do rural no Brasil, a modernização e urbanização do Brasil implicasse em não ter que se mexer mais com essas coisas. Pela mesma razão que temos dificuldade em ir para o folclore, para conversar com

certas raízes populares, estabelecer conversas internas. Eu tenho muita vontade de fazer uma pesquisa sobre o erotismo na literatura oral brasileira. Porque é interessante poder pensar o erotismo em si, e não através da formação da literatura brasileira, do que já está consolidado. Justamente para tirar um pouco de lugar.

O fantástico e o erótico parecem explorar os limites do humano.

Sim, eles vão além dos limites, porque o que o fantástico e o erótico fazem é nos lançar para aquilo que o humano não é. Isso é a alteridade de Marquês de Sade. Não tem nada a ver com a violência e a crueldade que está na obra de Sade. Porque aquilo que está na obra de Sade, ou de um Bataille ou de uma Hilda Hilst, é aquilo que não é Sade. Esses autores falam do que o ser humano não é. E o realismo fala do que é. Por isso eu digo, é esticar a fronteira e saltá-la. É explorar uma região que é impossível. Então é inteiramente diferente, é uma perspectiva totalmente outra. E eu concordo que no Brasil nós temos uma grande resistência em relação a isso. Não só com nossos autores. Sade é um autor difícil de ser lido aqui. Temos que empurrar, porque as pessoas resistem muito, têm medo. Porque elas leem o fantástico como se fosse realismo.

Uma vez eu fui dar uma conferência sobre Sade, e contei aquelas cenas, como quem está lendo um conto de fadas: "Então cada libertino tomou cem garrafas de vinho em um jantar e depois foram para uma orgia com 400 pessoas". É um conto de fadas adulto. Quando eu terminei, a primeira pergunta que fizeram era se isso era verdade. Eu respondi que não sabia, mas que se eu tomasse cinco garrafas de vinho não conseguiria transar nem com meu próprio marido. Elas levaram ao pé da letra o Sade, o que é inacreditável.

O Roberto Piva diz que o hedonismo e o erotismo são opostos. Como você pensa isso?

Eu acho que pode existir um erotismo que se aproxime do hedonismo. Quando o Piva fala isso, ele está se alinhando a uma tradição do erotismo que chamamos de erotismo moderno, fundado por Sade. Mas se você volta para os textos mais antigos, para uma erótica mais antiga, você tem um erotismo que é de exaltação dos amantes, do ato erótico. Uma alegria erótica que pode parecer muito inocente para um Sade. É uma coisa que depois se torna impossível, você não tem mais lugar para esse tipo de erotismo.

O Piva é um herdeiro de Sade, de Bataille, de um certa perspectiva erótica que é moderna e contemporânea, que faz parte do mundo moderno. E que tem a ver com a impossibilidade que surge no século XIX de se falar daquilo que é o bem. Porque aparece muito fortemente a idéia de mal nessa época. Você vai ver isso em Sade, em Baudelaire, no próprio Flaubert. Essa exaltação do mal é porque é impossível você manter um discurso de tudo aquilo que pode ser figura do bem.

Porque é tal o enunciado oficial dessas figuras do bem, que o artista se vê obrigado a olhar para outro lado. Então a partir do século xix, e sobretudo no século xx, o erotismo se ligou à morte, à violência, à crueldade.

Agora, quando se lê a *Priapéia* ou Safo, o que se encontra? É outra coisa. Para nós, se soubermos ler, antes de mais nada nos passa uma impressão de um espaço de liberdade. Não são as mesmas questões que estão em jogo. A associação entre erotismo e morte é absolutamente moderna, e é contemporânea também. Mas quando você volta para as manifestações mais antigas, você vê que tem coisas muito diferentes. Você vê que há figuras do erotismo como festa, por exemplo. Essa ligação é muito recorrente. O erotismo como guerra, mas como uma guerra brincalhona, lúdica. Ou o erotismo oriental, mais ritualizado. Realmente são experiências outras. O que me surpreendeu quando fui ler Safo de Lesbos e a *Priapéia* é isso. Você tem um erotismo muito forte, uma coisa obscena mesmo, mas que não tem essa escatologia. Não tem essa coisa de chafurdar nesse lugar. Não é isso. A gente parece muito viciado em pensar o erotismo a partir dessa chave escatológica, mas há outros caminhos. Eu gosto muito dos autores do século xvi, xvii, que juntam o erotismo com o burlesco, que escreviam com a intenção de fazer rir. Isso também é um vetor para o qual existe um freio na literatura hoje.

Então Sade e Bataille estão trabalhando com uma tentativa de alargar a experiência humana ou combater uma restrição anterior à experiência? Uma tentativa de quebrar valores vigentes?

Você tem uma impossibilidade da arte de enunciar esses valores, porque eles passam a ser enunciados por um discurso com o qual os artistas não mais compactuam. Antes, isso ainda era possível. No século xviii, por exemplo, enquanto o Sade estava pensando o mal, Diderot estava escrevendo coisas maravilhosas falando da virtude, do bem. Rousseau também. Era ainda possível sustentar um discurso sobre a virtude. O Sade pode até estar pensando também sobre a virtude, mas pelo avesso. Por isso ele é tão contemporâneo, ainda nos toca tão fortemente. Mas nem o Sade, nem Bataille, nem a Hilda Hilst estão fazendo uma apologia do mal. Porque essa é a leitura errada e moralista que se faz desses autores. Eles estão simplesmente vasculhado um outro lugar em reação a um discurso que já não é mais possível sustentar.

Bataille diz que a experiência interior só pode ser positiva em relação a si mesma. Ela não pode se positivar na religião, na estética, na moral ou na comunidade em geral.

Bataille tem uma idéia de mal que é de uma singularidade. E quando esses autores todos estão falando da experiência do mal, não tem nada a ver com campos de concentração ou a violência política. É uma outra ordem de experiência. E

também não existe uma proposição neles. Inclusive, um problema que a gente enfrenta com esse tipo de autor é que todo mundo está sempre buscando qual é a proposta dele. Eu não vejo proposta nenhuma. Existe, sim, uma investigação. E, no caso do Bataille, é interessante a questão de que a experiência é uma coisa, o discurso é outra. O discurso pode tocar na experiência, mas não a reproduz integralmente. Ele fala que o que conta é o vento, não o enunciado do vento. Não por acaso é um autor que trabalha muito com o limite da palavra. A palavra tem um limite, há o que não pode ser dito. O Bataille diz que a palavra “nada” é uma palavra impossível.

E o Bataille consegue realizar essa experiência, ir para além da pura trama intelectual?

É difícil a gente responder isso, porque mesmo quando um escritor está contra o seu tempo, ele está dentro do seu tempo. A gente não escapa da nossa história. Bataille é uma figura inteiramente inserida na sua época, mesmo que muitas vezes brigando com certos vetores do seu tempo. Ele é um homem do século XX, está pensando a partir dos dilemas do século XX. Ainda que ele vá fazer essa evocação da experiência anterior, dos grandes místicos. Mas essa é a mesma leitura que Nietzsche fez da tragédia, do Dionísio, ou que Artaud fez dos taraumaras. O que é interessante é esse desejo, essa busca de uma alteridade. Mas que parte sempre de um certo lugar, que é o seu mundo, o seu tempo.

E esse erotismo de Sade, Bataille, não vira também uma prisão? Não seria necessário inventar novas formas de erotismos?

Acho que sim. Mas é possível? Essa seria a questão. Conseguimos fazer isso? O grande medo hoje é não edulcorar a experiência. Porque nós temos toda uma indústria cultural edulcorando a experiência, domesticando ela. É tudo tão normalizado que nós tememos reproduzir essa diluição. Então como é possível hoje dizer o erotismo e o amor sem edulcorar? Como seria impossível sustentar o discurso de um *Werther* hoje, por exemplo? Porque você vai ouvir essas mesmas palavras nas piores canções do rádio. A indústria cultural se apropriou de tal forma desse discurso que ele nos soa banal. Mas fica a pergunta de como poderíamos dizer o amor sem ser via um dilaceramento? E isso para o erotismo é mais grave ainda.

Você acha que a gente vive um momento erotizado? Paul Goodman dizia que a *Playboy* existe para a pessoa perder o tesão pela vizinha. Esse erotismo presente, publicitário, erotiza ou deserotiza o mundo?

Eu acho que o problema é a proliferação de imagens. Porque o que é a fantasia erótica? Que experiência é essa? E quais são as condições para que a fan-

tasia possa existir? A proliferação de imagens nos impede de fantasiar. Porque a fantasia para existir ela precisa de um vazio. É de vazio que nasce uma imagem. É preciso o nada, uma vacância, para que haja fantasia. E a proliferação de imagens sexuais anestesia, e também impede essa vacância, que é a condição para o apagamento da fantasia que diga respeito a minha pessoa, a minha singularidade. Tem uma passagem na história de Juliette, que é a libertina mais interessante do Marquês de Sade, em que ela conta como procede para criar todos os delírios性uals que ela cria. E ela dá uma espécie de receita. Parece uma coisa zen-budista: "Você limpa a sua mente, passa 15 dias sem ter nenhum pensamento, não deixa que nada atravesse sua cabeça". Então é uma espécie de ascese. Você vê Sade, que é um escritor do excesso, realizando uma ascese. Em Bataille isso também está presente na idéia de experiência interior. Por isso que ele vai buscar fontes orientais.

Há um fenômeno crescente no Brasil, e muito presente nos Estados Unidos, que é o de clubes de sadomasoquismo, que é um tipo de experiência erótica em grupo totalmente normalizada. Não tem nada a ver com Marquês de Sade ou Masoch, esse sado-masoquismo que está se difundindo por aí. Porque eles são escritores e, como tais, são criadores de fantasia, e não de ação. Mas tem a ver com a necessidade de se voltar para um erotismo que seja muito violento. É quase como se só isso pudesse ser um apelo à carne. Porque para corpos muito anestesiados, você precisa de um tratamento de choque. O que eu acho mais grave é que essas coisas são muito moralistas. Elas são muito regradas. Não ritualizadas, e sim regradas. O problema outra vez é essa regra que antecede o fato, do mesmo jeito a imagem antecede a fantasia. Já está dado. Isso é um obstáculo à experiência. Eu sou batailliana nesse sentido. Experiência é singularidade.



Claudio Willer

Willer, a sua poesia sempre se colocou ao lado dos grandes malditos – Sade, Rimbaud, Lautréamont, Artaud, Ginsberg. Como você vê a atualidade dessa postura?

Algumas pessoas insistem na idéia de que essa óptica da transgressão já era, que fazia sentido apenas em outro momento histórico. Eu discordo completamente. A nossa era é essencialmente burocrática e certinha, então eu acho que a transgressão continua com o mesmo valor de antes.

Sim, mas ela não teria mudado suas feições?

Acho que sei como responder a sua pergunta. Dei um curso, até a semana passada, sobre poetas malditos. Comecei com William Blake e fui até o nosso Roberto Piva. Peguei o tema dos malditos em um duplo sentido: de um lado, o do poeta marginalizado, à margem da sociedade, e do outro, o amaldiçoado, da estirpe de Caim, parceiro de Satã, que se coloca em confronto com a sociedade. E me perguntaram como é que eu relacionaria a minha poesia ao tema dos malditos. Eu não soube responder imediatamente: nunca havia pensado sobre isso. Então, peguei meus poemas e comecei a pensar a respeito. Primeiro, o “Chegar lá”, do meu último livro, *Estranhas experiências*. Aquele poema em prosa que eu li a primeira vez em um evento da Azougue, a pedido de vocês. E lá havia aquela frase, “ser maldito é uma espécie de lassidão, deixar-se levar”. E relatei isso a outro poema meu, “Poética” (também de *Estranhas experiências*), que diz que poesia é despreocupação, ou seja, não-ocupação. E com um poema onde eu digo que “éramos tão distraídos” (“A memória”, também em *Estranhas Experiências*). Áí eu me lembrei das reflexões sobre distração no primeiro manifesto surrealista de André Breton. Trata-se obviamente da noção bretoniana de disponibilidade, de se deixar levar pelo vento do eventual. Então eu acho que ser maldito é estar em estado de disponibilidade, e que disponibilidade é transgressão. Não só no contexto da sociedade atual. Disponibilidade sempre foi transgressão, e Baudelaire sabia muito bem disso. O flâneur, o caminhar ao acaso, não ter rumo fixo, fugir da lógica do trabalho. Tudo isso continua tão transgressivo quanto no tempo de Baudelaire.

Ou seja: o estado poético por excelência é transgressão.

É. Se a gente entender a poesia como experiência, sim. É claro que os burocratas da poesia acham que poesia é apenas trabalho, concentração, rigor. Desde João Cabral, temos uma série de poetas defendendo essa idéia por aqui. Agora, eu

acredito convictamente que a poesia é uma atitude transgressiva, e que surge dessa disponibilidade. A poesia é a transgressão mais importante.

A sua poesia celebra com bastante força o erotismo. Como você está percebendo o erotismo hoje?

Em 1981 eu queria ver *Saló, os 120 dias de Sodoma*, de Pasolini, em um festival de cinema, e não consegui porque havia uma multidão. Projetar *Saló* naquela época era um ato de resistência cultural: eles estavam driblando a censura. Hoje em dia você vê isso, sem escândalo, na televisão. É claro que acho muito bom haver essa abertura. Fazer sexo não faz mal a ninguém. Mas no contexto atual, qual o lugar da transgressão? Existe ainda alguma transgressão sexual? Provavelmente sim, desde que não se torne espetáculo. E desde que esteja ligada a outro tipo de transgressão, que é a transgressão do não-programático. Quando se toca na questão da maior exposição do sexo, é preciso distinguir duas coisas. Uma é o espetáculo. A outra, o que duas ou mais pessoas vão fazer entre si, e como isso está associado a um projeto de vida. Uma coisa é o espetáculo, a outra é *the real thing*. A exibição do sexo não neutraliza o que o sexo tem de transgressivo. Depende de qual contexto em que está acontecendo.

Você finalizou uma tese sobre poesia e gnose. Você vê essa realização na sua obra?

Quanto a mim, acho que não sou gnóstico. Até dá para achar tiradas gnósticas na minha poesia, mas em todo poeta você pode encontrar gnosticismo, conforme o recorte da hora. E eu não sou dualista. Além de ser surrealista, se precisasse adotar algum sistema filosófico-religioso, talvez adotasse o hermetismo. Que é afim à gnose e ao mesmo tempo antagônico. Para o hermetismo, Deus está aqui, no mundo. O mundo é maravilhoso. É o que William Blake diz: “Tudo o que vive é sagrado”. Blake é ao mesmo tempo gnóstico, dualista, com aquelas mitologias terríveis, um universo regido por entidades terríveis, e neo-pagão, panteísta, vitalista, hermetista. O compromisso dele é com a liberdade e com a realização plena do ser humano.

Se eu fosse adotar uma religião, seria hermetista – ou taoísta, muito melhor ainda. A gnose é outra coisa, é um conceito mais amplo que gnosticismo, e significa conhecimento como reintegração. Nesse sentido, Eliade, por exemplo, diz que o budismo é uma gnose oriental. Pode ser ou não, conforme a corrente, porque o budismo é muita coisa. Mas é possível encontrar mitos semelhantes aos do gnosticismo no budismo. Agora, para os românticos, para Schelling, Novalis, poesia é gnose, um conhecimento superior. O conhecimento verdadeiro. Para todo esse grupo romântico, criação poética é a experiência de uma revelação ou de um conhecimento mais amplo. Como disse Allen Ginsberg, que também escreveu sobre gnosticismo, é a ampliação da área da consciência; uma expansão da consciência.

Mas existem poetas que se consideram agnósticos, como o Drummond.

Ainda bem que o Drummond se distraía e escrevia bons poemas, que eram completamente o oposto de certas opiniões que sustentava. Aquele realismo, aquele compromisso com o imediato, aquele racionalismo extremo. Ele tem ótimos poemas quando se deixa levar pela emoção, quando exerce a imaginação, como “Tarde de maio” e “A Luis Maurício Infante”. Outros poemas, como “A máquina do mundo”, não me interessam tanto. A reação diante da máquina do mundo, ou diante da alma do mundo, devia ser de maravilhamento, e não de recusa, de virar as costas e ir embora.

A própria idéia do mundo como máquina já me soa complicada.

Mas para os herméticos, e mesmo para os renascentistas, que não tinham noção de tecnologia, o que nós consideramos hoje avanço tecnológico era magia. Magia e tecnologia se confundiam. Entre os herméticos, fazer estátuas falarem, que é um truque tecnológico de transmissão de sons, era magia. Realizar uma tecnologia qualificava como mago. E isso ressoa no conceito renascentista ou clássico de máquina do mundo.

Mas para nós o mundo da máquina já se abriu, já se revelou.

Eu acho que os *insights* de gente do tipo Timothy Leary foram decisivos. Tecnologia, internet, mundo digital. Tudo isso transformou o mundo. Os nossos concretistas quase perceberam isso. Digo quase porque se você pegar os manifestos concretistas da década de 1950, há neles a clara percepção de que haveria uma revolução tecnológica. Só que eles se permitiram profetizar que a essa revolução tecnológica corresponderia uma mudança do signo. Que no lugar da linguagem linear-discursiva, apareceria algo semelhante ao que eles acreditavam, baseados no que Pound acreditava, por sua vez baseado no que Fenollosa erroneamente achava, que seria o ideograma. Entre os sinólogos e especialistas, a concepção de ideograma do Fenollosa é dada como ultrapassada. O próprio Haroldo de Campos reconhece isso no livro dele sobre ideograma. Pound adotou aquilo um tanto ingenuamente. A própria possibilidade de intercâmbio entre as culturas oriental e ocidental mostra isso: se o ideograma fosse como o Fenollosa concebia, haveria um conflito insolúvel entre as duas culturas.

E elas possuem pontos de encontros.

Certamente. A nossa escritura discursiva linear também pode ser ideográfica, por exemplo. Desde que você se expresse poeticamente, como em um poema surrealista. Não existe esse corte tão radical entre uma cultura e outra. Uma vez li um livro de jesuíta sobre as religiões da Índia, quem me emprestou foi meu professor de tai-chi-chuan, e ele dizia uma coisa interessante, que Octavio Paz tam-

bém percebeu e expôs em *Conjunções e disjunções*: que lá tem tudo o que tem aqui; apenas a proporção e a sequência não são as mesmas. Existe uma corrente filosófica na Índia que é o perfeito positivismo. Existiu historicamente. Só que não se tornou dominante como aqui. Tudo o que existe no Ocidente existe no Oriente, só que às vezes em relações especulares, com sinal trocado. E outras vezes com uma proporção diferente.

Você se interessa pela antropofagia do Oswald?

Já me perguntaram sobre a relação entre surrealismo e antropofagia. Surrealismo é visão de mundo. Antropofagia tem um foco muito mais definido e limitado, é uma proposta de relações entre centro e periferia. Entre universal e particular.

Voltando às inovações tecnológicas, elas não trouxeram realmente nenhuma alteração estrutural na linguagem?

É claro que a linguagem sofreu alterações, adaptações. Isso ocorre o tempo todo. Mas essa mudança radical anunciada pelos concretos não aconteceu. A expressão continuou a ser linear. Ainda bem que não se consolidou aquela boba-gem de trocar letras, que foi uma tentativa artificial de criar uma linguagem da internet. Era uma tentativa de agilizar a linguagem que no fim só complicava. Agora, abreviações, isso é uma coisa que sempre existiu na linguagem escrita. Trocar um “porque” por um “pq” é normal, sempre se usou isso em bilhetes. A internet nesse sentido não mudou nada.

Mas ela mudou radicalmente a forma de absorção de informação. O receptor parou de trabalhar de uma forma passiva.

Acho isso muito bom. Se a pessoa tiver curiosidade, a internet possibilita uma fonte inédita de informações e ferramentas de circulação. Agora, vai surgir o desafio intelectual de se saber selecionar informação. Vai ser necessário o desenvolvimento de toda uma inteligência para isso.

Como você vê a relação dessa recepção ativa de informação com a frase de Lautréamont, “a poesia deve ser feita por todos, não por um”?

Olha, o que Lautréamont quis dizer com isso, a gente não pode responder. Talvez estivesse justificando o roubo de textos alheios. A frase seguinte é: “o plágio é necessário”. Evidentemente Lautréamont nunca fez plágio, porque ele era um autor muito original. Ele fazia muita paródia, recortar um trecho de outro autor, e alterar, inverter, tripudiar em cima. A frase dele deve ser lida com esse sentido. Ele não falou nada de novo, já que poesia é diálogo. Poesia é uma relação intertextual. A criação individual sempre tem um elemento coletivo, porque você

não pode se abstrair de estar dialogando com outros autores. Mas é claro que toda criação artística é pessoal. É fruto de uma experiência, de uma leitura própria, uma absorção singular dessas informações. Artaud dizia que “todo ato individual é anti-social”. Uma frase de que o Piva gosta muito. Eu acrescentaria outra frase, “toda criação artística, para existir, tem que ser individual”.

Inclusive a paródia.

Inclusive. O Piva é um grande exemplo disso. Se você pega a poesia dele, há assimilações, e algumas vezes paráfrases mesmo, de Ginsberg, García Lorca, Murilo Mendes, Jorge de Lima, mas sempre com a marca pessoal, com o estilo dele. É aquilo que o Harold Bloom chama da desleitura forte, diferente da desleitura fraca que é o texto do epílogo. Piva está reinterpretando o que leu. E avisando o tempo todo que fez isso, com referências, com epígrafes. É um hipertexto evidenciado. Toda literatura de qualidade é hipertexto.

O que é um tema presente em sua própria poesia: “os poetas apenas reescrevem o que outros poetas já disseram”.

Com certeza. Mas há coisas assustadoras aí, também. Eu acabei de escrever um ensaio sobre *Nadja* de André Breton, porque descobri coisas impressionantes. Como os episódios daquele encontro do Breton com Nadja, quando eles seguem por Paris, pelo Sena, até a Ilha de Saint-Louis e a praça Dauphine e o Palácio da Justiça. Aquele trajeto reproduz o que está em Gérard de Nerval, no conto “A mão encantada”. Intertexto, diriam: Breton reescreveu ou citou o que está em Nerval. Porém há uma diferença fundamental: aquilo, aqueles episódios relatados em *Nadja*, da praça Dauphine, das alucinações que ela teve lá, inclusive a visão de uma mão, a mão encantada da magia e do conto de Nerval, são algo que aconteceu com Breton e Nadja. A escrita veio depois. E quando aconteceu, eles não tinham qualquer intenção de encenar ou encarnar o texto de Nerval. Na melhor das hipóteses, achavam que estavam seguindo o trajeto do *Poisson soluble* do próprio Breton. São relações assustadoras. Para você ver aonde chega essa qualidade de hipertexto, e a relação entre experiência e criação literária.

Acaso objetivo, não?

É, mas em um momento em que Breton ainda não havia formulado essa noção. Ele vai usar o termo “acaso objetivo” apenas em 1930. Acaso objetivo é um fruto direto da disponibilidade, é a consequência do pensamento e da vida não-instrumental, aberta, que para mim é a verdadeira transgressão.



Um dos conceitos do cinema se apropria de mim: tempo morto: segundo Sganzerla, ele se manifesta naqueles instantes res-tantes após gestos importantes, aqueles que aparentemente não acontece nada. Deixar os tempos mortos aparecerem na poesia, para vivificarem os quaisquer que vivem no tempo.

Alberto Pucheu

Eduardo Guerreiro

Você diz em sua tese de doutorado que as universidades de alguma maneira são terrenos privilegiados, ou poderiam ser terrenos privilegiados para o estudo das místicas, ao contrário das igrejas, que teriam se institucionalizado e assim impedindo uma reflexão crítica sobre o legado místico. Será que as universidades também não são instituições impermeáveis ao estudo da mística?

Sim, a tese foi elaborada nos quase três anos que morei na Alemanha, em Leipzig, e foi defendida na UFRJ. Bem, para começar o estudo da mística não é uma coisa recente, nem localizada nem breve na universidade. Ele tem uma história, ele, poder-se-ia até ousar dizer, faz parte do nascimento da universidade pois ela começou introduzindo a teologia como a rainha das ciências. E claro que a teologia tinha uma preocupação, principalmente com a escolástica, de ser uma teoria racional do estudo sobre Deus, parte essencial dela é um tipo de teoria do conhecimento, contendo a dimensão mais especulativa da teologia. Mas não é à toa que a chamada “mística especulativa” é uma das manifestações desse esforço da teologia de pensar Deus, de forma que a ênfase na experiência não diminui a sede de elaboração filosófica, ao contrário, fomenta-a. Justamente na época do nascimento da universidade surgiu a crise, no final da Idade Média, que introduziu a mística. Boa parte do que há de melhor na mística ocidental, Meister Eckhart, Johannes Tauler e Heinrich Seuse, etc. trabalha dentro da especulação teológica. São João da Cruz e Teresa de Ávila passaram inclusive a ser chamados, curiosamente, de “doutores” místicos. Então, desde o início, muitos dos textos místicos básicos da tradição ocidental estão ligados à teologia e à filosofia ocidental. E os estudos de mística propriamente ditos, quer dizer, o estudo sobre esses textos surgiu já no século XIX – William James e todos os representantes da visão “perenialista” são considerados os estudos clássicos da mística. O início do século XX contém uma profusão de estudos sobre mística e dos anos 1970 pra cá já se elaborou uma reflexão crítica sobre os perenialistas, logo, a verdade é que a universidade estudou e estuda muito a mística, possuindo não só textos canônicos como também estudos clássicos e diferentes escolas de interpretação atuais. A questão que você colocou é legítima no seguinte sentido: existe um conflito entre a instituição universitária e as práticas místicas. A universidade recusa a prática mística e mantém uma distância intransponível dessas práticas, mesmo que as aborde, então existe esse conflito. De qualquer modo, o conflito está menos naqueles que estudam mística na universidade do que naqueles que não entendem de mística dentro da universidade, aí que o conflito se estabelece porque a igno-

rância daqueles que não estudam a mística faz com que haja um desprezo a doutrinas e práticas místicas, chegando a misturar tudo com o próprio estudo da mística. Então, existe dentro da universidade uma espécie de alienação do estudo da mística em relação à universidade em geral, é assim que eu colocaria.

Dentro das universidades aqueles que estudam a mística também não tem um afastamento, senão um preconceito mesmo, com relação à prática mística fora da universidade, lá onde ela é ritualizada? Em outros termos, qual é a limitação, qual é o alcance da abordagem universitária em relação à experiência mística que não poderia se dar dentro da própria universidade?

É verdade. Por exemplo, o livro que eu acabei de ler, *A louca e o santo*, de Catherine Clément e Sudhir Kakar, Catherine Clément coloca logo no início que ela não teve experiências místicas – ela e o Kakar –, que eles estão se relacionando com a mística enquanto figuras do esclarecimento. Eles insistem em dizer que estão fazendo uma abordagem racional, ou digamos, na fronteira do racional com a mística. Não é o meu caso. O alcance da “abordagem universitária”, em outras palavras, do pensamento, de abordar a mística não é maior do que a própria experiência mística, sem dúvida. Sua limitação é simplesmente a de não ser a própria experiência, e esse é um problema não só metodológico, mas epistemológico e ontológico. Ainda assim tais estudos têm dado grandes frutos dentro de seus próprios limites. Se o pensamento é desafiado por seu objeto, pois não há objeto de estudo mais desafiador, ainda acho que seu alcance potencial promete grandes surpresas. Faltam pensamentos e teorias que encarem o desafio e estejam à sua altura.

O uso da mística como a possibilidade de esclarecimento, de superação, ou de autonomia social, a possibilidade de se autonomizar em relação à sociedade, de evoluir socialmente através da mística, implica em um uso crítico, esclarecido da mística que de alguma maneira corresponde a uma etapa da experiência mística, que é a etapa do uso da razão. A mística enquanto tal, as místicas enquanto tais prevêem diversas outras etapas na qual a razão está superada, em certa medida o próprio ego, o próprio eu, também colide, desaba, implode. Então, como isso se articula, como eu posso ter o uso esclarecido da mística ao mesmo tempo em que a mística prevê o desabamento do esclarecimento?

Parece-me que dentro das práticas e tradições místicas mais estabelecidas, mais sérias, esse problema se resolve. No budismo, por exemplo, na experiência de vacuidade – que diz que todo mundo é um e tudo é indiferenciado, que a realidade última – o nirvana – revela que os objetos estão absolutamente indiferenciados em relação uns aos outros – não significa que se vai abandonar a realidade cotidiana e o uso da razão. Em Pseudo-Dionísio a questão é semelhan-

te, quer dizer, a experiência vai além da razão, extravasa a razão, mas para que se chegue a tal experiência faz-se uso da razão. A razão encaminha a experiência, senão a experiência se perde, ela encaminha para sair de si mesma na experiência mística. Não vejo, de qualquer forma, um desabamento do esclarecimento, antes uma relação dialética entre razão e desrazão. O abandono final da razão ocorre em relação ao ápice da experiência, mas não na relação do eu com o mundo, que mantém toda lucidez e discernimento. Portanto, penso que o salto para fora da razão não a diminui, antes a fortalece contra conservadores, burgueses e racionalistas mesquinhos. Não podemos confundir a razão com seus amesquinhadore; achar que é possível abandonar a razão por completo é uma ingenuidade que se iguala por inversão ao que se quer combater, em vez de realmente os superar.

Você afirma que São João da Cruz de uma alguma maneira não objetifica a experiência mística ao passo que no Modernismo a experiência mística é objetificada. Que tipo de objeto é esse? Uma coisa é um poema, um invento, claramente um objeto, o que também vem dessa tradição modernista; e outra coisa é o poema implodido, a idéia que o poema cause uma experiência, que não seja uma máquina fechada. Que ele seja uma escada e não uma máquina.

A diferença entre a experiência e o objeto se colocou na tese da seguinte maneira: a arte moderna, assim como qualquer arte, se realiza num produto artístico, quer dizer, no objeto estético. Não existe arte sem objeto no sentido bem concreto, objeto sensível. E como eu coloquei na tese, o acento da mística está na experiência, então a mística é por definição improdutiva. Há um quiasmo conceitual aí que eu não desenvolvi na tese – vou desenvolver melhor, e aqui já fica registrado alguma coisa. O objeto artístico não existe se não for para chegar uma experiência, que é a experiência estética. Então esse objeto não é um fim, esse objeto é um meio para uma experiência, a experiência do criador e a experiência do receptor. E no caso da mística, o místico procura se comunicar (daí a insistência na comunicação da experiência interior em Bataille), expressar a experiência. “O homem é um ser social”, porém a ascese do místico chega ao extremo do isolamento, para lembrar os anacoretas do deserto. Nesse caso o místico, por um lado, desafia essa definição do homem, por outro lado a gente não reconhece o místico se não for a partir de sua comunicação, então o místico de alguma maneira vai produzindo um objeto, nem que seja oral e depois tenha um desdobramento escrito. Então eu analiso uma espécie de paradoxo complexo entre a mística e a arte. Se, do ponto de vista dessa objetividade, um é o inverso do outro, ambos lidam com o mesmo conflito, que é o conflito entre o objeto e a experiência, quer dizer, a arte não existe sem objeto, mas o fim dela é a experiência. E a mística não existe sem a experiência, mas ela só se comunica através de um objeto.

Essa mística atéia, como ela ocorre exatamente na arte moderna?

Quem realmente pensou isso foi Michel Carrouges no livro chamado a Mística do Super-Homem, de 1948, não é muito citado, mas é importantíssimo. A mística atéia é a mística da arte moderna que se emancipou da mística tradicional, mas tem toda a sua herança e conexão umbilical. A mística moderna atéia não existe sem a íntima leitura e reflexão sobre a mística tradicional, ou seja, Baudelaire e Fernando Pessoa são simplesmente ininteligíveis sem uma leitura de São João da Cruz e Swedenborg, Hegel não existe sem a influência de Jakob Böhme. Quer dizer, existe uma influência e uma íntima ligação subterrânea da mística tradicional com a arte e pensamento modernos. A partir dessa influência, ou ainda, essa afluência da mística no romantismo, no simbolismo, em Dostoievsky, até chegar no surrealismo, verifica-se a transformação da secularização. E o que é a mística atéia? É uma mística anti-ideológica que em geral não segue nenhuma doutrina religiosa propriamente dita. A tese de Carrouges é que se retira os poderes atribuídos ao deus cristão transpondo-o para o próprio homem, quer dizer, retira o poder da transcendência e o coloca na imanência. Depois de Carrouges, muito depois, só dos anos 1980 para cá é que encontramos uma onda de estudos recentes sobre essa mística na modernidade, quer dizer, procura-se pesquisar e refletir sobre essa “neomística” como pensa Uwe Spörl, ou “mística da modernidade” nas palavras de Martina Wagner-Egelhaaf. Eles analisam tal mística na arte moderna. Minha tese parte deles para, usando a abordagem da dialética negativa de Adorno, com eles polemizar.

Essa questão é muito interessante. Uma coisa é a mística dentro do sistema religioso: um processo dinâmico que desafia o dogma, expande o dogma, buscando sempre uma ascese, um fim soteriológico. Gershom Scholem trabalha muito bem isso em seus estudos sobre a Cabala e o judaísmo. Outra coisa é essa mística moderna que você aponta: um embate contra o próprio processo iluminista. A mística religiosa foi recalculada pelo próprio Iluminismo. A mística contra o capitalismo, essa mística atéia, ela existe. Qual sua função, o que ela busca?

Depende do artista, mas, como você bem colocou, o que o iluminismo e mesmo o materialismo vulgar de uma certa diluição da teoria contemporânea produziu – o recalque da mística religiosa, e mesmo da mística em geral – surge como um problema existencial da mística da modernidade na arte moderna. É bom lembrar que nem todos os escritores são totalmente ateus (por isso uso o termo mística secularizada e não atéia): Murilo Mendes tornou-se cristão, Schönberg se envolveu com teosofia e depois abraçou o judaísmo, Kandinsky, Stefan George e Fernando Pessoa se envolveram com a teosofia, Roberto Piva procura retomar um certo xamanismo modernizando-o, Debussy foi Rosacruz, etc. O que se deve enfatizar aqui é que, mesmo quando há religião ou ordens místicas, o artista não

segue literalmente sua doutrina, mas, radicalizando o que os místicos religiosos já ensaiavam, usa e abusa delas com base em sua própria autonomia e emancipação para elaborar não só a obra como também uma verdadeira ascese artística. A pergunta sobre sua busca é perfeita, muito precisa, mas por isso mesmo difícil. Ela toca no fato de que o ocidente - que desenvolveu tanto a linguagem artística e filosófica, que investiu tanto no objeto estético e no conhecimento, na forma da obra de arte, do tratado, do ensaio teórico enquanto objetos, produtos, diretamente ligados à forma da mercadoria e seu fetiche, quer dizer, à produção capitalista – é menos desenvolvido na relação com a experiência do que o Oriente. Portanto, vejo a mística da arte moderna como o processo de elaboração de uma ascese artística que busca a experiência mística e mantém uma relação conflituosa com o objeto que a impulsiona para a experiência, mas posteriormente também a retém atrás dela: é o drama de Bataille na Experiência interior. Tal ascese é livre, mas também infantil, levanta a bandeira de sua autonomia e “maioridade” iluminista, mas desconhece a secular experiência que as asceses orientais possuem com a... experiência. O cristianismo em geral renunciou à ambição da iluminação, mas a arte moderna fez de tudo para tornar o artista uma nova espécie de super-homem, encarnação da poesia essencial das coisas e da vida, alquimista que concebe a grande pedra filosofal, a realização do ideal da obra de arte, como, por exemplo, o livro de Mallarmé, Moses und Aron de Schönberg, Fausto de Goethe, o romance total do romantismo alemão. Grande parte do oriente, por outro lado, produziu culturas que trabalharam séculos focando não o objeto nem a inevitabilidade do pecado, mas a salvação em vida, a iluminação. Faltaria agora um encontro e um embate menos preconceituoso e mais dialógico do legado da mística cristã, do iluminismo filosófico e o anti-iluminismo da arte moderna com a iluminação oriental: da ascese da estética com a estética da ascese. Quem sabe essa não seja a luz secreta que o futuro da globalização nos oculta.

*

Certos trabalhos exigem desembaraço

Por exemplo: quando uma maritaca caminha por
um galho para comer flores amarelas
ela não pode paralisar-se com o encantamento disso
pensar numa lista de agradecimentos
ou negar-se à singeleza

Ou então: uma árvore tem muitos segredos porque vive
do céu e do subterrâneo
é palco de circunstâncias exageradamente felizes
principalmente de si mesma
ela não se atrapalha com isso
mas eu sim
um pouco

Danilo Monteiro

Pedro Cesarino

Os acidentes

Eu via a mesa das máscaras, num mundo onde estão todas as máscaras. Disseram-me que poderiam ser confundidas com globos – quando a pessoa colocava uma delas, vestia um planeta e seus campos. Eu quis pegar todas as máscaras e guardar para mim na minha bolsa, mas o Administrador disse que não era permitido, que as máscaras estavam ali em exibição para todo mundo. Eu falei para o Administrador enfiar as máscaras naquele lugar, e ele não respondeu nada, pois a função do Administrador é administrar. Então pensei. Se eu não posso levar as máscaras comigo, vou com elas. Vesti uma que era vermelha, entrei dentro, o vermelho envolveu, passei a não existir.

*

Uma outra máscara se chamava Zebra. Não fui eu que entrei, foi o cara do meu lado. Ele disse que as coisas listradas em branco e preto davam pavor, que ele passava em um segundo da fulguração branca total do início ao escuro pedra denso. Eu disse para ele ter calma, para dançar em zigue-zague, andando nos limites – “mas nos limites”, ele respondeu, “nos limites é que enlouquecemos”. Ele logo desapareceu, em alguma das faixas que não acabam.

*

No poço transparente o sol se esconde, no fundo do poço ele também se resfria. Um feto de rã morto verde quase seria uma folha, mas é um feto morto, que na ponta do graveto examino, constatando: “morreu, não dá resposta”. Na pedra do poço, as aranhas moram. Não como a rã, elas deixam a casca velha para saírem novas e viscosas e vermelhas, não como eu.

*

Que adivinhação? Não há. Deixo sair pela pupila as cordas enroladas no meio do peito. Assim prendo pelas pontas, puxando pelos olhos até mais perto. Sucuri – paralisando as presas com graça. À noite, quero ver se um bicho salta da multidão. Estas festas da cidade são florestas mortas, mas há fome.

*

Febre é o que chamo de humano. Por um movimento brusco, o mundo se desloca no canto dos olhos, e mostra o que é humano – vertigem – o dia ansioso querendo me derrubar. Sem as cordas, tudo é uma queda possível, febre, uma queda possível que se tenta esconder.



“Aquelhas formigas voadoras de verão girando em torno da luz de mercúrio na calçada, você não enxerga, insensatos, os insetos perdendo suas asas a cada instante, tombando nas imagens refletidas de um falso sol?”



O velho Marquês sabia das coisas. “Não calcularão que vale mais a pena se abandonar à torrente do que resistir?” Uma decisão está mesmo cravada na carne.



Michael McClure

Charles Olson disse certa vez que “poesia é respiração” (*poetry is breath*), uma declaração que poderia ser relacionada à palavra grega *pneuma*. Ele também disse que a poesia é energia transportada para o papel e a ser libertada pelo leitor. Você diz que a energia define a poesia. Existiria uma relação entre a concepção de Charles Olson a respeito da poesia e a sua tentativa de construir um sistema assistemático?

A respiração é sempre uma ferramenta da criatividade e Charles Olson me chamou a atenção para este fato. Eu li o trabalho de Charles muito jovem e passei um tempo com ele em São Francisco, além de visitá-lo em Gloucester, onde caminhamos por uma floresta onde se localizava Dog Town, o cenário de um dos *Maximus poems*. Charles, que era fisicamente enorme, sentou-se sobre um tronco na floresta e fingiu escrever um poema projetivo no ar empunhando um galho quebrado como se fosse uma caneta. Certo dia, enquanto eu lia em voz alta o seu *Projective verse* para uns amigos, me dei conta da inteligência deste ensaio como uma lâmpada que se acende de repente. Logo depois, escrevi a minha primeira peça em verso projetivo, *The blossom*. Alguns anos mais tarde, em 1961, citei Allen Ginsberg na contracapa do meu livro *The new book / A book of torture*. Fiquei lisonjeado com a declaração de Ginsberg: “A poesia de McClure é uma bolha de energia protoplasmática”. Mas eu estava cada vez mais convencido de que esta energia, embora com freqüência protoplasmática, quando ativa nunca poderia ser uma bolha. De fato, algumas das melhores estruturações ativas de energia que eu já fiz em forma de poemas estão naquele livro. É bastante primitivo pensar que a energia pode não ter forma. Eu li recentemente que Noam Chomsky considera a linguagem uma ferramenta muito importante para estruturar o pensamento. Chomsky aponta que a comunicação “em geral” é um aspecto relativamente menor da linguagem. Eu concordo com estas idéias de Chomsky tanto quanto com a declaração de Mallarmé: “A poesia é a linguagem em estado de crise”. Uma das razões porque amamos a poesia é que através dela descobrimos as inspirações dos poetas. Eles provam que podemos reconhecer nossas próprias inspirações em vez de deixá-las passar de modo despercebido. A biologia e os aspectos biológicos da natureza me fascinam por razões similares. Certamente Natureza/Vida é um estado de crise – e as variações dos percursos migratórios dos animais selvagens na Tanzânia é um constante estado de descoberta. Quando a manada passa, percebe-se que os animais estão impregnados da rota que escolheram – que esta, os músculos e os hormônios são uma coisa só, e modifica-se toda vez que é redescoberta a cada cem anos. O interior dos nossos corpos

também é assim – a carne negra das nossas vísceras muda constantemente ao sabor das direções e dos tempos. Como artistas, nós estamos ávidos para usar os instrumentos para aprofundar, alargar, e enriquecer a experiência de si. Não tentamos construir um sistema assistemático, mas nos reconhecemos como um sistema assistemático. Com a invenção do verso projetivo, Charles Olson propôs um meio de perceber e de experimentar o campo de nossas energias e sentidos de um modo mais profundo. Como um poeta projetivo, eu o faço por prazer – acho que D. H. Lawrence se deliciava com a sua poesia deste modo. Assemelha-se ao trabalho dos grandes poetas dadá, e ao que reconhecemos em William Blake, e no japonês visionário Dogen e em Jacob Boehme. É o que eu ouço no piano de Thelonius Monk – realizado com grande elegância de mamífero. É assim que eu experiencio as pinturas de Jackson Pollock. William Blake disse: “A energia é eterno deleite”.

Em *Ghost tantras* você cria sons não semânticos de um modo que tínhamos visto antes apenas em Artaud e Michaux. Mas estes dois autores parecem jogar com variações da linguagem humana. No seu livro você não parece fazer uma distinção entre os sons do homem e de outros mamíferos. Em vez de criar um efeito exótico, o seu uso da linguagem, neste caso, parece expandir as fronteiras do que normalmente consideramos um ser humano. Não seria esta uma ilustração poética da posição que você defende no ensaio “Rede de lobos”: “Quando um homem não admite que é um animal, ele é menos que um animal. Não mais, porém menos”?

Sim, e a não ser que nos dermos conta de que um animal é muito mais do que o homem socializado considera, não teremos noção da amplitude de fronteiras a serem exploradas. Alguém me perguntou como eu transcendia a linguagem. Eu disse que a linguagem era um instrumento de criação e de consciência. Não tenho nenhuma intenção de transcendê-la – é um meio, não uma barreira, para a compreensão do que está lá fora, e lá dentro. Se a palavra “divina” não estivesse fora de moda, eu diria que a linguagem é uma possibilidade divina. E é justo a que eu escolhi; a Poesia é a minha arte. Gosto da linguagem inventada de Henri Michaux, Hugo Ball, Kurt Schwitters, e muitos outros, mas estes, mesmo quando se libertam, mantêm-se presos ao discurso lingüístico do pensamento europeu. Não há nenhuma relação imediata entre o trabalho destes poetas e a Linguagem das Bestas em *Ghost tantras*. Artaud é um outro caso – seus gritos são comoventes de um modo intenso, nos atingem nas vísceras, e podem ser ouvidos na gravação censurada *Para acabar com o julgamento de Deus*. Os poemas de *Ghost tantras* derivam de uma experiência religiosa e fisiológica – e exaltam a deusa Kundalini, já que nasceram de uma esfera de silêncio dentro do qual eu podia ouvir os redemoinhos e rugidos e rosnados dos sons dos 99 poemas. Fiquei surpreso quando o

primeiro tantra apareceu como uma fala de bebê, mas à medida que eu avancei com a escrita, esta se transformou em uma fala hierofante. O poeta romântico Percy Bysshe Shelley escreveu a respeito da possibilidade de uma poesia não mimética – que não imitaria o mundo, mas existiria como algo em si. Na escrita de *Ghost tantras* eu dei ouvidos à presença ativa dos próprios versos, mas nenhuma palavra em inglês foi proibida, nenhuma imagem da vida cotidiana excluída, nenhum segredo ou manifestação aparente de inspiração rejeitada. Trata-se de poemas que são como corpos, que eu acredito existirem em mais dimensões da experiência e da auto-experiência do que a maior parte da poesia que eu conheço. Eu fiz uma leitura de um poema do *Ghost tantras* para quatro leões num zoológico e tivemos a sorte de ter gravado os animais rugindo junto com o poema. Mais tarde, me pediram para fazer isso novamente para um grupo de documentaristas e de novo os leões me acompanharam na leitura. Os poemas já foram usados por psiquiatras em prisões para aliviar um pouco os detentos. Às vezes, antes dos poemas serem publicados, passávamos o manuscrito de pessoa em pessoa em torno da mesa e cada um fazia uma leitura – era muito prazeroso. Cada pessoa pronunciava o poema de um modo próprio, todos corretos. Estes poemas derivam das áreas de músculo-carne e das sinapses e dos espaços criados quando alguém os lê ou entoa. Há uma forte conexão entre o *Ghost tantras* e a minha crença de que quando um homem não admite que é um animal, ele é menos que um homem.

A sua poesia reflete claramente um interesse por biologia, embora não como uma mera ferramenta para descrever o mundo natural. Pelo contrário, no seu caso, a linguagem se mescla com a paisagem, sendo ela própria um organismo. A biologia aparece aqui como uma ciência sistêmica de acordo com as linhas propostas por Gregory Bateson. Ao mesmo tempo, esta perspectiva da linguagem parece compatível com a tradição Zen tanto quanto com as filosofias indígenas norte-americanas também encontradas no seu trabalho. Em “99 teses” você declara que “a carne é pensamento”. Você acha que o mundo concreto é onde de fato encontramos o espírito?

O mundo concreto não é diferente de qualquer outro mundo, e é o isomorfo do nada. O nada é chamado de *sunyata* na filosofia Zen e na sua disciplina irmã, o budismo Hua-yen. Mas o *sunyata* não é a ausência de algo, é a não presença das coisas, até a não presença do nada – uma coisa e uma não-coisa infinitamente mutantes. Nos vemos como exploradores de um mundo concreto, e os nossos instrumentos são os cinco sentidos tradicionais – visão, audição, paladar, tato, olfato. Adicione a estes sentidos a percepção afetiva, que inclui os órgãos sensitivos como os nódulos no mesentério das tripas, que informam o sistema nervoso inconsciente de acordo com o nível de tensão naquela área. A estes pode ser acres-

centada a proprioceptividade, as enormes e minúsculas – na verdade sem tamanho, ou de tamanhos mutantes – percepções dos estados internos de paixão, emoção, fisicalidade e imaginação. Em meados dos anos 1960, um artigo na *American Scientific* relatou a descoberta de 11 sentidos. Imagino que um deles fosse o sentido feromonal de olfato cujo percurso até o cérebro é diferente daquele da percepção consciente do olfato. (A experiência feromonal é atrofiada nos humanos, mas ainda assim funciona.) Admiramos e amamos o que vemos no mundo e o percebemos através de nossos cinco, ou 11, sentidos. Mas imagine se tivéssemos mil ou um trilhão de sentidos? O que poderíamos perceber? O nosso *sensorium* de mil ou um trilhão de sentidos definiria e criaria um mundo concreto. Em um dos meus poemas, “To Glean the Livingness of Worlds”, uma resposta à “Oitava Elegia de Duíno”, de Rilke eu digo:

“SE EU TIVESSE UM TRILHÃO DE SENTIDOS
EU PODERIA DIZER-TE
porque as moléculas são mentiras,

E

O QUE
NÓS

SOMOS

DE VERDADE
!!!
E PORQUE CONSTRUÍMOS ESTAS ALMAS
e qual é o seu perfume.”

Friedrich Schlegel, um filósofo da natureza contemporâneo de Goethe, propôs que “toda a arte deve tornar-se uma ciência e toda ciência arte: a poesia e a filosofia devem ser uma coisa só”. Atualmente a ciência é com freqüência uma alquimia real abrindo-se continuamente – fico emocionado diante da beleza do que acontece dia a dia na biologia – mesmo que sob o jugo de um reducionismo estúpido. Ao mesmo tempo, me atordoam os Infernos reais criados em bacias de superpopulação humana. Fico cada vez mais convencido quanto à necessidade da arte. Acredito que a arte deve ser fruto da inspiração.

Ezra Pound dividiu a poesia em três categorias: fanopéia, melopéia e logopéia. Quando você diz que “a poesia é um princípio muscular” você não estaria – ao

apagar as fronteiras entre tais categorias – indo além desta tradição, já que você usa o corpo todo como um instrumento poético?

Em um primeiro momento, Pound foi um farol que apontou o seu holofote em novas direções. Mais tarde me dei conta de que ele era um guia limitado e também um brilhante e divertido designer de limitações. Gosto muito da maior parte do seu *Cantos*, e do tipo de passagem que ele abre ali, e da sua tradução das Odes confucionas, que nunca parece se esgotar. Se você estudar Pound (que é uma indústria nas academias), você nunca saberá o que Pound disse a respeito de Shelley, D. H. Lawrence, Maiakovski, Lorca, Blake, e um punhado de contemporâneos visionários do Transition Movement, Artaud, poesia étnica, ou os experimentos de linguagem visionária de Herman Melville como o livro *Pierre*. Pound é um homem na charneira de grandes rupturas na arte e na ciência, e há um verdadeiro prazer na leitura dos Trovadores, e de suas incursões pelos clássicos romanos, e da maravilha de seu jogo com a História em “*Tale of the Tribe*.” Muita beleza. Ele é um grande exemplo de liberdade para os iniciantes. Por outro lado, ele nunca poderia saber o que precisamos saber para ultrapassar o *Ballet Mechanique* e ouvir o rugido de nossas energias internas. Ele dizia que Walt Whitman era seu pai, mas é como se ele nunca tivesse entendido o que Whitman quis dizer com “um rato é milagre suficiente para atordoar sextilhões de infiéis”. Ou que o “Canto a mim mesmo” de Whitman é um dos registros mais detalhados que temos de uma experiência religiosa.

Alguns ecologistas propõem que o equilíbrio de um ecossistema pode ser avaliado pela presença de grandes predadores, já que estes estão no topo da cadeia alimentar. Levando isso em consideração, é possível traçar um paralelo entre os poetas e os grandes predadores?

Compreendo a força desta pergunta e que ela tem inclusive um aspecto político que é complexo demais e importante demais para ser inteiramente respondido. A minha geração, Amiri Baraka, Diane di Prima, Robert Creeley, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Joanne Kyger, Philip Whalen, e outros, têm se manifestado com grande franqueza a respeito da contínua guerra biológica contra a natureza, posicionando-se como uma fonte de sanidade e de justiça social. Os efeitos de tudo isso não são mensuráveis de um modo político ou pela sociedade. A disposição de se expressar por meio de seus próprios corpos em lugares públicos é mais antipolítica do que política. Temos nos manifestado continuamente a favor do que Herbert Marcuse denominava “O Negativo”. Trata-se de uma manifestação e de um exemplo vivo de desdém pela “unidimensionalidade”. Para Marcuse, a unidimensionalidade é a interiorização das regras do comércio social, propaganda e insanidade urbana, até que haja apenas uma dimensão – de modo que não reste mais nenhuma diferença entre o que uma vez foi a nossa vida

interior e os comerciais de tênis, a obliteração da natureza e a criação de animais em fábricas. Como poeta eu faço a minha declaração contra o *american way*. O que nós dependemos é dos grandes exemplos de inspiração e de imaginação, que podem ser vistos na agonia das pinturas inspiradas em Goya do artista Philip Guston (que me fizeram estremecer ontem – tanto que eu tive que parar e agradecer a Guston por ter apresentado esses horrores). O que seria de mim sem a grande poesia de Jack Kerouac *Mexico City blues*, sem o budista Su Tung-po da dinastia Sung e sua poesia, sem o amor dos sonetos de Neruda, sem o japonês Dogen (fundador do Soto Zen) no século XIII, sem o reestabelecimento desvairado da força Negra contra o mar de Brancos na poesia de Amiri Baraka, sem as jóias minúsculas e dinâmicas de novidade a respeito da nossa condição passional de Robert Creeley, ou sem o épico *Loba* e *Revolutionary letters* de Diane di Prima? Onde estaria eu sem outras raridades da poesia? Sem estes poetas nós teríamos todos perdido demais.

Termino com um poema:

COMEÇANDO COM VERSOS DE POLITICAL GREATNESS, DE SHELLEY

“... a história não é senão a sombra da vergonha deles,
A arte vela a sua transparência, ou o cortejo se inicia
Levando ao esquecimento seus milhões de cegos,
Manchando este Paraíso com imagens obscenas
Criadas à sua própria semelhança. Serão as multidões amarradas
Pela força ou pelo costume?”

O homem deve ser sozinho
e apaixonado pelos seres, todos os seres vivos
no lampejo dos micro-instantes de ocasião espiritual
das suas muitas camadas interiores. Eu moldo a linguagem
para estruturar o pensamento
enquanto o beija-flor e o bombardeiro
voam acima do carvalho ao lado.

SERÁ ISTO SUFICIENTE
para destruir a força e o hábito
e enroscar os circuitos
DA
ANTI-VIDA
EM TORNO DE MIM EM FORMA DE SORRISOS
E DE CONSCIÊNCIA?

ABENÇOÉ BLAKE, D. H. LAWRENCE, HANS ARP,
DI PRIMA, BARAKA, LORCA,
por terem brilhado com suas inspirações
para que a minha desponte orgulhosa.

*

Serão as multidões amarradas
pela força ou pelo costume?

♦

Roberto Piva

Piva, estamos aqui, no Jardim Botânico de São Paulo, e pensei sobre a “membra-na verde do espaço”, do Lautréamont, que você tanto gosta. A poesia se encontra sempre em lugares outros, que não no cotidiano urbano?

A poesia é a única forma de vivência que envolve todos os elementos que existem: a terra, o ar, o fogo, a água, o céu, as estrelas, as nuvens. É uma forma de reenergizar o planeta. A cidade perdeu energia. Na década de 1960, São Paulo ainda tinha futebol de várzea, os garotos tinham aqueles rostos dourados rurais. Agora isso se perdeu. A gíria criativa dos subúrbios virou grunhido. E os garotos do subúrbio só querem uma moto, para colocar na garupa a indefectível garota ornamental.

A cidade virou um lugar de trânsito e não de habitação.

Exatamente. É uma sociedade de massa. Como os fascistas, como os stalinistas. As duas primeiras tentativas de organizar a sociedade de massa, que foram o fascismo e o comunismo, não deram certo. Temos que descobrir novas formas de relacionamento com o planeta.

Você sempre ressaltou que onde os predadores estão sumindo, os meios ambientais estão completamente degradados.

Sim. Existe todo um ecossistema vertical que envolve o equilíbrio da natureza. Onde não existem os grandes predadores, onde não existem onças, as capivaras e os capetos viram pragas. E é isso que não entendem as pessoas que cuidam das florestas. A explosão demográfica, em todos os sentidos, não só no sentido humano, é o pior inimigo para a sobrevivência dos ecossistemas e do planeta.

E como conter isso?

Qual a diferença entre o Brasil e a Noruega em matéria de educação? É que já faz cem anos que a Noruega tem 5 milhões de habitantes. Isso é a população de um bairro de São Paulo. A população não pode mais aumentar como acontece nos países chamados de terceiro mundo. Eu não gosto desse termo, que foi criado por um economista reacionário chamado Gunnar Myrdal. Esse papo de terceiro mundo... O planeta inteiro é subdesenvolvido, é terceiro mundo perto da tecnologia extraterrestre, dos discos voadores.

E na verdade resta a questão de até onde nós queremos nos desenvolver...

É. Eu já estou pregando o retrocesso sustentado! (risos)

Tem aquela frase do Stuart Mills: “O mundo tem que aprender a parar e ser feliz”...

Concordo totalmente. E ele disse no século xix. Naquela época, quem estava atento já sabia de tudo...

Num manifesto da década de 1980, você dizia que as crianças tinham que largar as aulas para irem pro cinema bolinar no escuro. Existem formas de criar uma educação não-normativa hoje?

É difícil, com essa codificação de novos comportamentos. Precisamos perguntar quem é que vai ser excluído dentro desse novo programa. Eu duvido, por exemplo, que quando se fala em namorar nas escolas, se incluem os garotos e as garotas homossexuais...

Mas hoje a cultura homossexual mudou muito, não?

Mudou. Foi incorporada pela televisão e caricaturada. Virou uma coisa caricata, onde só um estilo de homossexualismo sobrepuja todos os outros.

Um estilo consumista.

É. Um estilo consumista, medíocre, da bicha inconseqüente.

E uma vez você falou que uma coisa que lhe atraía no homossexualismo era a marginalidade que ele obrigava.

Pois é. Isso faz parte do conceito de tribo. Uma tribo que não tinha lugar no espaço da assim chamada normalidade.

E o Max Stirner? Ele foi um grande opositor dessa normatização, não?

Eu gosto muito do pensamento do Stirner. Ele flagrou a massificação da nossa educação. O Pasolini também. Eles perceberam que o povo vai para a escola, as crianças do povo, para aprender os valores da classe média. Porque o planeta está se transformando numa imensa classe média – o que, a princípio, não seria mau, mas comporta uma ideologia consumista e preconceituosa em relação a qualquer outra realidade.

Como é essa história, Piva, de “a princípio não seria mau”?

Não seria mau, porque daria chance para as pessoas não passarem fome, não passarem frio. Embora isso seja consequência da explosão demográfica, do não planejamento familiar.

E a questão da “pegada ecológica”? De que um nova-iorquino gasta cerca de cem vezes mais recursos naturais por ano que um aldeão na Índia? Quer dizer, não

existe apenas o problema da explosão demográfica, mas também o do consumo exagerado, como se os recursos não fossem limitados.

Certo. E isso é consequência, como lembra Pasolini, de uma cultura onde é proibido ser pobre. As pessoas não podem ser pobres. De acordo com Pasolini, isso virou estigma. Por isso é que muitos adolescentes matam para pegar tênis. Não tanto pelo valor econômico, mas porque ele se sente excluído daquela moda que é tão apregoada nos veículos de comunicação de massa.

Então o despojamento seria um crime atualmente? Eu me lembro que o Jorge Mautner dizia que ele queria levar uma vida onde ele pudesse carregar todos os seus bens numa mochila.

Isso é muito interessante. Eu gostaria de morar num sítio, mas não tenho dinheiro para isso. Aliás, seria a volta às origens! Eu nasci em São Paulo, mas passei uma parte da minha vida nas fazendas do meu pai. A gente morava numa fazenda perto de Rio Claro, em Analândia, que era uma fazenda imensa, que tinha sete lagos. E ele plantava café, tinha gado, tinha porco...

E depois você se afastou do seu pai?

Foi muito complicado na adolescência, porque eu matava aula para ir pro cinema, e eles queriam aquela velha vertente de trabalhar e estudar. E eu queria viver uma vida de Saint-Pol-Roux, aquele poeta simbolista francês que quando ia dormir punha na porta uma tabuleta escrita “o poeta trabalha”. Quer dizer, enquanto ele estava sonhando, ele estava produzindo o substrato poético através do onírico. O que foi incorporado pelos surrealistas, que é uma corrente poética pós-freudiana. Só no Brasil é que se tem uma poesia que se quer de vanguarda e se apóia na indústria, na linha de montagem...

É engraçado, porque você tem grande apreço por poetas do paideuma concretista, mas de uma forma diferente. No Khlebnikov e na sua poesia também existe um diálogo, uma busca pelo arcaico, mas que não exclui uma idéia de futuro, não é?

Não, não exclui. Mas o futuro para mim são os discos voadores. Eu estou esperando o disco voador das seis da tarde para fazer um *tour*... (risos) Eles existem, e estão por aí. São anjos, de acordo com o Pasolini.

Outro dia o Stephen Hawking falou que a única solução para a humanidade é o espaço, que ele não acredita na sobrevivência do planeta. Como você vê isso?

Ele disse uma vez, numa notinha no jornal, que os discos voadores existem. E que é para tomar cuidado porque eles não têm moral cristã. (risos) Agora, dessa afirmação do Hawking, o Terence McKeena também diz o mesmo, que temos que

direcionar toda a energia produtiva do ser humano para mandar todo mundo para Marte, antes que o planeta exploda. Mas, como diz o Giorgi, um amigo meu, quem realmente tocou com vara curta essa casa de maribondos foi o Wilheim Reich, com o livro *Contact with space*, que, atenção editores, ainda não tem tradução para o português.

Você já lia o Reich nos anos 1960?

Lia. Mas o Reich, falando claramente, é um convencional no sexo. Como diz Norman Brown, a única coisa que é importante no Reich, é que ele mostra como a repressão pode ser suprimida. Mas ele, no fundo, pertence a uma ordem sexual já existente. A ponto de dois sexólogos franceses escreverem um livro, *A nova desordem amorosa*, para se contrapor à ordem de Reich. E ele especula quantos movimentos deve-se fazer com a pélvis para ter o orgasmo perfeito. Isso é a burocracia trazida para o sexo...

É um sexo utilitário, com um fim.

Isso. Ele é um convencional do sexo. Agora, ele tem um lado, que é a visão de um futuro onde a repressão pode ser suprimida. E tem esse lado da descoberta do orgânio, da energia que percorre o universo, e também dos discos voadores no seu último livro, que é de ficar com o cabelo em pé. Eu tenho um xerox desse livro, é um tijolo.

Você viveu intensamente a revolução psicodélica. Como foi isso?

Eu peguei várias revoluções. Revolução das pílulas, revolução psicodélica, revolução dos costumes... Eu não fiquei como os marxistas batendo numa tecla só. O que me faz lembrar do homem unidimensional, do Marcuse. Os marxistas não saem daquilo, parecem disco riscado. É muito difícil conversar com eles, porque eles são muito bloqueados. Eles são imaturos. E têm uma aversão muito grande ao pensamento dinâmico, globalizado. E nós, principalmente nesse momento único do planeta, temos que perceber que precisamos pensar globalmente e agir localmente.

E você identifica a poesia com essas técnicas do êxtase?

A poesia é o êxtase. É a “outra voz”, como diz Octavio Paz. E a poesia, ele diz, “é a perversão do corpo”. Que é a melhor definição que já ouvi de poesia, junto com a do Breton, de que a poesia é “a grande orgia ao alcance do homem”.

Então a poesia não é a técnica do êxtase, mas o êxtase em si?

É. Por isso que não dá para governar. Maiakovski teve que se matar, Lessiênnin teve que se matar por isso.

E o êxtase, quais são as técnicas para chegar lá?

Aí são várias. Eu só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental. Já disse e confirmo. Vinicius dizia isso também: “Nenhum compromisso com a poesia não-vivida”. É um processo vertiginoso de descobertas e redescobertas. O próprio futurismo italiano tem essa vertente também de ocultismo e esoterismo.

Essa idéia da poesia experimental e da vida experimental, de conciliar as duas coisas. Como é essa relação na sua poesia?

A minha poesia não tem meio do caminho. É uma vivência profunda dos acontecimentos, da experiência vivida, transposta para a poesia. Mas isso se dá através daquilo que Walter Benjamin chamava de “historiografia do inconsciente”, que é como ele definiu o surrealismo. Quer dizer, toda experiência vem da infância, de relatos, de filmes, da cultura, da natureza. E tudo isso transforma-se num magma, como diz o Pasolini. Vem aquela coisa abrupta do fundo do vulcão, aquela lava incandescente, e se solidifica em poesia.

E a poesia tem que ser uma experiência transformadora?

Exatamente. Principalmente para o poeta.

Como você vê a contracultura hoje?

Foi uma contribuição muito grande. Embora haja uma certa descaracterização por uma questão de modismo. Mas ela continua presente, como esteve por toda a história. Da filosofia, da música. O Pasolini tem um ensaio, “O mimetismo de Dante”, que fala que Dante já quebrava com as oposições fixas do seu tempo, com os paradigmas. Dá para se encontrar a contracultura através dos tempos, confrontando a visão unidimensional oficial.

Você vê uma ligação entre contracultura e romantismo?

Completamente! O romantismo foi uma grande explosão de verdades não-codificadas antes. A grande explosão da liberdade.

E como você vê a contracultura na sua vida, hoje?

Atualmente eu estou vivendo muito a experiência da idade, da chegada da velhice, que eu não estava preparado. Mas estou me preparando no sentido já dos portais da morte. Isso tudo é muito relativo, eu posso durar mais 20 anos, ou cinco, ou três. Nunca se sabe. Mas o problema da morte está se colocando de uma forma muito forte no momento.

E a sua vida, como fica em relação a isso? Tudo o que você viveu?

Pois é, diante da morte, tudo isso se transforma num lastro, numa experiência do passado em que me apóio para fazer frente ao presente e ao futuro. É uma espécie de lastro, as experiências, os filósofos, os artistas plásticos que me influenciaram no decorrer da minha vida. O Brueghel, que sempre foi um pintor que me acompanhou durante toda a minha vida, e que estou agora dialogando novamente, em três novos poemas. Eu gosto muito do poema que diálogo com ele no *Paranóia*, “Poema de ninar para mim e Brueghel”. É uma visão apocalíptica da cidade, e das suas instituições, da sua geografia, das suas avenidas.

E você se sente mais preparado agora?

Estou me preparando, né? Não para o juízo final, mas para o renascimento do maravilhoso, como diz o Lawrence Ferlinghetti.

Piva, a sua poesia começou com um fôlego largo, veloz, no *Paranóia*, e com o tempo foi se tornando cada vez mais concisa...

Isso foi a necessidade de rapidez e síntese. Vem do jazz. É a definição de Louis Armstrong: “Jazz é economia de meios”.

E a sua poesia, isso foi uma coisa que o Alcir Pécora sacou muito bem na introdução para sua obra completa, é muito baseada no ritmo.

“Eu sou naquela tarde um ritmo/ sabendo de antemão um coração ferido”. Poesia é ritmo! “O ritmo é pagão”, dizia o Vicente Ferreira da Silva. Então, como a minha poesia é esse retorno ao dionisíaco, à cultura arcaica, ela envolve um ritmo muito mais abrangente.

Qual é a relação para você entre o ritmo e a concentração?

Olha, eu não pensei sobre isso, mas acredito que o ritmo faz parte de uma visão mais ditirâmbica da poesia. E a concentração é um taoísmo poético, não é? As autoridades chinesas, na época do taoísmo, decidiram cercear a liberdade dos xamãs, que batiam tambores em praças públicas. Faziam muito barulho. Desde esse dia, então, os xamãs internalizaram o ritmo, e fizeram a via do silêncio. E no momento eu estou a cavalo nessas duas realidades: a realidade do tambor e a realidade do silêncio.

E a música eletrônica? Você é um ouvinte?

Gosto muito do Stockhausen. Eu tinha muitos discos dele, agora preciso comprar em CD.

Falam que a música eletrônica, cada vez mais, quebra com um paradigma da música ocidental, que era realizada sobre harmonia e melodia, e agora é tom e

ritmo. Quer dizer, deixa de ser europeu para virar africano. O que você acha disso?

Eu acho que estamos entrando naquela cultura de que o Frobenius chama de “comoção”. O africano não tem uma cultura da “emoção”. É da “comoção”. É mais forte ainda. Isso ele diz na história da civilização africana, Leo Frobenius.

A sua poesia também é uma poesia de comoção?

Certamente. Eu sempre me atiro nessa vivência da poesia de comoção.

E também há uma participação da tragédia, não?

Também. Tragédia não tem solução. Trama tem.

Como a figura do Dionísio surge para você, Piva?

Foi através do Nietzsche. Depois, por outros autores. As visões poéticas do Fernando Pessoa, do Whitman, são muito dionisíacas.

Tem um livro que você sempre recomendou muito, que é o *Shiva e Dionísio*, do Alain Danielou.

Esse livro quem gosta muito também é o Zé Celso Martinez Correa. Danielou fala que a gente está passando pelo Kali Yuga, que é um período histórico muito destrutivo. De acordo com o shivaísmo, a única coisa que supera o Kali Yuga é o Eros! O Eros é uma forma de transcendência, você sai fora do Kali Yuga, que é um período terrível.

Há uma dimensão política na questão do erotismo na sua poesia?

A princípio, não. A poesia, diz Octavio Paz, é subversão do corpo. Mas de toda forma você está fazendo política, mesmo sem querer. O que eu faço é o que o Alcir Pécora chama de um “contraprograma político”.

E como é fazer esse contraprograma em Santa Cecília, num apartamento no meio barulho da cidade, mergulhado de cabeça no Kali Yuga?

É o inferno! Porque o pessoal do Kali Yuga é um estrato social muito daninho. Elite da sarjeta, que promove um barulho gratuito. Promovem um barulho que não informa. Aquilo mais ou menos que Tennessee Williams dizia: “A grande maioria só deixa escombros. Nós temos que deixar atrás de nós dias perfeitos e imutáveis como peças de escultura”.

E como é que você está fazendo isso hoje?

Eu estou saindo fora disso. Estou vencendo a Kali Yuga do meu bairro, de tudo isso, com a vivência de deixar atrás de mim poemas como peças de escultura.

Deixando a minha criação como peças imutáveis dentro de uma realidade de mediocridade.

Você fala de substituir os deuses do deserto pelos deuses da floresta.

Exatamente. É Dionísio *versus* o monoteísmo judaico, cristão e islâmico! Que são as religiões que nasceram do deserto, da falta, da escassez. É a biodiversidade contra a visão unidimensional. Isso está bem presente no *Macunaíma*, do Mário de Andrade, essa revisão da floresta, da mata.

Uma vez você disse que as religiões do deserto são ditadas pelo exorcismo, enquanto as da floresta seriam religiões da possessão. Explica melhor isso.

A religião do deserto criou um inferno dicotômico no próprio corpo. O corpo é instrumento do demônio. Para mim, assim como para as religiões da floresta, o corpo é instrumento de todos os deuses e de todos os demônios. De tudo junto.

E o que são os deuses?

Os deuses são arquétipos que existem no nosso inconsciente coletivo. E eles existem como manifestações do Sagrado, que podem ser uma flor, um pássaro, um gavião, uma onça, um pôr-do-sol, um nascer do sol... Pode ser todas as manifestações de beleza que a gente vivencia, como esse momento aqui no Jardim Botânico, com essa luminosidade fantasmática.

Mas os deuses não têm uma existência externa, Piva? Ou eles estão só no inconsciente coletivo?

Isso ainda é um mistério para mim. Eu vejo as manifestações dos orixás nas rodas de candomblé, mas não estou vendo orixá a não ser sua manifestação. E acredito que, de acordo com o Agenor da Rocha Miranda, o sagrado é isso mesmo: é um vento sagrado.

Você é feito no candomblé, Piva?

Não. Eu era uma pessoa que freqüentava, mas não participava em nível de filiado ao terreiro. Eu era muito amigo dos pais-de-santos, eles me convidavam sempre para as festas, para aqueles rangos maravilhosos depois da festa. E sempre me trataram muito bem. Tiravam búzios sem cobrar, faziam uma gentileza permanente. Como o Marco Antônio de Ossaim, que foi o último pai-de-santo que eu tive contato, que morreu alguns anos atrás.

Você nunca abraçou nenhuma religião?

Não, porque o meu relacionamento é com o xamanismo, que é uma religião

de poesia, não de teologia. De certa forma o candomblé é uma religião organizada. E o xamanismo você pode realizar em qualquer parte! Dentro de um trem, dentro de um ônibus. Você tem uma relação não-organizada com o sagrado.

Sagrado selvagem?

Sabedoria selvagem do xamanismo, digamos assim.

Qual a sua relação com a monarquia?

É total. Eu sou monarquista desde 1958. A monarquia é aquele regime político que por uma extrema verticalização da cúpula, permite uma maior anarquia das bases. Permite você viver uma existência não-codificada. Veja o Gabrielle D'Annunzio, que vivia pondo na sua mansão brasões falsos. Quando ele ganhou o título de Príncipe Montenevoso, do rei da Itália, ele não usou mais o título, nem o brasão. Ele gostava mesmo era do que era falso. (risos)

Mas você é anarquista também...

Anarco-monarquista. As pessoas contrapõem a monarquia com uma visão popular de mundo, mas é um erro. A aristocracia sempre é popular. O burguês é que era um homem citadino. O aristocrata era um homem do feudo, que trabalhava a terra junto com o camponês. Geralmente o aristocrata era de extração campesina. O burguês é que é um homem desenraizado, das cidades. Quem está próximo do camponês é o aristocrata.

Piva, você é um conservador, um reacionário?

Eu muitas vezes, conscientemente, propositadamente, por convicção, expresso conceitos reacionários. Porque você só pode emitir conceitos revolucionários quando existe uma revolução possível. Mas nesse momento não existe revolução nenhuma, então inclusive o rótulo de reacionário perde o sentido. Mas sou reacionário na idéia que falei de “retrocesso sustentável”, que é você voltar para determinados elementos arcaicos que sustentam a vida.

Isso é conservadorismo?

No sentido de “conservar uma floresta”, “conservar um rio”. O conservador é muito próximo da ecologia. Não existe o progresso indefinido. Os recursos naturais são esgotáveis. Nesse sentido, ecologia é uma idéia nova, revolucionária, enquanto a revolução progressista é uma revolução reacionária, que teme perder seu *status* com tal. Porque já deu o que tinha que dar.

E as drogas, Piva? Como você vê a função delas, dentro do mundo atual?

Eu acredito que temos que ter sempre uma preocupação religiosa antes de

entrar no alucinógeno. Eu acho que a revolução psicodélica foi a grande revolução do século xx. É algo impressionante até hoje.

Você vê alguma diferença entre amor e erotismo?

Você pode praticar o erotismo com um certo distanciamento, que é a orgia. Já no amor é impossível qualquer distanciamento. Na orgia, existe uma confraria, como poderia dizer o Fourier. Uma confraria amorosa. Esses conceitos de erotismo e de amor estão sendo revirados de cabeça para baixo atualmente. Eu acho que nós vamos partir para uma bissexualidade em profundidade, em quantidade e em qualidade. (risos)

E entre hedonismo e devassidão?

Devassidão são aqueles personagens do Marquês de Sade, que partem de uma visão absolutamente escatológica da realidade. O que é importantíssimo, porque o Sade, como mostra o Julius Evola, é um religioso do Eros. O homem religioso do Eros. Ele concebia a história como uma devassidão, uma orgia permanente. E o hedonismo é a religião do consumo do nosso tempo. É o contrário. O hedonismo foi o que as televisões, os publicitários cooptaram dessa realidade profunda que é a psicodelia, a orgia, o Eros. Eles aproveitaram a superfície disso e transformaram numa falsa liberdade.

E o androgino primordial, Piva?

Ah, esse está na origem da minha procura. Minha estada no planeta é para descobrir o androgino primordial. E eles estão em toda parte, andando nas praças, nos parques, embaixo do Minhocão...

Como você reconhece eles?

Ah, você vê que a pessoa não é desse mundo. (risos) E isso é perturbador. Eu me pergunto se eu não devia estar renascendo, estar voltando para os anos 1970 ou nascendo agora. Eu acho que eu gostaria de unir os dois, viu? Os anos 70 é que foram mais importante, na minha opinião, até mesmo do que os anos 1960. Por causa da grande liberdade, da psicodelia, do sexo. De todo o imenso mergulho na paixão. E estar nascendo agora está sendo a minha dúvida, nesse momento histórico. Porque o que eu tenho visto de pessoas bonitas nas ruas, de todos os sexos diferentes...

Quantos性os existem?

Eu acho que uns 15, viu? (risos) E caminhamos para o décimo-sexto!

E quais são eles?

Não sei. E não me interessa codificá-los. Interessa essa descoberta permanente, sem etiqueta, sem rótulo. É isso o que me interessa, hoje e sempre.

Será que você não está nascendo agora, Piva?

Possivelmente, viu? Eu estou com sérias dúvidas se não estou nascendo agora.
(risos)

*

Alejandro Jodorowsky

participação especial Gabriela Campos

Viemos aqui falar de poesia.

Ah, que bom. Vocês sabem que eu escrevo poesia todos os dias? Assim que me levanto, escrevo uma poesia.

Como uma meditação?

De certa maneira. Cada dia eu faço uma.

É um método surrealista, de escrita automática?

Como dizer? Não é um automático, onde você fala qualquer coisa, qualquer besteira. Você entra num profundo sentimento e expressa o que sente sem nenhum limite.

É uma auto-investigação?

Sim, sim. Claro que é um trabalho inútil, porque a beleza é impossível. É como a busca do impossível.

Isso é a poesia?

Sim. Eu digo que a poesia é o excremento luminoso de um sapo que comeu um vaga-lume.

Você disse que “o tarô é uma arte. E como toda arte só se realiza ao transformar-se em poesia...”

Sim, sim. Certo. Veja, hoje me levaram para almoçar, porque eu queria conhecer um restaurante tipicamente brasileiro. Chegou uma mulher vendendo pequenos sacos de pano e eu comprei um saquinho para o meu tarô. Sempre ando com um tarô. Esse é um saquinho brasileiro para um tarô. (risos) Isso por si só já é um ato poético. Você perguntou, como a poesia é tarô? (Tira o tarô do bolso e estende as cartas em leque, com a face para baixo) Vou explicar porque o tarô é poesia. Escolha uma carta. Qualquer uma. Ah, este é o sol. Essa carta poderia ter qualquer significado. Agora escolhe uma segunda carta. A estrela. E mais uma, a última. Essa carta é o julgamento. Você escolheu três cartas, por acaso. No entanto, nas três cartas há um brilho luminoso na parte superior. Há um sol, aqui, esse sol se multiplica em sete estrelas, e por fim do sol sai um ser. Acima você tem a entrada do mundo luminoso do inconsciente. Ao tocar o mundo luminoso do inconsciente, que é o seu retrato, porque tem um rosto olhando para ele, você se espalha em diferentes energias, que são as sete energias dos seus chakras, e então abre-se

o seu inconsciente e sai o ser que o povoa. Você escolheu, como se por acaso, as únicas cartas em que os personagens estão desnudos. Porque todo o tarô está vestido (mostra as cartas). Se estão nus, é porque estão buscando a verdade. E como a verdade é inalcançável, o resplendor da verdade é a beleza. O resplendor da verdade é a beleza. Esta aí, na carta que você tirou. Então, na carta que você tirou há um rio, que é o atravessar de um rio... que é derramado por essa mulher, que é a alma do mundo, para a transformação da alma da terra, andrógina, que surge chamada pela mente superior. Assim se realiza a poesia. Sua pergunta é complexa... poderíamos falar o dia inteiro. Por exemplo, pergunta sobre um detalhe das cartas, onde caia sua atenção, ponha o dedo em algo, qualquer detalhe...

Essa água dourada que cai do jarro que a mulher está carregando.

Repare, ela tem duas águas. Uma água azul, escura, que sai de um jarro por entre as suas pernas, que é a água criativa, sexual, e você nota a água amarela, que é da cor dos seus cabelos, da cor das estrelas, porque amarelo é a cor das estrelas, então você está falando da água espiritual, emocional. É isso que ela está dando a este mundo. Mas, já que essa água tem relação com seus cabelos, e seus cabelos estão crescendo, talvez ela esteja absorvendo a água, não dando. Absorvendo a energia que nasce nas estrelas.

É sempre um processo de transformação? Isso é a poesia, também, um processo de transformação?

Sim. E o tarô pode criar mundos. Mundos de interpretação simbólica.

Hakim Bey, um anarquista ontológico, diz que “a feitiçaria se recusa a ser mera metáfora para a literatura. Ela insiste que os símbolos devem causar eventos, assim como epifanias pessoais”. Qual a relação entre arte e magia?

O criador da magia em nossa cultura é Eliphas Lévi, que se chamava Alphonse-Louis Constant, durante o século XIX, que escreveu *Dogma e ritual da alta magia*, onde ele faz uma história da magia. Depois os ingleses da Aurora Dourada, e Aleister Crowley, que se dizia uma reencarnação de Eliphas Lévi, continuaram com o tema da magia. Mas Crowley era um poeta, assim como o próprio Lévi. No seu renascimento, a magia nasceu unida à poesia, porque um dos grandes aspectos da magia são as incantações. Quando a palavra é criadora. Um grande progresso da cabala são as palavras que são incantações, e que produzem transformações cinéticas, ou na natureza. Então claro que a verdadeira poesia está ligada ao milagre. Darei um exemplo do que faz a poesia. Eu estava nessa época no Chile, era um adolescente, um garoto de uns 20 anos e era muito amigo de um psicanalista. E um dia ele me disse que acabara de passar algo incrível, porque, ele disse, você sabe que um trauma é algo desagradável, mas tenho um caso de alguém que se

tornou louco devido a um pensamento poético que teve. Há um rio em Santiago, o Mapocho, e no poente ele se pôs a observar o rio. As águas do rio passam, passam... o reflexo das estrelas permanece. Ficou louco. Isso se deu porque era uma pessoa comum. O primeiro pensamento poético que teve tornou-o louco. E isso explica tudo. Tenho livros de poesias, mas o público muito pouco, a poesia não se vende. Nunca falei dessas coisas, mas elas me interessam muito. Quando você realmente entra no terreno da poesia, entra em alquimia, entra num processo de transformação interna, na qual a consciência se expande. Você procura e procura e sua consciência vai se alterando. Há uma transformação.

Há uma relação entre o poeta e o xamã, o mago?

Sim. Certo. Claro. São incantações. Sou muito amigo de novos poetas, poetas do mundo todo. Estão criando uma poesia com forma, com projeções. Há uma tela, e o poema é projetado e as palavras se movem, ganham formas. Há jogos de sons. É uma tentativa de se chegar na incantação mágica. Nada mais que isso, pois para mim eles estão cometendo um engano. Pois a palavra não é apenas som, e sim também conceito. Então um mero jogo formal com os sons de uma palavra está amputado do seu conteúdo. A verdadeira coisa é a união de sons e conceitos.

O artista tem que experimentar a vida em todas as suas fases? Ser um santo, um bêbado, um feiticeiro?

Depende. Veja, você pode construir sua vida ou pode destruí-la. Eu acredito que um verdadeiro artista não se destrói. Isso é um mito que vem de Baudelaire, o poeta maldito. Eu creio que o poeta revolucionário atual é um homem sâo. Antes o mundo era sâo, e os poetas eram malditos. Mas hoje o mundo está maldito. O que quer dizer que ser maldito não é nem um pouco revolucionário. A maior bagagem que podemos oferecer ao mundo é o niilismo. O mundo não vai acabar. A raça humana é boa, vai chegar à perfeição. A raça humana vai conhecer todo o universo. Vai viver tanto quanto o próprio universo, e se converterá na consciência do universo. Essa é a minha meta. Quero conhecer todo o universo, viver tanto quanto o universo, por todos os meios, a reencarnação, o que for, então converter-me na consciência do universo. É o que mais quero.

É um processo místico, então?

Claro. Claro que é. Os poetas já se queixaram demais. Já trouxeram problemas demasiados. Até já se converteram em políticos. Neruda. Devia chamar-se Pablo Neo-buda. Esse é o seu nome verdadeiro. Já era com um Buda político. Paulo de Rocque, que era um gênio, foi morto no Chile pelos programas políticos. Então, é preciso retirar-se da política e chegar à metamorfose da alma.

Colin Wilson diz que os artistas são o inconsciente coletivo do planeta. E se perdem a esperança, o planeta perde também.

Você disse que o poeta tem que experimentar a vida, e agora diz que os poetas são a consciência do universo... o poeta não tem que experimentar a vida, o poeta deve deixar que a vida o experimente. O poeta não é o inconsciente coletivo, mas ele transmite o inconsciente coletivo. Quando o poeta não transmite o inconsciente coletivo, se acaba a poesia. É diferente, comprehende? Agora, o que é o inconsciente coletivo? O inconsciente coletivo não é uma massa de gente viva. O inconsciente coletivo é tudo o que o homem foi, é tudo que o ser humano é. Não digo "homem", porque definir o Homem pelo homem seria antifeminista. Então deve-se dizer o "ser humano" e não o "homem". Tudo o que o ser humano foi, tudo que o ser humano é e tudo o que o ser humano será, mais a energia do sistema solar, cósmico e de todos os universos. Mais o que os magos chamavam de "agente universal", que é a energia que sustenta o mundo. Isso é o inconsciente. Não é o inconsciente da sociedade, é limitado esse pensamento de Colin Wilson. É preciso deslimitá-lo. E preciso deslimitar o pensamento humano. (Risos) É a primeira vez que me entrevistam pela poesia! Tenho livros de poesia. Tenho *Sueño de amor*, *No basta decir, De aquello que no se puede hablar*, *Pasos en lo vacío*, e estão publicados, na Espanha, na Itália, na França... Mas ninguém compra poesia. Um *best-seller* de poesia vende 300, 500 livros. O poeta publica 50 exemplares, às vezes. Mas a primeira edição de um *comics* chega a 70 mil. Então invento poesia no *comics*, coloco um pequeno poema... Mas o que mais aprecio na poesia, o que me entusiasma, são as entrevistas sobre poesia, porque enfim posso dizer coisas que nunca disse antes.

O que conhece da poesia brasileira?

Não a conheço. Nos anos 1950, no Chile, conhecia-se uma poetisa brasileira chamada Adelaida Petters Lessa. E estava apaixonada por um poeta homossexual que se chamava Fernando Birre, argentino. E se está vivo, está velhíssimo, porque se apaixonou por Henrique Lignes e por mim. A Henrique fazia declarações... "Não me amas", e chorava. Mas o adorávamos. E Adelaida Petters Lessa estava apaixonadíssima por ele. E depois encontrei-a em Paris, gorda e reluzente, só comia frutas e chocolate. E Henrique havia lhe enviado uma carta com uma semente, dizendo que era para Diana Caçadora. E me disse: "Eu sou Diana e esta semente me deixou grávida". Estava grávida pela semente que Henrique lhe enviara por carta. Foi a única poetisa que conheci.

Vicente Huidobro...

Sim, admirei-o muito. *Altazor* é um grande poema.

Foi uma influência?

Eu sou uma pessoa esquisita. Sou um excelente público, veja. Vivo numa biblioteca e cinemateca, tenho 5 mil filmes. Pego dois filmes por dia, às vezes um. Oito livros por dia. Mas ninguém me influencia. Você vê, no cinema ninguém me influenciou, na poesia não, na literatura também não. Não estou influenciado. Sou impermeável às influências. Devo ser um monstro! (risos). Não gosto de batata frita, nem de chocolate. Todo mundo gosta de chocolate, eu não. Sou esquisito. Não bebo álcool! Sou louco. Não fumo. Não me drogo. Eu gostei muito de Huidobro. Huidobro era genial. Era um gênio. Mas para mim o maior poeta em língua espanhola é Antonio Porcha, que escreveu *Voces*. É o grande poeta metafísico da língua espanhola. A tal ponto que os únicos que souberam descobri-lo foram André Breton e Roger Calois na França, que o traduziram. Era muito pobre, destes que não têm camisa, e escrevia *Voces*. Frases que vinham a ele. E é metafísica, formidável. Ele influenciou muito Roberto Juarroz. O mestre de Juarroz foi Porcha.

Você diz que não tem influências...

Sim, mas eu gosto muito de poesia. No Chile há um poeta chamado Rosamel Del Valle. É um grande poeta, dos maiores. Eu tenho a sorte de meus livros vendarem. Então todos os meus direitos autorais no Chile eu cedi para que publicassem a obra completa de Rosamel del Valle. Porque é uma maravilha. Um poeta surrealista maravilhoso. Mas poucas pessoas o conhecem. E, para mim, ele é o maior de todos. Contemporâneo de Neruda, e amigo de Humberto Días Casanueva, outro grande poeta, que também caiu no esquecimento por causa de Neruda. Neruda silenciou a todos que não eram políticos.

Você gosta da poesia de Neruda?

Residencia en la tierra. Os 20 poemas de amor y una canción desesperada me dão urticária. Mas *Residencia en la tierra* é genial.

O que pensa de Bataille e Sade?

Os franceses apresentam Sade como uma maravilha. A coisa boa de Sade é que em relação ao sexo, ele usou a imaginação e elaborou todas as possibilidades do sexo cruel e masoquista, principalmente cruel. Isso é admirável. Mas isso é tudo. E quando fala de política é chatíssimo, entediante. Você vai pulando... quem pegou quem e como, se o pai comeu a filha, se a filha deu pro tio, se o tia comeu a mãe, se a moça que iria parir teve as pernas amarradas para não parir, se o menino foi empalado... todas essas coisas que são bastante fantásticas, porque abrem a mente, mas num campo muito obscuro. Então não se pode chamar isso de poesia. E Bataille é bom, um grande estudioso.

“A experiência interior” de Bataille se aproxima da experiência da poesia como você a coloca?

Vou dizer-lhe uma coisa de verdade. A poesia francesa nunca foi além de Lautréamont, que é o único que me parece realmente grande, não em *Os cantos de Maldoror*, mas sim em outros escritos nos quais se coloca de forma positiva. Lautréamont é extremamente negativo, mas tem poemas absolutamente positivos, e são excelentes. Para mim a França já está em decadência cultural há muitos séculos. Eu os admiro, sabem falar muito bem, mas possuem uma inteligência anal. A França, enquanto poesia, não diz nada para mim.

E o cinema, também é poesia?

Sim. Glauber Rocha, por exemplo, no Brasil, procurou a poesia. Seu cinema mesclava a literatura, a linguagem, com uma linguagem óptica.

É isso o que você busca no seu cinema?

Não sei o que busco.

Por isso buscas...

Por isso busco. Este ano vou levar *Psicomagia* ao cinema. Será um cinema terapêutico. Vou sair da arte... Se não tem conteúdo, uma imagem não serve para nada. A linguagem pela linguagem não me interessa. Por toda parte temos a imagem pela imagem. Para que eu necessitaria de fazer cinema para mostrar isso? Este céu? Para quê? É preciso colocar algo, para que a linguagem nos dê algo. A linguagem, como a poesia, deve produzir um impacto transformador. Deve transformar-me.

A poesia o tem transformado?

Sim.

Qual a relação dos quadrinhos com o cinema, com a poesia?

São artes diferentes, com princípios que se assemelham. O cinema, como o conhecemos, é passivo. Agora, com o lançamento do DVD, já pode parar o filme, voltar atrás. Se você vê passar uma mulher muito bela, pode detê-la, voltar atrás, observar seus quadris, seus seios... e depois continua. Pode repetir uma cena de efeito especial, ou uma que gostou muito. Com o DVD, o espectador se tornou mais ativo. Mas na verdade no cinema o espectador é passivo. Nos quadrinhos não, porque o movimento completo não é dado. Num quadro o personagem levanta o punho, e no outro acerta outro personagem no olho. Então você precisa fazer o percurso do punho na sua mente. Os quadrinhos funcionam por saltos. O leitor é mentalmente ativo. É uma outra arte, com outras leis. E a poesia é uma outra arte.

Porque penetra através de imagens traduzidas por palavras. A poesia é uma tentativa, quase condenada ao fracasso, porque tenta dizer com palavra o inefável, aquilo que é silencioso, aquilo que está além da palavra. A palavra buscando expressar o que não é a palavra. É de se ficar louco.

Mas alguns conseguem...

Sim, claro. Vou ler o poema que escrevi hoje de manhã:

*A ave que traspassa minhas recordações
Seu vôo se faz perfume
No centro dos sonhos mora um canto
Os sólidos reflexos do mundo visível
Dão um caráter legal a todos os seus ecos
Naquilo que não sou, encontro o néctar
Através das feras, minha alma se pronuncia
Em qualquer cadeira, posso chegar a um cometa
Os paquidermes do amor e os do ar
Flutuam sobre os telhados como globos festivos
Nos repiques do cérebro brilham luzes
Anunciando a emergência do diamante.*

Esse foi o poema que escrevi hoje. Escrevo todo dia de manhã, porque transforma o dia. É igual a colocar um cubo de açúcar numa xícara de chá – o sabor se espalha em todo o resto.



Sobre os colaboradores

Afonso Henriques Neto, poeta. Autor de *Ser infinitas palavras*, 2001.

Alberto Pucheu, poeta e ensaísta carioca. Autor de *A fronteira desguarnecida* (2007).

Alejandro Jodorowsky, escritor, tarólogo e cineasta chileno. Autor de *Psicomagia*, 2003.

Anibal Cristobo, poeta argentino. Autor de *Miniaturas kinéticas*, 2005.

Andy Nachon, poeta argentina. Autora de *Taiga*, 2000.

Antonio Araújo, diretor teatral. Coordenador do Teatro da Vertigem.

Antonio Cicero, poeta e ensaísta. Autor de *Finalidades sem fim*, 2006.

Antonio Prata, escritor. Autor de *Douglas e outras histórias*, 2001.

Antonio Risério, antropólogo e poeta baiano. Autor de *Oriki Orixá*, 1998.

Armando Cherópapa Txano, xamã e chefe marubo da aldeia Paraná, na Amazônia.

Arto Lindsay é produtor musical.

Bráulio Tavares, escritor paraibano. Autor de *Zonas de sombra*, em 1996.

Camilo Rocha, DJ e jornalista.

Carlito Azevedo, poeta carioca. Autor de *Sublunar*, 2001.

Charles Olson, poeta norte-americano (1910-1970), autor de *Projective verse*.

Claudio Willer, poeta, ensaísta e tradutor. Autor de *Estranhas experiências*, 2006.

Daniel Augusto, cineasta. Autor de *Mapas urbanos*, 1997.

Daniel Bueno, poeta carioca. Autor de *A montante*, 2004.

Danilo Monteiro, poeta e compositor. Autor de *Hoje outro nome tem a chuva*, 2004.

Diana Domingues, artista visual gaúcha.

DJ Dolores, nome artístico de Helder Aragão. Autor de *Aparelhagem*, 2005.

Edson Passetti, sociólogo, autor de *Anarquismos e sociedade de controle*, 2003.

Eduardo Guerreiro, doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ e na Universität Leipzig.

Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo. Autor de *A inconstância da alma selvagem*, 2002.

Eliane Robert Moraes, crítica literária. Autora de *Sade – A Felicidade Libertina*, 1994.

Ericson Pires, poeta, ensaísta e músico. Autor de *Cidade ocupada*, 2007.

Fernando Luís Kateyuve Yawanawa, professor indígena.

Gary Snyder, poeta norte-americano. Autor de *Re-habitar*, 2005.

Guilherme Wisnik, arquiteto e ensaísta. Autor de *Lucio Costa*, 2001.

Guilherme Zarvos, escritor, coordenador do projeto CEP 20.000. Autor de *Morrer*, 2002.

Hakim Bey, anarquista ontológico. Autor de *Taz – Zonas autônomas temporárias*, 2001.

Han Shan, Montanha Gelada, poeta e maluco da montanha. Viveu na China no séc. VI a.C.

Heyk Pimenta é poeta.

Ingrid Weber é antropóloga. Trabalha atualmente na Comissão Pró-Índio do Acre.

Ivana Bentes, crítica de cinema. Autora de *Cartas ao Mundo*, 1998.

Jair Ferreira dos Santos, escritor paranaense. Autor de *Breve, o pós-humano*, 2002.

Jerome Rothenberg, poeta norte-americano. Autor de *Etnopoesia no milênio*, 2006.

Jomard Muniz de Brito, agitador cultural pernambucano, autor de *Atentados poéticos*, 2002.

Jorge Mautner, escritor e compositor. Autor de *Mitologia do Kaos*, 2002.

José Eduardo Agualusa, escritor angolano. Autor de *O vendedor de passados*, 2004.

José Junior, coordenador do projeto AfroReggae. Autor de *Da favela para o mundo*, 2006.

Karim Ainouz, cineasta. Autor de *Madame Satã*, 2002, e *O céu de Suely*, 2006.

Laymert Garcia dos Santos, sociólogo. Autor de *Politicizar as novas tecnologias*, 2003.

Léon Ferrari, artista visual, nasceu em Buenos Aires em 1920.

Lia Chaia, artista visual.
Luci Collin, poeta paranaense. Autora de *Inscritos*, 2004.
Luiza Leite, poeta carioca. Autora de *Rasuras n'água*, 2002.
Marcelino Freire, escritor pernambucano. Autor de *Angu de sangue*, 2000.
Matheus e Thiago Rocha Pitta, artistas visuais.
Mauro Almeida, antropólogo. Professor da Unicamp-SP.
Michael Löwy, sociólogo. Autor de *Franz Kafka, sonhador insubmisso*, 2005.
Michael McClure, poeta norte-americano. Autor de *A nova visão: de Blake aos beats*, 2005.
Nicolas Behr, poeta goiano radicado em Brasília. Autor de *Logurte com farinha*, 1978.
Robert Bringhurst, tipógrafo, lingüista e poeta norte-americano,
Roberto Corrêa dos Santos, ensaísta. Autor de *Modos de saber, modos de adoecer*, 1999.
Roberto Piva, poeta. Autor de *Paranóia* (1963) e *Mala na mão e asas pretas* (2007).
Rodrigo de Haro, artista visual e poeta catarinense. Autor de *Amigo da labareda*, 1991.
Rogério de Campos, editor da Conrad.
Ronaldo Correia de Brito, escritor pernambucano. Autor de *Livro dos homens*, 2005.
Ronaldo Lemos, advogado. Autor de *Direito, tecnologia e cultura*, 2005.
Rubens Rodrigues Torres Filho, poeta, filósofo e tradutor. Autor de *Novolume*, 1997.
Silviano Santiago, escritor. Autor de *As raízes e o labirinto da América Latina*, 2006.
Suely Rolnik, psicanalista e crítica de arte. Autora de *Micropolítica*, com Félix Guatarri, 1996.
Tunga, artista visual. Autor de *Barroco de lírios*, 1997.
Vicente Franz Cecim, escritor paraense. Autor de *Ó Serdespanto*, 2006.
Vitor Ramil, escritor e músico gaúcho. Autor de *A estética do frio*, 2005.
William Burroughs (1914-1997), escritor norte-americano. Autor de *Almoço nu*, 1959.

Sobre os organizadores

Pedro de Niemeyer Cesarino nasceu em São Paulo, em 1977. Formado em filosofia pela USP, é doutorando em antropologia no Museu Nacional (RJ). Estuda a tradução das artes verbais dos Marubo, povo da Amazônia ocidental. Desde 1999 é co-editor da revista *Azougue*. Poeta, publicou *Oceanos* (2002).

Renato Rezente é poeta e tradutor. Nasceu em São Paulo em 1964 e atualmente vive no Rio de Janeiro. Estudou nos EUA, na Espanha e na Índia. Poeta, publicou, entre outros, os livros *Passeio* (2001) e *Ímpar* (2005), ganhador do prêmio Alphonsus de Guimaraens da Biblioteca Nacional.

Sergio Cohn nasceu em São Paulo, em 1974, e mora desde 2000 no Rio de Janeiro. Edita a revista *Azougue* desde 1994. Poeta, é autor de *Lábio dos afogados* (1999), *Horizonte de eventos* (2002) e *O sonhador insone* (2006). Organizou os livros *Azougue 10 anos* (2004) e *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70* (2007), entre outros. É sócio-diretor da Azougue Editorial.

Esse livro é dedicado para o Cris Scabello, que sabe.

ICI J'AI RENVERSE
AQUOI INVERTI

LA VAPEUR
POÉTIQUE
POÉTIQUE

Breton / Fourier