

**ESTUDOS
LITERÁRIOS**

Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes:

circulação, tradução, ensino e
crítica no contexto contemporâneo

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Paulo Andrade
Charles A. Perrone
(Org.)



POESIA NA ERA DA
INTERNACIONALIZAÇÃO
DOS SABERES:
CIRCULAÇÃO, TRADUÇÃO, ENSINO E CRÍTICA
NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Paulo Andrade
Charles A. Perrone
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 17 – 2016

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenadora: Profª. Dra. Juliana Santini

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 17

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Luiz Gonzaga Marchezan

Aparecido Donizete Rossi

João Batista Toledo Prado

Karin Volobuef

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskevictz

POESIA NA ERA DA
INTERNACIONALIZAÇÃO
DOS SABERES:

CIRCULAÇÃO, TRADUÇÃO, ENSINO E CRÍTICA
NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Organizado por:

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Paulo Andrade

Charles A. Perrone

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2016 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275
E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Obra disponível em formato impresso e eletrônico
(consultar endereço acima).

Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes : circulação, tradução,
ensino e crítica no contexto contemporâneo / Organizado por: Maria
Lúcia Outeiro Fernandes, Paulo Andrade e Charles Andrew Perrone. –
São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2016.
P752 240 p. ; 21 cm. – (Série Estudos Literários; 17)

ISBN 978-85-7983-788-3

1. Poesia brasileira -- História e crítica. 2. Poesia.
3. Literatura -- Estudo e ensino. I. Fernandes, Maria Lúcia Outeiro.
II. Andrade, Paulo. III. Perrone, Charles Andrew. IV. Série.

CDD 808.07

SUMÁRIO

Apresentação	7
<i>Maria Lúcia Outeiro Fernandes</i>	
<i>Paulo Andrade</i>	
<i>Charles A. Perrone</i>	
Recepção e circulação de poesia(s) brasileira(s) na América do Norte	17
<i>Charles A. Perrone</i>	
Minhas palavras e suas laterais	35
<i>Salgado Maranhão</i>	
Turns to the Native in Contemporary Brazilian Poetry	45
<i>Malcolm K. McNee</i>	
From the animal to the totem: shifting perspectives in Contemporary Brazilian Ecopoetics	61
<i>Odile Cisneros</i>	
Coreografias móveis: José Asunción Silva, poeta pré modernista brasileiro?	77
<i>Stephen Bocksay</i>	
“Haroldo, o poder a(r)mado”: o que ensina o poeta em tempos de internacionalização de saberes	91
<i>Diana Junkes Bueno Martha</i>	
Além dos ‘porões fétidos da história’: os rebel/amentos poéticos de Marcos Dias	107
<i>Luiz Fernando Valente</i>	

Viva a poesia agora	123
<i>Marco Alexandre de Oliveira</i>	
1886, ano verso-librista: laforgue tradutor de Whitman	139
<i>Éric Athenot</i>	
<i>Guacira Marcondes Machado Leite e Silvana</i>	
<i>Vieira da Silva (Tradutoras)</i>	
Cosmopolitismo e provincianismo em	
Allen Ginsberg e Jack Kerouac	159
<i>Claudio Willer</i>	
Poesia canadense contemporânea: poéticas de diversidade	187
<i>Maria Lúcia Milléo Martins</i>	
Estratégias para o ensino de poesia	207
<i>José Helder Pinheiro Alves</i>	
Sobre os autores e organizadores	229

APRESENTAÇÃO

O presente livro resultou, principalmente, da programação do XV Seminário de Pesquisa e II Seminário Internacional de Estudos Literários, promovidos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Universidade Estadual de São Paulo, campus de Araraquara, em setembro de 2014.

O Seminário constitui um evento anual do Programa, para o qual são convidados especialistas de várias universidades a fim de debaterem os projetos, em andamento, de mestrandos e doutorandos. Paralelamente, ocorre sempre um evento internacional durante o qual pesquisadores, docentes e escritores são convidados a participarem de mesas-redondas sobre questões relacionadas a uma das linhas que direcionam as atividades de pesquisa. O evento em foco privilegiou a área de Teorias e Crítica da Poesia, convidando especialistas para debaterem questões relacionadas ao tema “A Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes”.

O mote proposto teve por objetivo promover reflexões acerca dos caminhos da poesia na cena contemporânea em que o intercâmbio cultural acompanha a crescente mundialização do conhecimento.

É claro que o trânsito de poetas brasileiros em outros países é um fenômeno muito antigo – os casos de Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, e Vinícius de Moraes são notáveis no século XX – mas as práticas líricas transnacionais parecem ter assumido proporções bastante amplas e complexas nas últimas décadas, com a relevância dos aspectos culturais da globalização que surgiram no contexto das novas formas de economia capitalista fundamentadas na produção multinacional de bens e serviços, inclusive dos mercados financeiros. Disso resultaram novas formas de relações sociais que

passaram a afetar igualmente a produção de bens culturais. Criar condições de aproximação entre povos distintos – promovendo inúmeras possibilidades de diálogos, vencendo barreiras relacionadas com as diferenças culturais, mesclando práticas locais com procedimentos globais – tem sido um dos desafios decorrentes dos grandes fluxos migratórios. O próprio conceito de “internacionalização” começou a adquirir conotações bem específicas frente às novas realidades. Se antes predominava a ideia de que um povo deveria conquistar os demais, hoje entende-se que é necessário criar um leque de possibilidades de cooperação, visando a novas formas de convívio entre as nações.

Correndo o risco de cairmos em reducionismos, lembramos que a globalização cultural tem bastante a ver com o prestígio que algumas formas experienciais – de arte, de percepção do mundo, de comportamento – começam a ganhar em outros territórios, fora do seu local de origem. Buscar entender de que modos se dá a intensificação do intercâmbio trazido pela globalização pode colaborar para se compreender a formação de grupos em que transitam poetas de diversos países e quais as consequências deste trânsito na formação de linguagens e poéticas que ultrapassam as fronteiras nacionais.

O fato é que a circulação de pessoas, ideias, formas de comportamento, sistemas de produção e critérios de avaliação crítica tem atingido proporções nunca vistas na História. Daí surgirem perguntas que podem direcionar algumas reflexões e análises. Que formas de arte estão se desenvolvendo neste contexto de fronteiras fluidas, de linguagens híbridas e de subjetividades mutantes? Que marcas deste contexto podem ser percebidas na criação poética? Tendo por horizonte tais questões, os pesquisadores, poetas e tradutores reunidos no Seminário buscaram analisar quais as formas de criação e que tendências são privilegiadas neste contexto, como ocorre a formação de grupos e, principalmente, que espécies de diálogo acontecem entre escritores de diferentes nacionalidades. Além destas questões, o tema proposto para discussão também reacende a preocupação sempre relevante na área de Estudos Literários com problemas relacionados à tradução. Após o seminário, e no espírito ecumênico que ele repre-

senta, foram convidados ensaístas acadêmicos de diferentes pontos das Américas para contribuírem com diversos trabalhos pertinentes.

Dentro destas propostas, abre o livro o texto de Charles A. Perrone (University of Florida), “Recepção e circulação de poesia(s) brasileira(s) na América do Norte”, baseado na conferência de abertura do Seminário. O autor começa abordando o fenômeno da circulação da poesia brasileira nos EUA, do Modernismo aos nossos dias, considerando como um dos marcos iniciais deste período a antologia organizada por Elizabeth Bishop em 1972. Perrone procura demonstrar que, a partir desta antologia, vem crescendo cada vez mais o interesse de leitores, críticos e estudiosos norte-americanos pela produção lírica brasileira e mostra que a presença da lírica brasileira no imaginário poético norteamericano, tanto no domínio da crítica quanto no da tradução, tem contado com a dedicação de professores universitários e com o interesse de figuras do mundo literário, o que pode ser constatado tanto no novo *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* quanto no âmbito da Internet. O Modernismo tem sido a área de maior atividade, mas há casos especiais, como o da poesia concreta, devido ao seu teor teórico e multinacional.

A seguir, quase como um complemento ao texto do professor Charles A. Perrone, vem o depoimento de Salgado Maranhão, “Minhas Palavras e Suas Laterais”. Autor de uma já extensa obra, com excelente recepção crítica nos EUA, o poeta apresenta uma trajetória de vida e de criação que constitui um caso exemplar do tipo de intercâmbio que se pode estabelecer, hoje, entre os escritores e demais envolvidos no trabalho de ensino e pesquisa, em parcerias e ações que extrapolam as fronteiras nacionais. Seus poemas também já foram traduzidos para o holandês, francês, alemão, espanhol e japonês. O poeta discorre sobre alguns aspectos relevantes de sua produção e da circulação de seus livros e poemas no contexto globalizado. Destaca a presença explícita, em seus versos, da musicalidade da literatura de cordel, que se une de maneira intrínseca com ritmos e ritos de origem africana, somados a uma inegável influência dos clássicos, antigos e modernos, tanto os de língua portuguesa, de Camões aos concretos, quanto os representantes da grande poesia ocidental, desde suas raízes, como são Homero e Dante, até os poetas

de vanguarda, na linha de Maiakovski. Tendo alcançado inegável consenso entre seus pares, que o apontam como um dos poetas mais brilhantes de sua geração, Maranhão é dono de uma poesia que equilibra de maneira singular uma técnica apurada com raízes populares do interior do país.

A globalização atualizou, com diferentes enfoques, algumas questões antigas relacionadas à representação de identidades nacionais na arte, articuladas agora com novas preocupações como a marginalização dos povos indígenas e os problemas ambientais. Malcolm K. McNee (*Smith College*), outro professor norte-americano interessado em analisar e divulgar a literatura brasileira, tem dedicado grande parte de sua pesquisa à análise das interfaces de textos poéticos com o meio ambiente, ampliado agora, do contexto social, para o ecossistema, procurando desvendar as sutis relações entre o espaço do mundo e a produção de sentidos sobre o homem e sua vida no planeta. Seu trabalho fundamenta-se numa abordagem que vem sendo denominada como ecocrítica, a qual privilegia na interpretação de obras literárias os modos de representação da natureza, bem como as relações entre a consciência humana do meio natural e as formas de percepção e de ação do homem em relação ao ambiente em que vive, com suas implicações éticas e sociais. No ensaio “*Turns to the Native in Contemporary Brazilian Poetry*”, espécie de recorte e desdobramento do seu livro, *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art* (Palgrave Macmillan, 2014), o autor analisa algumas figurações do meio ambiente e principalmente de questões indígenas na obra de três poetas brasileiros: Josely Vianna Baptista, Sérgio Medeiros e André Vallias. O pesquisador procura demonstrar que as formas de abordagem dos três poetas, em relação ao engajamento às culturas indígenas, apesar das diferenças, acabam renovando alguns discursos que buscavam relacionar estas questões à busca da identidade brasileira.

Viés crítico semelhante é adotado no artigo seguinte, da tradutora e professora Odile Cisneros (*University of Alberta*), outra especialista em literatura latino-americana, “*From the animal to the totem: shifting perspectives in Contemporary Brazilian Ecopoetics*”, no qual se delineiam os parâmetros e objetivos da ecocrítica, enfatizan-

do-se principalmente o papel que a literatura deveria ter na consolidação de uma consciência acerca da relação existente entre os sujeitos humanos e os demais seres e objetos que habitam o universo. Entre os fundamentos teóricos que sustentam a forma de abordagem crítica de Cisneros, destaca-se o perspectivismo ameríndio, do antropólogo brasileiro Viveiros de Castro, que focaliza o pensamento indígena dando especial relevo ao papel que as transformações exercem na visão de mundo desses povos, como força que rege a vida no planeta e que conecta os diferentes tipos de corpos e seres. Este perspectivismo ameríndio, ao qual Viveiros denomina “multinaturalismo”, consiste na ideia de uma “unidade do espírito e uma diversidade dos corpos”, em oposição ao conceito de “multiculturalismo” baseado numa suposta unidade da natureza e uma multiplicidade de culturas.

Mesmo que não seja possível apresentar uma definição exata de *ecopoesia* ou de *ecopoética*, a autora enfatiza a necessidade de esclarecer que estes conceitos envolvem muito mais do que a presença da natureza na poesia. Focalizando a obra de quatro poetas brasileiros – Francisco Carvalho, Vicente Franz Cecim, Astrid Cabral, Sergio Medeiros – Cisneros leva o leitor a refletir acerca de como os estudos literários poderiam contribuir para gerar novas maneiras de pensar sobre o ambiente, contribuindo de modo impactante para o equilíbrio do planeta.

Pensar a poesia no contexto de internacionalização implica, necessariamente, abordar questões relacionadas à tradução. Alguns textos do livro debruçam-se sobre questões desta natureza, em períodos históricos diferentes, atestando que a circulação das formas líricas é um fenômeno que sempre existiu. A função desses artigos num livro sobre a poesia na cena contemporânea é o de suscitar reflexões em torno das atividades de tradução, supervalorizadas no cenário contemporâneo.

Um destes textos é o de Stephen Bockskay, que lecionou Estudos Brasileiros na Universidade de *Harvard* e trabalha atualmente como professor-visitante na Universidade Federal de Pernambuco. “Coreografias móveis: José Asunción Silva, poeta pré modernista brasileiro?” analisa a tradução do poema “*Una noche*” (1894) do poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896), feita para o

português por Manuel Bandeira. Asunción Silva é um poeta que escreveu numa fase de transição do Romantismo para o Modernismo mas que, inegavelmente, carrega mais traços românticos do que modernistas. “*Una noche*” é um poema que canta a morte de uma mulher – provavelmente a da irmã do poeta, Elvira. Bocskay investiga duas técnicas utilizadas por Bandeira para modernizar a peça do poeta colombiano, buscando duas soluções tradutórias centrais para a poesia: a exploração biográfica sobre a vida de Silva, uma vez que a tradução sugere lastros de necrofilia e incesto e o dualismo entre corpo e alma que reduz “a comunicação espiritual entre a voz poética e o cadáver da mulher”.

Em “Haroldo de Campos, o poder a(r)mado: o que ensina o poeta em tempos de internacionalização de saberes”, Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar) atenta o leitor para a importância de se refletir sobre a internacionalização em amplo espectro. Em Campos, o conceito fundamenta-se principalmente no diálogo estabelecido pelo poeta e crítico ao longo de sua trajetória com pesquisadores, escritores, artistas. Para ele o “fazer crítico e criativo deve ser movido por um sentimento de vastidão e generosidade de pensamento, pela força de recolher os escolhos dos naufrágios e navegar” abertamente. A partir das lições de Haroldo, a autora mostra que internacionalizar saberes na cena contemporânea é, mais do que nunca, abrir-se à “outridade”, como quereria Octavio Paz, não para que a academia se diga “internacional”, mas para que sustente uma universidade de fato.

No ensaio seguinte, “Além dos ‘porões fétidos da história’: os rebel/amentos poéticos de Marcos Dias”, Luiz Fernando Valente (*Brown University*) discute algumas mudanças que vêm ocorrendo na forma de se conceber a identidade cultural brasileira. Segundo ele, a construção do Brasil como uma grande família (patriarcal), cujos filhos seriam o produto da síntese cordial das três raças, imaginada pelas elites durante o século XIX, vem sendo substituída pela ideia do Brasil como um estado moderno que acomoda uma pluralidade de grupos e indivíduos com diferentes histórias culturais e étnicas. A literatura não ficou imune ao debate sobre a necessidade de se reconfigurar a identidade nacional em termos de uma cidadania múltipla

e abrangente, o que se pode verificar de modo especial na obra de escritores afro-brasileiros, como é o caso do poeta mineiro Marcos Dias (1959-). Ao analisar a poesia deste escritor, Valente procura demonstrar de que modo a redefinição da cidadania aparece intimamente relacionada com a reelaboração de uma nova consciência afro-brasileira e com a recuperação da sua memória, escondida nas entrelinhas da história oficial.

O texto “Viva a Poesia Agora” desenvolve reflexões sobre a exposição *Poesia Agora* – realizada entre os dias 23 de junho e 27 de setembro de 2015 no Museu da Língua Portuguesa – que evidenciou uma amostra seletiva e criteriosa da produção poética nacional na era da internacionalização dos saberes. O ensaísta Marco Alexandre de Oliveira (PUC/Rio) analisa o estado da poesia brasileira atual, marcada por fatores-chaves. Em primeiro lugar destaca a “luminosidade” da “poesia de agora”, nitidamente refletida na exposição, por meio dos poemas que exploram tanto os “grandes mistérios” quanto as “miudezas do cotidiano”. Em segundo lugar, aponta a “interatividade”, que envolve a participação dos escritores e leitores presentes, convidados a escreverem um poema, o que os transformou em integrantes da exposição *Poesia agora*. Em terceiro lugar, o autor menciona a “coletividade”, uma vez que a poesia congrega diversos indivíduos marginalizados em grupos (des)centralizados, que “lutam contra uma cultura hegemônica e a favor de uma arte autônoma”. Finalmente, o articulista destaca a “anonimidade”, que se relaciona com o fato de ser a “poesia de agora” escrita por autores desconhecidos, sem nome ou que usam pseudônimos/codínimos, que marcam sua presença nos muros da cidade. Todos estes fatores caracterizam uma poesia de desautoridade da parte da geração representada no evento promovido pelo Museu da Língua Portuguesa.

Traduzido para o português pelas docentes da casa, Guacira Marcondes Machado Leite e Silvana Vieira da Silva, ambas do Departamento de Letras Modernas, o texto de Éric Athenot (*Université Paris-Est Créteil/IMAGER*), “1886, Ano verso-librista: Laforgue tradutor de Whitman” discorre sobre os desafios enfrentados ao longo de sua trajetória como tradutor de Walt Whitman, do inglês para o francês, abordando um assunto que interessa a todos

que trabalham com poesia, que é a questão do verso livre. O texto também discute a visibilidade do poeta norte-americano na França na segunda metade do século XIX e seu impacto no verso francês, a partir de uma tradução realizada por Jules Laforgue. O artigo coloca em relevo o método utilizado por Laforgue e tece considerações pontuais acerca das possíveis influências que o verso de Whitman exerceu no aparecimento do verso livre, surgido no mesmo ano (1886) em que a tradução francesa foi publicada.

Em seu artigo, “Cosmopolitismo e provincianismo em Allen Ginsberg e Jack Kerouac”, o poeta e tradutor Cláudio Willer escreve sobre sua experiência como escritor que transita em diferentes culturas, abordando dois poetas cujas vozes estão presentes não somente em sua própria obra, mas em toda poesia produzida a partir dos anos 1960 no Brasil e em outras partes do mundo. Willer procura mostrar que o cosmopolitismo de Ginsberg foi cósmico, buscando ultrapassar fronteiras não apenas geográficas e políticas, como também temporais, enquanto o provincianismo de Kerouac representa a nostalgia de um território impossível, da irrecuperável comunidade de origem. Desse modo, ambos acabaram por defender ideologias antagônicas. Um deles representou um movimento de expansão, progressivo, em direção ao mundo; o outro, o movimento oposto, de contração, regressivo, para a família, a cidade natal, a infância.

No ensaio “Poesia canadense contemporânea: poéticas de diversidade”, a pesquisadora Maria Lúcia Milléo Martins (UFSC) faz uma abordagem da produção poética contemporânea, centrando-se na comparação entre o Brasil e o Canadá, que têm em comum o fato de terem sido países colonizados por nações europeias. A autora contrapõe à herança colonialista o crescente aparecimento de muitas poéticas da diversidade na cena contemporânea dos dois países. A diversidade cultural está nas raízes do Canadá, desde as chamadas Primeiras Nações. Com a ocupação colonial, cria-se o mito da origem europeia e do caráter bicultural do país. Em contraponto ao legado colonialista, há o crescente fenômeno da polifonia de diferentes culturas nativas e imigrantes e poéticas de diversidade. O texto resulta de uma pesquisa em que se procurou discutir o uso dessas poéticas em escritos de poetas canadenses contemporâneos, como

Dionne Brand, George Elliott Clarke, Fred Wah, Mary di Michele, Ricardo Sternberg e Jeannette Armstrong, que apresentam diferentes *backgrounds* culturais.

Como falar dos caminhos da poesia sem analisar suas condições de leitura e compreensão? As formas e possibilidades de abordagem da poesia na sala de aula é um aspecto essencial em qualquer proposta de reflexão sobre a poesia na contemporaneidade. No texto “Estratégias para o ensino de poesia”, José Hélder Pinheiro Alves (UFMG) aborda um ponto crucial na discussão sobre poesia hoje, que é o ensino da poesia. O ensaísta ressalta a necessidade de se adotar na sala de aula metodologia adequada à formação de leitores de poesia, tarefa ainda mal compreendida pelos profissionais da Educação. A partir da realização de experimentos, o professor apresenta algumas perspectivas de trabalho com o poema em sala de aula. Defendendo uma abordagem que tenha o leitor – de qualquer nível de ensino – como eixo do trabalho. Desta forma acredita-se que mesmo o leitor sem uma formação teórica pode ter uma recepção significativa de textos que, de algum modo, dialogam com suas próprias experiências.

Os diversos textos abordam o tema proposto “A Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes”, sob diferentes perspectivas, destacando aspectos relativos ao intercâmbio entre poetas, estudiosos e críticos de poesia, de nacionalidades diferentes, e discutindo as condições de produção, circulação, tradução e ensino dos textos poéticos no mundo globalizado. A partir do conjunto dos textos aqui reunidos, o leitor poderá ter uma visão bem delineada de uma das principais características tanto da criação lírica quanto das atividades críticas na contemporaneidade que consiste numa pluralidade de dicções e de referenciais teóricos.

Araraquara, fevereiro de 2016.

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Paulo Andrade
Charles A. Perrone

RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO DE POESIA(S) BRASILEIRA(S) NA AMÉRICA DO NORTE

Charles A. PERRONE

Começarei por comentar o título acima em ordem vocabular inversa¹. A ampliação do conceito geográfico para além dos Estados Unidos da América se justifica por haver nesta área temática significativas ligações entre os três países do continente americano do norte; incluem-se exemplos do Canadá e do México, tanto artísticos quanto acadêmicos. Quanto à lírica do Brasil, a nomeação é plural para realçar a noção de fazeres heterogêneos, da diversidade do verso livre ou medido até a poesia eletrônica, visual, ou concreta, sendo esta última referência inter-americana histórica das mais importantes. Entenda-se por **circulação** a publicação e distribuição convencionais de antologias e livros individuais, assim como a veiculação no mundo virtual, aspecto dos mais fundamentais do tão falado mundo globalizado das últimas décadas no que se refere à “poesia na era da internacionalização dos saberes”. Já o termo **recepção** abrange tanto leitores e lugares da poesia em tradução (ou mesmo no original em alguns poucos casos) quanto a apresentação editorial em si e eventual crítica, a qual, não deve surpreender ninguém, tem sido principalmente nos meios universitários. Após sua introdução na esfera literária em

¹ O presente texto se baseia numa palestra proferida em 16/09/2014, na UNESP, campus de Araraquara.

fins da década de sessenta, a teoria da recepção estética proposta por Hans Robert Jauss tem evoluído mas mantém-se viva. Um primeiro passo na aplicação das ideias dessa abordagem é a mera constatação de emissão, seja transmissão de signos estéticos ou declaração de juízos sobre eles. A modo de demonstrar a pertinência do título da presente intervenção, considere-se um lançamento recente que emprega os exatos termos operacionais adotados: *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception* [Perspectivas sobre literatura e tradução: criação, circulação, recepção]. As rubricas das divisões internas da coletânea de estudos são: 1) Criação: Literatura e Tradução no Espelho; 2) Circulação: Textos e sua Transmissão, e 3) Recepção: Textos e Leitores/Leitoras (NELSON; MAHER, 2014).

A presença da lírica brasileira nos Estados Unidos – tanto no domínio da crítica quanto no da tradução – tem contado com a dedicação de professores universitários e com o interesse de figuras do mundo literário. Às vezes essas duas práticas se reúnem numa só pessoa, como por exemplo no incomparável Jorge de Sena no reduto do luso-brasilianismo (em Portugal, no Brasil, nos EUA) ou em Elizabeth Bishop, premiada poeta norte-americana que chegou a ser contratada por algumas faculdades também. Quantitativamente o Modernismo tem sido a área com maior intercâmbio, mas há casos de especial relevo, como o da poesia concreta, devido ao seu teor teórico e multinacional. A histórica antologia organizada por Elizabeth Bishop (BISHOP; BRASIL, 1972) marca o início de uma gradual ascensão no imaginário poético norte-americano de fenômenos brasileiros, o que se constata na conceituadíssima *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* cuja quarta edição incorporou mais do que nunca temas do mundo luso-brasileiro.² O presente escrito tratará sobretudo de antologias de poesia brasileira lançadas na América do Norte por serem elas os principais veículos de circulação. Ainda devem considerar-se alguns livros individuais e o cada vez mais importante âmbito internético.

² Na quarta edição ampliada (GREENE, 2012), além de um novo longo verbete sobre poesia do Brasil, há novos verbetes sobre cancionero, Noigandres, antropofagia e outros pertinentes à língua portuguesa.

Nos Estados Unidos, dois pontos de partida para a apreciação das letras brasileiras em geral foram as histórias literárias *Brazilian Literature* do jornalista Isaac Goldberg (1922) e *Marvelous Journey: a Survey of Four Centuries of Brazilian Writing* do estudioso-tradutor Samuel Putnam (1948). São livros básicos, descritivos, sem pretensão de mostrar textos criativos em si. Na década de 1940 acontece uma abertura para as literaturas das outras Américas; aparece, de notável, a pioneira *Anthology of Contemporary Latin American Poetry* com a presença de alguns brasileiros (FITTS, 1942). A primeira antologia de versos brasileiros em si, publicada em São Paulo, era toda vertida para a chamada Geração de 45 (DOWNES, 1954). O WorldCat, catálogo mundial de bibliotecas públicas e escolares, indica que 38 instituições entre EUA e Canadá possuem o livro. É sobretudo uma curiosidade bibliográfica do mercado aberto. Ora, a primeira editora universitária a investir numa antologia, monolíngue por sinal, foi a da Indiana, que em 1962 lançou a seleção feita por um professor de inglês, que fora professor Fulbright no Brasil, com ajuda duma leitora nativa (NIST, 1976). Meia década depois, ele lançou um livro sobre o movimento modernista (NIST, 1967). Ilustrava os capítulos com traduções pouco artísticas, e ao todo é um tomo pouco profundo; por isso alguns críticos norte-americanos posteriores o têm ignorado. Sem embargo, marca a chegada da lírica brasileira como tema de estudo na América do Norte. Apesar de suas limitações, a antologia foi relançada comercialmente nos anos 1970, década ativa nesta preocupação temática. Para se cogitar lírica brasileira é essencial apontar para a liderança de Elizabeth Bishop que organizou a já citada antologia de poesia do século vinte para a destacada Wesleyan University Press, especialista em poesia. Com apoio da celebrada poeta, que já ganhara o Prêmio Pulitzer, as letras do Brasil ganharam certa vantagem entre as literaturas estrangeiras nos Estados Unidos, interesse relativamente reduzido, mas que continua crescendo no mundo acadêmico. Bishop reuniu um formidável elenco de tradutores e, naturalmente, atraiu atenção nos altos círculos de poesia de New York, Boston, etc. Quanto à história literária e à crítica das letras brasileiras nos EUA no ano de 1970, houve um par de traduções importantes: *An Introduction to Literature in Brazil* de

Afrânio Coutinho (1969) e *The Modernist Idea* de Wilson Martins (1970). Estudiosos interessados que não sabiam português agora tinham amplas e profundas perspectivas nacionais em formato livro.

Um levantamento de poesia brasileira traduzida para o inglês publicado em 1978 mostra crescente interesse nela; inclui mormente poemas espalhados em periódicos diversos e antologias de enfoque mais amplo (WOODBRIDGE, 1978). Onze anos depois da antologia de Bishop, um segundo volume brasileiro foi lançado na série de poesia em tradução da Wesleyan (BRASIL; SMITH, 1983). Figuram apenas seis autores, com destaque para o grupo Noigandres, os poetas concretos paulistas, que, como inovadores a nível mundial, tiveram muita circulação nas principais antologias de *concrete poetry*, como as de Ellen Solt (1970) e Emmett Williams (1967). Lembre-se que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos fizeram uma *tournee* pelos Estados Unidos e que foram professores convidados em várias ocasiões, deixando um legado nas Universidades do Texas, de Indiana, de Wisconsin, de New York e de Harvard. Na revista eletrônica *Transluminura*, da Casa das Rosas de São Paulo, há uma lembrança especial sobre Haroldo de Campos na “Austineia Desvairada” do Texas (PERRONE, 2013a) *De Brazilian Poetry 1950-1980*, ainda merece menção que há um poema de Jorge Mautner, que atuou como secretário do poeta nacional dos EUA, Robert Lowell. O músico-poeta voltou algumas vezes a New York, em 2006, para uma leitura com Francisco Alvim na Sociedade das Américas.³

Voltando à sequência das antologias da Wesleyan, olhos e ouvidos treinados percebiam a falta de uma geração de poetas entre o primeiro e o segundo florilégio. Deveria haver outro volume correspondente nesta série. Um dos organizadores do segundo volume disse-me que com efeito uma coletânea de verso de meados do século

³ Num blog de notícias e comentário poético postou-se: “Brazilian Poetry in NY [...]: The Minstrel and the Poet – An Evening of Poetry and Music, Thursday November 2, 2006 – 7pm. The Americas Society [...] A special evening with author, composer, and musician Jorge Mautner accompanied by Nelson Jacobina.” Disponível em: <<http://exoskeleton-johannes.blogspot.com/2006/11/brazilian-poetry-in-ny.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

vinte havia sido organizada para formar o terceiro volume; no entanto jamais saiu por razões, digamos, idiossincráticas.

Durante muitos anos, perdurou essa sensação de falta de ampla representação da moderna poesia brasileira em tradução. Assim, pessoas interessadas estavam mais do que prontas para responder quando, em meados dos anos 1990, surgiu uma ideia em San Francisco – do renomeado poeta *Beat* e co-fundador da famosa livraria-editora City Lights, Lawrence Ferlinghetti, dizem algumas fontes – para que se complementasse a antologia de Bishop. Dito e feito, organizou-se *Nothing the Sun Could Not Explain: 20 Contemporary Brazilian Poets* (BONVICINO; PALMER; ASCHER, 1997). Esta compilação foi insigne pelo time reunido e pelo sucesso civil, fora da universidade. Poeta local proeminente, Michael Palmer serviu como organizador norte-americano e chamou, entre outros, ninguém menos que Robert Creeley para polir algumas versões. O embaixador-escritor João Almino escreveu um prefácio esclarecedor, depois postado no *website* do Consulado de San Francisco para consulta aberta. O elenco de poetas atuais – com Leminski no centro no próprio título “nada que o sol não explique” – provou ser forte. Teve até uma segunda edição⁴, algo muito pouco comum para um livro de literatura estrangeira, quanto mais de poesia, com sua fama de não vender.

Na virada do novo século-milênio, apareceu no *website* do programa de tradução literária do King’s College de Londres uma lista de livros de poesia brasileira em inglês. Alguns anos depois, precisava-se atualizar algumas informações e acrescentar outras novas, a começar por *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes/Other Shores: 13 Emerging Brazilian Poets* (CORONA, 1998)⁵, publicado em São Paulo almejando distribuição internacional. A coletânea contava com várias participações do Paraná e de São Paulo, e com outras do Rio de Janeiro.

No Brasil dos anos 1990 houve muitas tentativas de ligar-se com outrens e alhures; foi uma preocupação visível para poetas

⁴ Publicada, com pouquíssimas mudanças, como *The PIP Anthology of World Poetry of the 20th Century* (BONVICINO; PALMER; ASCHER, 2001).

⁵ O apêndice ao presente texto foi feito a partir da lista do King’s College.

das Américas em geral. Escritores brasileiros ativos promoveram antologias binacionais, procuraram articulações com círculos norte-americanos e hispano-americanos, apelaram para meios visuais e eletrônicos, buscaram o diálogo interamericano, e marcaram uma presença *share-aware*, isto é, agudamente consciente de compartilhar.⁶

Nos Estados Unidos no novo milênio, várias revistas de poesia têm feito números especiais sobre o Brasil. A apresentação pública de uma seleção em *New American Writing* (HOOVER; BONVICINO; MELO, 2000) provocou uma resposta local bem otimista, com a declaração de que havia “muitas razões para voltar-se para a poesia do Brasil”, cada razão expressando “um desejo latente, ou expectativa, de nossa própria poesia,” ou seja a estadunidense. O repórter afirmou haver nesta nova lírica do Brasil um elemento de “resistência à globalização, a qual remonta à poesia concreta, Oswald de Andrade, e Cinema Novo” (WHITENER, 2002, p.92). Outro número de revista de Chicago com módulo dedicado ao Brasil foi *Aufgabe 6* (AUFGABE, 2007), cujo conteúdo incluía um breve ensaio de Odile Cisneros, mexicana radicada no Canadá, “Novos Olhos sobre a Poesia: Brazilian Poetry Journals of the 21st Century,” meia dúzia de tradutores e dezoito poetas. Desde a afirmação desta ligação, vários poetas brasileiros têm sido convidados a Chicago, incluindo Claudia Roquette Pinto para a Northwestern University em 2011. Em 2004 já houvera um novo encontro em New York. *Rattapallax* organizou um número especial sobre o Brasil e USA (NEW..., 2004)⁷. A co-organizadora Flávia Rocha (atual residente de Portland) é paulista; ela continua indo de sua casa a Oregon para promover eventos artísticos na Grande Maçã, como a oficina Innovative and Immersive Literature (4-12-2014). Muito boa a iniciativa inicial da revista, ainda mais por vir junto um CD que incluía sons de Arnaldo Antunes que, como poeta-músico-vídeo artista de performance, visitou os EUA em várias ocasiões e virou objeto de teses.⁸ Uma das tradutoras de *Rattapallax*, Idra Novey, foi entrevistada para a revista literária do departamento de inglês da Universidade da Flórida após verter

⁶ Examinam-se estes fenômenos em Perrone (2010).

⁷ A primeira já publicou três livros bilingues.

⁸ Ver especialmente Santos (2013), fruto de uma tese de doutorado na UCLA.

poemas de Manoel de Barros.⁹ Ela traduziu todo um livro de Paulo Henriques Britto, *The Clean Shirt of It*, e ganhou um prêmio do Pen Club. Ele, que bem poderia traduzir a si próprio, tem aparecido na década que passou em sites internacionais para dar entrevista ou dissertar sobre lírica nacional¹⁰.

Sendo os enfoques desta intervenção a recepção e a circulação, justifica-se a pergunta: quem são os poetas brasileiros que têm um livro em tradução em inglês? É um dos pontos por mim levantados na citada nova edição da *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (GREENE, 2012, p. 163): “Depois de Mário de Andrade, Bandeira, Drummond e Cabral, poetas modernos e contemporâneos que foram traduzidos para o inglês (em volumes de autor único) incluem Renata Pallotini, Adélia Prado, Paulo Henriques Britto, e Régis Bonvicino.” A rigor – com os benefícios de pesquisas bibliográficas adicionais e a constatação de novas publicações – teria que indicar também Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna, Astrid Cabral, Josely Viana Baptista, Manoel de Barros, Sérgio Medeiros e Adriano Espínola, de quem há uma versão de um celebrado poema épico-lírico¹¹. Entre os convites para sessões poéticas nos Estados Unidos inspiradas em livros publicados constam os de Adélia Prado e Angélica Freitas (2015)¹². O ano de 2013 também foi a vez do reconhecido Salgado Maranhão, que fez uma turnê pelos Estados Unidos com o tradutor de *Sol Sanguíneo*, Alexis Levitin (MARANHÃO, 2013).

Voltando ao formato antologia, vale a pena lembrar um projeto no sul da Flórida, Miami/Coral Gables. Em 2008, a Tigertail Productions lançou um anuário poético com quinze autores do Brasil

⁹ Disponível em: <<http://subtropics.english.ufl.edu/interview-with-idra-novey/>>. Data da entrevista: 18 out. 2014. Acesso em: 28 abr. 2016.

¹⁰ Ver, p. ex., <<http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/where-the-sidewalk-bends-interview-with-paulo-henrique-britto>> e <<https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>>. Acesso em: 10 mai. 2016. (BRITTO, 2013).

¹¹ Tradução de Charles A. Perrone, a partir do original *Táxi ou poema do amor passageiro* (ESPÍNOLA, 1992).

¹² Ver A Reading with Adélia Prado and Ellen Doré Watson, Poet’s House (New York City), 14-11-2013. Angélica Freitas e Hillary Kaplan, tradutoras de *Rilke Shake* visitaram uma série de cidades dos EUA.

(COSTA; PERRONE, 2008). O co-organizador da USP decidiu usar um limite temporal bastante curto para eleger os poetas. O produto tem um brilho cosmopolita e emite sinais de milênio que atraem antenas inclinadas em direção ao Brasil como um todo e noutros pontos do planeta. Em termos de representação de gerações, a antologia de Tigertail se destaca no contexto recente da poesia brasileira em tradução nos Estados Unidos, em que se favoreciam poetas nascidos nas décadas de 1940, 1950, 1960. Metade das vozes de Tigertail nasceu nos anos 1970, e um par nos 1980, então o elenco é novo, invigorante. Heloisa Buarque de Hollanda achou importante sublinhar a pluralidade em sua segunda antologia nacional, referindo-se à *poesia feminina, negra, judaica, gay, periférica, operária* (HOLLANDA, 1998).

Quanto à representação em Tigertail, pode-se notar, por exemplo, que três das estrelas da coleção são mulheres: Virna Teixeira, Simone Homem de Mello, e Adriana Zapparoli. Por outros lados, a seleção de poetas *gay* está garantida, e um quarto dos poetas é nordestino. Esta configuração ocorreu naturalmente, com a aplicação de filtros estéticos e as coincidências felizes da estrada editorial. É pertinente este tipo de observação porque nos Estados Unidos e no Canadá é comum quererem verificar tais traços. Menos importância foi dada aos fatores de “identidade” numa excelente antologia publicada no México que não se pode deixar de citar como exímia instância da literatura interamericana (MATA; CRESPO, 2009).

Em um evento lírico-tradutório paulistano recente este vosso criado queria compartilhar algum exemplo de tradução de poesia brasileira para o inglês a modo de exercício de oficina, tipo *workshop*¹³ (PERRONE, 2013c). Havia muitas possíveis escolhas. Poderia voltar aos primeiros textos vertidos de Paulo Leminski (PERRONE, 1995, 1992), mas esses se podem consultar *on-line* no *Pop Box*.¹⁴ Paulo Henrique Britto gostaria que os exemplos fossem as traduções de Carlito Azevedo que fiz para *Outras Praias*,

¹³ Peço desculpas pela excessiva auto-citação a seguir, mas é pertinente dado o tema abordado.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/unencontraries.htm>>. Acesso em: 11 maio 2016.

sobretudo um texto que tinha quatro partes, que apareceu outro dia num site do Canadá¹⁵, que postou versões de Claudia Roquette Pinto também.¹⁶ O incessante dado da multiplicidade me lembrou a incumbência de traduzir, para um evento organizado por uma artista paulista radicada em Austin, Texas, o poema dos poemas do final do século passado, “Guardar” de Antonio Cicero.¹⁷ A chave é que a palavra titular tem mais de uma dúzia de significados. Haveria duas estratégias básicas de tradução: empregar uma série de equivalentes – *guard, regard, put away, put forth, watch, hide, conceal* – ou escolher uma para usar consistentemente (*keeping*). Para a experiência planejada, ainda poderia recorrer a outro autor de minha idade que preza fontes clássicas e renascentistas, Geraldo Carneiro, de quem publicamos uma sequência de 27 poemas traduzidos para um projeto institucional (CARNEIRO, 2012). Algo mais novo seria o número da revista novo-mexicana *Malpaís* com seção dedicada a poetas brasileiros, a qual tem de minha parte poemas de Antonio Carlos Secchin (PERRONE, 2013b). O editor Gary Brower é outro exemplo raro de professor de inglês que se interessou pelo Brasil há muitos anos. Quem mais tenho traduzido é Augusto de Campos; algumas destas versões apareceram impressas e/ou em linha na América do Norte, outras foram publicadas na Escócia (PERRONE, 2012). Augusto tinha feito uma auto-tradução de “tensão” (“com som sem som”), mas em 2011 quando ele foi homenageado em New York numa fundação de artes, eu o representei e contribuí com um arranjo de sete versões do poema, cada uma destacando uma estratégia de tradução distinta para superar as traduções dos anos 1960 para cá (PERRONE, 2011). O intuito daquele exercício vive-se igual no que fiz com o poema “nascemorre” de Haroldo de Campos (PERRONE,

Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/charles.htm>>. Acesso em: 11 maio 2016.

¹⁵ Disponível em: <<http://zocalopoets.com/2014/06/23/poetas-dos-anos-90-a-palavra-viva-e-paralisada-poetry-alive-in-paralyzed-flow/>>. Acesso em: 11 maio 2016.

¹⁶ Disponível em: <<http://zocalopoets.com/2014/06/24/poetas-dos-anos-90-o-halo-da-lucidez-the-halo-of-lucidity/>>. Acesso em: 11 maio 2016.

¹⁷ “Keeping” (“Guardar”) de Antonio Cícero, para “Camões’ Feast” instalação de Regina Vater na exposição Brazilian Visual Poetry, Mexic-Art Museum, Austin, TX, janeiro-março 2002.

2009). Dos anos 1960 para cá, na crítica geral norte-americana, fora da área brasilianista que tem escrito sobre Drummond e Cabral entre outros, o que mais tem figurado – nos ensaios de nomes ilustres como Marjorie Perloff e Charles Bernstein – tem sido a poesia concreta e seus seguimentos campianos, por serem algo distintivo, original. Após longa espera, há um volume da obra crítica e criativa de Haroldo em inglês (CAMPOS, 2007). Odile Cisneros, a co-organizadora, a mesma mexicana radicada no Canadá, também completou uma tradução das *Galáxias*¹⁸.

Para começar a finalizar o presente texto, valho-me da descrição do evento *A poesia na era da internacionalização dos saberes*, que inclui as perguntas “Que formas de arte estão se desenvolvendo neste contexto de fronteiras fluidas, de linguagens híbridas e de subjetividades mutantes? Que marcas deste contexto podem ser percebidas na criação poética?” Durante a preparação destas considerações, três pessoas se comunicaram comigo por motivos vários, e todos eles demonstram a diversidade transnacional que tem preocupado a crítica cultural ultimamente. Marco de Oliveira, apelidado **gringoca-rioca**, é filho de brasileiros nascido nos Estados Unidos; por meio da literatura comparada chegou a interessar-se pela poesia concreta, lemskiana, e arnaldo-antunesiana, e acabou vindo trabalhar no Brasil (PUC-RJ). Tendo postado já muitos itens para seu *blog* de arte, lançou um primeiro livro que reflete sua realidade estética interativa e múltipla (OLIVEIRA, 2014).

Por sua parte, Lucas de Lima – que nasceu em Ribeirão Preto, foi aluno de graduação no Canadá e de pós-graduação em dois dos Estados Unidos, onde virou poeta do *sordid* – veio a São Paulo em 2014 para falar dum livro dele *in English* sobre a morte duma amiga latina por jacaré (LIMA, 2014)¹⁹. Finalmente, um poeta canadense apresenta novo livro e um resenhista da Califórnia declara que “Seria um deleite para a Elizabeth Bishop dos seus poemas brasileiros” (tra-

¹⁸ Disponível em: <<http://www.artsrn.ualberta.ca/galaxias/>> para uma versão parcial. Acesso em: 11 mai. 2016.

¹⁹ Livro que gerou bastante controvérsia. O manifesto no website da editora já sugere sua política agressiva. Disponível em: <<http://www.actionbooks.org/aboutus.html>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

dução nossa)²⁰. Outro resenhista o declara um dos melhores poetas da nação. O poeta chama-se Ricardo da Silveira Lobo O'Reilly Sternberg²¹. Nasceu no Rio de Janeiro, mas mora na América do Norte há cinquenta anos.

Seu primeiro livro de poemas (STERNBERG, 2014) tem traços parecidos a *Boitempo* de Drummond, sobre quem escreveu a tese de doutoramento. São todos estes ares inegavelmente trans-americanos que pedem leituras no espírito da internacionalização.

Anos 1960-1970-1980, antologias, livros e antologias de poesia brasileira na América do Norte, alguma poesia e alguma crítica, uma presença já definida, mas que muito mais teria a dar. Anos 1990 e começos do século 21, como com tanta atividade, as opções virtuais proliferam, e o acesso à lírica brasileira em tradução ou bilingue, em Chicago, no México, em Toronto, em Miami, duplicou, triplicou. Quem procurar, achará e poderá exercer crítica, isto é, separar o que é para perseguir e o que não. A circulação e a recepção continuarão diversificando seus percursos.

Adendo: Lista de antologias de poesia brasileira em tradução inglesa.

REFERÊNCIAS

AUFGABE. New York, n. 6, Spring 2007. Edited by E. Tracy Grinnell, Paul Foster Johnson & Mark Tardi. Disponível em: <<http://www.litmuspress.org/wp-content/uploads/2013/09/AufgabeNumber6.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2016.

BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.). **An Anthology of 20th-century Brazilian Poetry**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972.

²⁰ “*The Elizabeth Bishop of her Brazilian poems would be delighted*”. Opinião de Stephen Yenser, Department of English, UCLA, em *Reviews*, no link disponível em: <<http://www.mqup.ca/some-dance-products-9780773543478.php>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

²¹ Conferir também <<http://rascunho.com.br/a-beleza-que-morde/>>. Acesso em 6 mai. 2016.

BONVICINO, R.; PALMER, M.; ASCHER, N. (Org.). **The PIP Anthology of World Poetry of the 20th Century**. v. 3. Los Angeles: Green Integer Press, 2001.

_____. **Nothing the Sun Could Not Explain**: 20 Contemporary Brazilian Poets. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1997.

BRASIL, E.; SMITH W. (Org.). **Brazilian Poetry 1950-1980**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1983.

BRITTO, P. H. Brazilian Poetry Today. **Los Angeles Review of Books**, Los Angeles, nov. 2013. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

CAMPOS, H. de. **Novas**: Selected Writings. Edited and with an introduction by Antonio Sergio Bessa and Odile Cisneros. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2007.

CARNEIRO, G. 27 poems translated. Translated by Charles A. Perrone. **Machado de Assis Magazine**: Brazilian Literature in Translation, Rio de Janeiro, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/titulo.php?id_titulos=20&edicao=Edi%C3%A7%C3%A3o%2002>. Acesso em: 28 dez. 2015.

CORONA, R. (Org.). **Outras praias**: 13 poetas brasileiros emergentes = **Other Shores**: 13 Emerging Brazilian Poets. São Paulo: Iluminuras, 1998.

COSTA, H.; PERRONE, C. A. (Org.). Introdução e tradução dos organizadores. **Tigertail**: a South Florida Poetry Annual, Miami, v. 6, 2008. Brazil Issue.

COUTINHO, A. **An Introduction to Literature in Brazil**. Translated by Gregory Rabassa. New York: Columbia University Press, 1969.

DOWNES, L. **An Introduction to Modern Brazilian Poetry**. São Paulo: Clube de Poesia do Brasil, 1954.

ESPÍNOLA, A. **Taxi or Poem of Love in Transit**. Translated by Charles A. Perrone. New York: Garland Publishing, 1992. (Garland Library of World Literature in Translation, 21).

ESPÍNOLA, A. **Táxi ou poema do amor passageiro**. São Paulo: Global, 1986.

FITTS, D. (Org.). **Anthology of Contemporary Latin American Poetry**. Translated by Donald Poore. Norfolk, CT: New Directions, 1942.

FREITAS, A. **Rilke Shake**. Translated by Hillary Kaplan. Los Angeles: Phoneme Books, 2015.

GOLDBERG, I. **Brazilian Literature**. New York: Alfred Knopf, 1922.

GREENE, R. (Org.). **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4. ed. ampl. Princeton: Princeton University Press, 2012.

HOLLANDA, H. B. de. Introdução. In: _____. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p. 10-21.

HOOVER, P.; BONVICINO, R.; MELO, T. de (Org.). **Lies About the Truth: An Anthology of Brazilian Poetry**. **New American Writing**, Mill Valley, CA, n.18, p.1-104, 2000.

LIMA, L. de. **Wet Land**. South Bend, IN: Action Books, 2014.

MARANHÃO, S. **Blood of the Sun**. Translated by Alexis Levitin. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

MARTINS, W. **The Modernist Idea: a Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century**. Translated by Jack E. Tomlins. New York: New York University Press, 1970.

MATA, R.; CRESPO, R. (Org.). **Alguna poesía brasileña Antología (1963-2007)**. Mexico D.F.: Universidad Nacional Autónoma, 2009.

NELSON, B.; MAHER, B. (Org.). **Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception**. New York: Routledge, 2014.

NEW Brazilian and American Poetry. **Rattapallax**, New York, n.9, 2004.

NIST, J. (Org.). **Modern Brazilian Poetry: an Anthology**. Translated by Yolanda Leite. Millwood, NY: Kraus Reprint, 1976.

NIST, J. **The Modernist Movement in Brazil: a Literary Study**. Austin: University of Texas Press, 1967.

OLIVEIRA, M. A. de. **Reflexos e reflexões**. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2014.

PERRONE, C. A. **Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada**. **Transluminura: Casa das Rosas**, São Paulo, n.1, p. 41-64, 2013a.

_____. Translation of poems by Antonio Carlos Secchin. **Malpaís Review**, Placitas, New Mexico, v.4, n.1, p.124-125, Summer 2013b. Inclui poetas novos.

_____. De antologias, antenas, trânsito e tradução: a poesia do Brasil e sua veiculação nos Estados Unidos. 2013c. Palestra realizada na Casa de Guilherme Almeida, São Paulo, SP, Brasil, no dia 23 de julho de 2013.

_____. Second squad, aphasia, post-all, toast, displacebo, market by Augusto de Campos. **p.o.w. (poetry / oppose / war)**, London; Edinburg, n. 7, July 2012.

_____. Seven versions and two graphic representations of tensão. **Telephone Journal: The Word-Things of Augusto de Campos**, Brooklyn, NY, n. 3, p. 61-77, 2011.

_____. **Brazil, Lyric and the Americas**. Gainesville: University Press of Florida, 2010.

_____. $4 \times 3 \times 2 =$ Quadrangulating Triangular Pairs: Simultaneous Versions of a Vital Concrete Poem. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-17, 2009.

_____. Poemas de Paulo Leminski. In: BAPTISTA, J. V. (Org.). **Desencontrários: 6 poetas brasileiros = Unencontraries: 6 Brazilian poets**. Tradução Regina Alfarano et al. Curitiba: Bamerindus, 1995. p.118-121, p.132-135.

_____. Critical preface and poems by Paulo Leminski. **Brasil, Brazil: Revista de Literatura Brasileira, A Journal of Brazilian Literature**, Porto Alegre; Providence, RI, n. 7, p. 75-82, 1992.

PUTNAM, S. **Marvelous Journey: a Survey of Four Centuries of Brazilian Writing**. New York: Alfred Knopf, 1948.

SANTOS, A. **Arnaldo Canibal Antunes**. São Paulo: Ed. nVersos, 2013.

SOLT, M. E. (Org.). **Concrete Poetry: a World View**. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

STERNBERG, R. **Some Dance**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2014.

WHITENER, B. Brazilian Poetry. **Chicago Review**, Chicago, v. 2, n. 47, p. 91-93, 2002.

WILLIAMS, E. (Org.). **An Anthology of Concrete Poetry**. New York: Something Else Press, 1967.

WOODBIDGE, H. C. A Bibliography of Brazilian Poetry in English Translation: 1967-1977. *Luso Brazilian Review*, Madison, WI, n.15, p.161-188, 1978.

APÊNDICE

ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA TRADUZIDA PARA O INGLÊS BILINGUES OU MONOLINGUES (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, BRASIL, REINO UNIDO)

ALVES, M. (Org.). **Enfim... Nós: Finally...Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers**. Tradução Carolyn Richardson Durham. Colorado Springs, CT: Three Continents Press, 1995. 18 poetas.

ARROJO, R. **An Anthology of Brazilian Modernist Poetry in Translation**. 1997. Thesis (Doctor in Translation Studies) – University of Essex, Colchester, England, 1997. Trata-se de uma tese com exemplos vários.

BAPTISTA, J. V. (Org.). **Desencontrários: 6 poetas brasileiros = Unencontraries: 6 Brazilian Poets**. Tradução Regina Alfarano et al. Curitiba: Bamerindus, 1995.

BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.). **An Anthology of 20th-century Brazilian Poetry**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972.

BRASIL, E.; SMITH, W. J. (Org.). **Brazilian Poetry 1950- 1980**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1983. Textos em português e inglês.

CARLISLE, C. R. (Org.). **Tesserae: a Mosaic of Twentieth century Brazilian Poetry**. Translated by Charles Richard Carlisle. Fort Worth, TX: Latitudes Press, 1983.

CORONA, R. (Org.). **Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes = Other Shores: 13 Emerging Brazilian Poets**. São Paulo: Iluminuras, 1998. Inteiramente bilingue, poemas e segmentos críticos.

COSTA, H.; PERRONE, C. A. (Org.). Introdução e tradução dos organizadores. **Tigertail: a South Florida Poetry Annual**, Miami, v. 6, 2008. Brazil Issue.

DOWNES, L. S. (Org.). **An Introduction to Modern Brazilian Poetry**. São Paulo: Clube de Poesia do Brasil, 1954.

FITTS, D. (Org.). **Anthology of Contemporary Latin American Poetry**. Translated by Donald Poore. Norfolk: New Directions, 1942. Inclui alguns brasileiros da geração modernista.

GONZALEZ, M.; TREECE, D. **The Gathering of Voices: the Twentieth-century Poetry of Latin America**. London: Verso, 1992. Livro de crítica com capítulos sobre o Brasil e bastantes exemplos líricos bem traduzidos.

GREEN, J. C. R. (Org.). **Modern Brazilian Poetry**. Translated by J. C. R. Green. Portree, Isle of Skye: Aquila: The Phaeton Press, 1975.

HOOVER, P.; BONVICINO, R.; MELO, T. de M. (Org.). Lies About the Truth: An Anthology of Brazilian Poetry. **New American Writing**, Mill Valley, California, n.18, p.1-104, 2000. Módulo especial dentro de um número da revista.

NEISTEIN, J. (Org.). **Poesia brasileira moderna: a bilingual anthology**. Trad. Manoel Cardoso. Washinton, D.C.: Brazilian American Cultural Institute, 1972.

NIST, J. (Org.). **Modern Brazilian Poetry: an Anthology**. Translated by Yolanda Leite. Bloomington: Indiana University Press, 1962. Reedição comercial em 1976. Monolingue.

PALMER, M. et al. (Org.). **Nothing the Sun Could Not Explain: 20 Contemporary Brazilian Poets**. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1997. Nova edição em 2003.

NEW Brazilian and American Poetry. **Rattapallax**, New York, n.9, 2004.

TAPSCOTT, S. (Org.). **Twentieth-Century Latin American Poetry: a Bilingual Anthology**. Austin, TX: University of Texas Press, 1996. Boa antologia em todos os sentidos.

WEISSBORT, D. (Org.). Modern Poetry in Translation, Modern Poetry From Brazil. **MPT New Series**, London, n.6, Winter 1994.

WILLIAMS, F. G. (Org.). **Poets of Brazil:** a Bilingual Selection. Translated by Frederick G. Williams. Provo, UT: Brigham Young University Press; Salvador, BA: Ed. da UFBA, 2004.

_____. **Brazil's Finest Poets:** a Bilingual Selection. Santa Barbara, CA: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1989.

MINHAS PALAVRAS E SUAS LATERAIS

DEPOIMENTO

Salgado MARANHÃO

Minha obra já está sendo estudada, regularmente, nos Estados Unidos, há mais de 10 anos. No ano 2000, um livro que havia ganhado o Premio Jabuti chegou às mãos do prof. Luiz Fernando Valente, chefe do Departamento de Literatura em Língua Portuguesa da *Brown University* e ele, então, tomou-se de amores pelo meu trabalho. Em 2007, eu fui convidado para acompanhar o encerramento de um curso, para doutorandos, sobre minha poesia e participar de um festival com poetas de Cabo Verde, Portugal, Angola e Moçambique. Foi aí que conheci o meu tradutor, Alexis Levitin, que, atualmente, é o melhor tradutor de poesia para a língua inglesa. Só para se ter uma ideia, ele traduziu quase toda a grande poesia portuguesa do século XX. Do nosso encontro resultou a tradução do *Sol Sanguíneo (Blood of the sun)*, que lançamos durante uma longa excursão por 53 universidades americanas, e de um outro livro intitulado *A pelagem da Tigra*, que ainda não foi editado.

O Alexis já veio com o meu livro que tinha ganho o Jabuti e declarou seu interesse em me traduzir. Na mesma semana já começamos e até agora já foram 4 livros traduzidos, 2 já foram editados e o terceiro sairá em 2017. Além disso, mais de 40 revistas literárias americanas publicaram poemas dessas traduções.

Fiquei super contente, mas não surpreso, pois, já estava contando com esse desdobramento. Susto grande tomei com a quantidade de convites. Nenhum escritor brasileiro, nem Érico Veríssimo, que também fez uma longa excursão pelos Estados Unidos, na década de 1950 ou 1960, realizou uma viagem por tantos lugares. Ao final da trajetória, eu e o meu tradutor rodamos em torno de 26 mil km e percorremos 27 estados americanos.

Não é possível traduzir convenientemente poesia sem recriá-la na outra língua. Do contrário, fica uma dublagem, tem significado, mas não tem significância, não toca o coração de ninguém. No meu caso, o tradutor trabalhou comigo ao lado, verso a verso, palavra a palavra, buscando a melopéia correspondente na língua inglesa. Foi um trabalho de reconstrução de um novo poema numa nova língua. O resultado tem merecido elogios dos especialistas e do público em geral. O próprio tradutor, que acaba de ser convidado para participar da tradução do *Grande Sertão: Veredas*, do Rosa, me disse que traduzir minha sintaxe idiossincrática é um trabalho de ourives.

Minha recepção nos Estados Unidos tem sido melhor do que eu esperava. O povo americano, além de querer ser o melhor, quer o melhor dos outros. Em qualquer área. Se somos aceitos como alguém que leva alguma contribuição cultural, somos recebidos com admiração e deferência. Em alguns lugares eu fui tratado como um ídolo na minha área, em certas situações que guardo na memória e que muito me comoveram.

Quando eu estava viajando pelos Estados Unidos, com o Levitin, um jovem nissei brasileiro-americano (o pai americano e a mãe brasileira descendente de japoneses) entrou em contato comigo, já com alguns poemas meus traduzidos para o japonês. Seus nome era Felipe Hiro e, além do português, do inglês e do japonês fluentes, falava também coreano. Ele trabalha no *New York Times* e estava indo atuar como correspondente no Japão. Foi aí que começou a fazer palestras com meus poemas nas universidades de lá. Foi muito curioso ver um cartaz com o meu rosto e a foto da capa do *Mapa da Tribo*, que anunciava uma palestra com meus poemas numa universidade de Tóquio.

Leio alguns poetas americanos de ontem e de hoje e até já trouxe, em 2015, uma poeta para participar de um salão de livros em Teresina. Pelas universidades em que passei, sempre tive a curiosidade de perguntar quem era o grande poeta americano do momento, e todos eram unânimes em responder que não há um, mais vários. Isso demonstra a grande vitalidade da poesia americana atual. Além disso, tenho constantes contatos com poetas portugueses e angolanos (acho que estes fazem, atualmente, uma das poéticas mais vigorosas do mundo). Em Portugal já estive duas vezes, nos últimos cinco anos, convidado para participar de eventos literários.

Meu público é formado de professores e de estudantes de literatura, que sempre me recebem com meus poemas xerocados ou com o próprio livro nas mãos. A seriedade dos estudantes norte-americanos é imensa. O ensino, nos Estados Unidos, não tem comparação com nada que eu já vi. As universidades são lugares permanentemente habitados, as bibliotecas são espaços agradabilíssimos e ficam abertas até duas da manhã. Algumas não fecham nunca. São super equipadas, com computadores de última geração para quem precisar usar. Cada lugar em que estive me trouxe uma experiência nova, desde ver pessoas chorando quando eu falo um poema dedicado à minha mãe, até presenciar pessoas fazendo fila para comprar meu livro. Numa dessas vezes eu vendi 51 livros numa única leitura.

Respondendo à questão que me foi proposta durante o Seminário, que me perguntava se a forte relação que há em meu trabalho entre a poesia e a música teria exercido alguma influência na divulgação da minha obra no exterior, eu diria que teve alguma importância no Brasil, mas no exterior não creio, exceto por algumas breves referências feitas pelo Charles Perrone. Mas não teve influência no trabalho realizado a partir dos estudos do Prof. Luiz Fernando Valente, da *Brown University*. Posso afirmar que os prêmios (o Jabuti e o da ABL) chamaram um pouco a atenção para o meu trabalho. Mas, o que despertou verdadeiramente o interesse do mundo acadêmico americano foi, segundo me disseram o Levitin e alguns professores de universidades onde eu estive, a minha sintaxe estranhamente pessoal. Em *Harvard*, um jovem professor me disse isto: “Gostamos de sua poesia porque ela nos apresenta um Brasil

que não conhecíamos, não queremos poetas brasileiros que imitam nossos movimentos literários”.

Poesia está no âmago do meu foco de interesses. Desde que a descobri, todas as coisas que faço levam em conta a poesia. Se eu planejo minha vida, tenho que encontrar um lugar para ela ou não tem acordo. Emprego, casamento, associações em geral têm de respeitar minha intrínseca maneira de traduzir o mundo. Quando um poeta trai a sua poesia ele não ganha o mundo e perde a sua essência.

Aves e víveres

Aves em busca de víveres, voamos
tontos de luz e dos apegos vãos
e se ao longe avistamos frutos são
não raro erramos o lugar dos ramos.
Pois é de nós que nos embarçamos
nos mínimos véus, nos pequenos grãos
e se é incompleto o que nos chega às mãos
mas tão pouco é sublime o que doamos.
São dardos zoando a música do espanto
e tanta lácera e desertos tantos
esgarçando no molde a própria vida
que o tecido do amor já vem puído.
E qualquer um de nós cede ao descuido,
sob a febre da morte consentida.

Meus poemas começam, dentro de mim, pelos sons e pela imagem das palavras. Chego a formular na cabeça a textura e a música verbal do poema, antes mesmo de ele existir. Muitas vezes eu o escrevo na memória antes de passá-lo para o papel. Vivi, na infância, numa região luxuriante do interior maranhense, onde a beleza da paisagem era impactante e o silêncio se misturava ao canto das aves e ao ciciar do vento nas palmeiras de babaçu. Foi ali que eu me tornei uma criança contemplativa e busquei uma maneira de plasmar, dentro de mim, esse universo esplendoroso. Desse modo, sem que eu delibere, as metáforas saltam do meu inconsciente como se fos-

sem aquarelas. Chego a formular cores nos vocábulos, chego a sentir cheiro na sua corporalidade.

Minha poética busca fustigar a língua para além dos significados usuais. E busca, também, sobrepor imagens como num quadro cubista. Meu olho olha em todas as direções tentando harmonizar o inconciliável caos da vida. Às vezes, chega a me faltar o ar de tanto excesso de ser, da impossibilidade de amarrar o mundo em versos.

A poesia não nos dá conhecimento. Ela nos dá a experiência das sensações que só mesmo a vida, em sua plenitude, nos traz em alguns momentos. O conhecimento é pouco para a poesia, posto que, geralmente, é taxativo em suas conclusões. A poesia é aberta para *o estar sendo* e o conhecimento encerrado no ter sido. Nesse ponto, o leitor caminha *pari passu* com o poeta, porque ambos estão, permanentemente, em estado de epifania. Ambos estão buscando na palavra o esplendor do onírico, uma dimensão em que o humano, desnudo de suas armaduras racionais, se mostra em suas múltiplas máscaras. No plano do discurso verbal, só a poesia nos agrega essa instância de consentida loucura. Onde podemos dialogar conosco mesmos e com o outro sem abdicarmos da consciência.

Poesia e Letra

Quando a Poesia Marginal eclodiu, na década de 1970, a poesia brasileira estava emparedada entre dois conceitos redutores: o da morte do verso – capitaneado pela Poesia Concreta, desde a década de 50 – e o da continuidade do legado da tradição neo-parnasiana. Estas duas vertentes se digladiavam intensamente, sendo hegemônicos os Concretos no meio acadêmico e no da crítica especializada e, naturalmente, entre os seus próceres vanguardistas. Portanto, aqueles que acabavam de chegar ao mundo literário, não sendo repositórios de nenhuma tradição importante, ficaram livres para atuar como franco atiradores. Esses jovens, aparentemente sem raízes, já eram o reflexo do truncamento cultural que se abatera sobre o país, a partir da ditadura militar.

Mas, a poesia, que é a mais primordial das linguagens, por traduzir o inconsciente dos povos através dos símbolos verbais e da

incontrolável inquietude humana, estava ali, brotando novamente das vozes e dos olhares de jovens inexperientes, porém tenazes.

Inexperiência essa que, somada ao desalinhamento da hora em que a convulsão do mundo batia em nossa porta com a Música *Pop* e a Contracultura, tal ousadia descomprometida com padrões preexistentes restaurou em muito o poder de empatia da poesia com o público. Foi o modo criativo de enfrentar a rigidez com a leveza, buscando uma terceira via.

Nesse caldo de culturas, as letras das canções que, a partir da Tropicália, adquiriram uma alta elaboração formal – até mesmo por força da proximidade dos seus principais artistas com a Poesia Concreta – passaram a representar uma grata influência para os poetas que surgiam.

Claro que modernistas como Oswald de Andrade, Drummond e Manuel Bandeira foram os inspiradores mais constantes, principalmente o Oswald do poema-piada e o Bandeira de uma certa poesia lúdica e evocativa. No entanto a MPB e o Rock, com seu grande poder de massificação, tiveram um importante papel no contexto daquela hora.

Apesar das semelhanças na abordagem coloquial, não havia uniformidade nas tendências nem nos procedimentos criativos pois, embora a cidade do Rio de Janeiro seja um grande centro de aproximação e difusão da cultura nacional, isto se deve à enorme quantidade de talentos que para ela confluem. E foi justamente desse choque de sotaques – e da alta qualificação que o debate veio adquirindo – que a Poesia Marginal atingiu maioridade e caminhou na direção da poética que atualmente se pratica.

Pode-se dizer que, depois da geração de 1930, em que surgiram Drummond, Cecília Meireles, Jorge de Lima e Murilo Mendes, entre outros, o momento atual é o que ostenta o maior número de poetas (praticamente numa mesma geração) de reconhecido talento em processo de construção de obras. Isto se alastra no Brasil como um todo, graças à maior democratização do acesso ao livro e às mídias sociais, sobretudo a *internet*.

À parte isto, a atmosfera de globalização e pós-modernidade, em que as diversidades se nivelam e todos buscam afirmar o seu

espaço, inaugurou um novo estágio no âmbito da poética: cada vez mais os poetas se recolhem nos seus nichos de excelência, transformando a sua arte numa prática para especialistas. Assim, o texto da canção, tão entranhado no imaginário popular, reivindica o seu lugar de poesia.

Da Letra

Não é de hoje que se ergue, no Brasil, um debate acalorado quanto às reais distinções entre a poesia e o texto escrito para canção; entre o que é da música e o que pertence às letras. Não há dúvida que a genealogia da palavra cantada, no ocidente, remonta a Homero a aos poetas provençais, e – cá entre nós – a Domingos Caldas Barbosa, no século XVIII. No entanto, a meta deste depoimento é realçar a influência da canção popular moderna no contexto da poesia brasileira recente.

Até o final do século XIX, em que as duas formas de uso da expressão poética caminhavam lado a lado, cada qual no seu viés, e ninguém que compusesse modinhas reivindicava *status* de poeta, a convivência entre essas linguagens era pacífica. Isso prosseguiu até meados do século XX, quando já havia uma inquestionável conquista de espaço pela música popular no mercado cultural brasileiro, que se afirmara amplamente (via rádio) no imaginário da sociedade, a partir dos anos 20, através de notáveis letristas, como Noel Rosa, Catulo da Paixão Cearense, João de Barro e Orestes Barbosa (compositores que, de certo modo, compreenderam o espírito do Modernismo antes mesmo de alguns literatos; souberam desacademizar suas canções, incorporando intuitivamente a linguagem coloquial das ruas).

Cito como exemplo a ironia e o sarcasmo, que já estavam na obra de Noel, no alvorecer do modernismo brasileiro: “O Brasil dá banana e aipim/só preciso de alguém/que descasque pra mim”. E, ainda, “Conversa de Botequim”, do próprio Noel, que reflete essa picardia inventiva da fala cotidiana: “Seu garçom faça um favor/ de me trazer depressa/uma boa média/ que não seja requentada/ um pão bem quente/ com manteiga à bessa/um guardanapo/ e um

copo d'água bem gelada/feche a porta da direita/com muito cuidado/que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol/vá perguntar ao seu freguês do lado/qual foi o resultado do futebol"; e também o compositor Braguinha, seguindo a mesma linhagem em: "Chiquita Bacana/lá da Martinica /se veste com uma casca/de banana nanica".

Como se pode ver, o texto para canção, que antes se apresentava de fraque e cartola, eivado de subjetivismos, influenciado pelo fazer literário do século XIX, como no exemplo: "Tu és divina e graciosa/estrela majestosa/do amor/ por Deus esculturada...", ganha concretude, desce ao cotidiano, onde os sentimentos sublimes vão se misturar ao universo das coisas corriqueiras e banais. Essa dessacralização do eu lírico é o legado da modernidade, incorporado à canção brasileira por seus letristas que, por vezes, namoram o erudito e, noutras, o popular.

Essa intensa fluidez acompanha a nossa música em toda a primeira metade do século XX, quase sempre praticada por compositores egressos das classes populares e sem quaisquer veleidades literárias. A relação de simpatia recíproca da elite letrada com a cultura popular mantém-se em fogo brando até meados da década de 1950, quando Vinicius de Moraes, um dileto filho do mundo das letras, de refinada formação acadêmica, vaza o circunspecto universo da comunidade literária para juntar-se aos artistas do povo.

Vinicius, a propósito de sua sólida formação cultural, não busca academizar suas letras, ao contrário, bebe na sábia espontaneidade da poética popular e contribui para o momento mais sublime do casamento entre música e poesia no Brasil.

Sua inserção no mundo da canção instaura a Bossa Nova, movimento musical de membros da elite carioca que, apesar de sua complexa conceituação formal, corporificada na fusão de samba e jazz, é de fácil assimilação popular. Daí, o seu estrondoso sucesso nacional e internacional.

Mais do que em qualquer outro momento da música brasileira, a poesia da Bossa Nova procura deselitizar a canção popular. Seus letristas falam do amor e da vida, num lirismo sutil, ao rés do banal, mas de extremo refinamento: "Hoje eu quero a lua/mas linda que houver/para enfeitar a noite de meu bem (D. Duran)";

ou: “Se todos fossem iguais a você/que maravilha viver” (Tom e Vinícius); e mais: “Fotografei você na minha *rolleyflex*/revelou-se a sua inteira ingratidão (Tom e N. Mendonça)”. Esta sofisticada simplicidade e o sucesso por ela alcançado tem a retaguarda e o aval de Vinicius de Moraes, um dos mais laureados poetas brasileiros. Quem ousaria questionar? A geração da Tropicália que viria em seguida, por sua vez, recebeu de bandeja essa conquista.

Se Vinicius de Moraes representou o batismo e o ingresso da poesia culta na música popular, a geração da Tropicália foi o estouro da boiada(o alastramento dessa conquista). De uma só vez surgiu uma legião quase infinita de letristas talentosos, alguns ligados ao movimento e outros pertencendo a outras vertentes. Entre os mais destacados, estão: Torquato Neto, José Carlos Capinam, Paulo César Pinheiro, Fernando Brandt, Aldir Blanc, Ronaldo Bastos, Abel. Silva, Tite de Lemos, Victor Martins, Paulinho Tapajós, Geraldo Carneiro, Sergio Natureza e Antonio Cícero, etc. Isso para não falar de Caetano, Gil, Chico Buarque e Paulinho da Viola, que, além de geniais melodistas, são também letristas de suas próprias músicas. Foi tão vigorosa a produção dessa lavra de autores, que poucos foram os que alcançaram o mesmo nível na geração seguinte – a do *rock*, na década de 80 –, além de Cazuza, Renato Russo e Arnaldo Antunes.

O auge desse “boom” foi alcançado, concomitantemente, com um movimento de jovens poetas que começava a falar os seus versos em público, a editar seus livrinhos em mimeógrafos e a vendê-los em bares e portas de cinema.

DO CONFLITO E DA CONFLUÊNCIA

No calor do conflito entre cantigas e palavras, cada linguagem encontra o seu matiz, de forma autônoma e sem hierarquizações. Ao realizar-se a letra de música tem procedimentos próprios, no que tange ao ritmo, à escolha dos vocábulos e à métrica. O texto escrito dentro da música respeita matematicamente a estrutura melódica e o ritmo. Um simples desajuste compromete o objetivo principal que é comover o ouvinte. Esse trabalho é, de tal modo, tão complexo que, nem sempre um bom poeta se torna um bom letrista. É preciso dar

voz à melodia e melodia às palavras. Encontrar a verdadeira adequação de sentimentos em cada tema, para que não parem distorções e desencontros, em que a música pede um texto e a letra canta outro.

Mesmo os casos em que a letra chega antes, é necessário que o ritmo esteja incluso. Do contrário, a melodia não encaixa, perde o viço e a fluência. Pois, nem sempre um bom poema funciona na canção. Em certos casos, um texto frágil, musicado, ganha força. Às vezes, até mesmo um lá lá lá e um ô ô ô, escorados em melodia, ganham brilho. E aí está o cerne do problema entre o texto que só tem peso na canção e o que sobrevive na literatura.

Por outro lado, a poesia ancorada em séculos de tradição, tem também suas leis. Na página em branco, seu palco principal – e onde o poeta está sozinho – só a construção perfeita funciona. “No branco da pauta”, já nos disse, Armando Freitas Filho, “qualquer rasura tem toque de arte final”. Quanto ao poema falado, normalmente as falhas são cobertas pela interpretação (e esse é o calcanhar de Aquiles da Poesia Performática).

Entretanto, para além de todas as contendidas está a força inconfundível do talento, corporificada na tecelagem das imagens e dos ritmos verbais; enfim, na arrumação da sintaxe que define a marca pessoal, seja na música ou no papel. Para lá de toda a hierarquia das linguagens, reina o coração, que não escolhe fórmula para sentir. E é Murilo Mendes – um dos totems da moderna poesia brasileira –, quem nos ensina num verso magistral: “A poesia – como o vento – sopra onde quer”.

URNS TO THE NATIVE IN CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY

Malcolm K. MCNEE

In the course of researching and writing about environmental thinking and figurations of landscape and nature in contemporary Brazilian poetry and art (MCNEE, 2014), I turned to a number of general assessments of Brazilian poetry from the 1990s and 2000s that seemed to arrive at a fairly solid consensus around its fundamental characteristic as a lack thereof. Poetry from the last two to three decades in Brazil is, according to this consensus, marked by its heterogeneity. It is largely free of schools, polemics, and the shared horizons of meaning that situated much of the poetry of the 1960s and 1970s at the intersections of aesthetic avant-gardism and political engagement. Heloísa Buarque de Hollanda (1998), for example, characterizes the poetry of the 1990s as primarily concerned with discovering its own voice, unmoored in a post-utopian moment in which there is no longer an aesthetic or political project outside of the poem itself. It would seem to be a moment defined by an absence of movements, by an ethos of cultivated isolation. In a later consideration, Hollanda (2000) goes on to identify a shared context in the hegemony of the market, within or against which contemporary poets stake out small, fragmented spaces of individual invention. Hollanda is, however, notably ambivalent about this heterogeneity

and the apparent lack of discernable parameters for critical judgement:

The incontestable presence of total heterogeneity in experimentation and an uncommitted and almost cynical adherence to any given style, ideology, or school, provokes a disconcerting reaction from traditional criticism, which is used to approaching poetic movements in search of a coherent aesthetic or political project (HOLLANDA, 2000, p.251).

Solange Ribeiro de Oliveira (2007), also assessing poetry from the 1990s, largely concurs with Hollanda that there are insufficient common denominators by which to characterize contemporary Brazilian poetry, which she ends up defining by its “plurality.” In the preface to an anthology of poets active in the 1980s and 1990s, Cláudio Daniel and Frederico Barbosa (2002), despite what they see as the relative lack of contact among poets, find some generational coherence in a shared commitment to experimentation. In the end, though, they also turn to plurality as the defining characteristic: “What we have here is a plurality of experimental trajectories, grounded in newness [*agoridade*]” (DANIEL; BARBOSA, 2002, p.26). Likewise, in the introduction to his anthology of seventy poets active in the first half-decade of this century, Manuel da Costa Pinto (2006) points to plurality and heterogeneity as the defining characteristics to be drawn from this panorama. In short, contemporary poetry in Brazil would appear to have as its most immediate backdrop a prolonged moment that evades easy definition in its embrace of diversity, individualism, an absence of clear trends, and the apparent rejection of avant-garde, collectively oriented projects and aspirations.

Given this backdrop, it seems doubly significant that reengagement with Indigeneity has emerged in recent years as a pronounced tendency in Brazilian poetry, clearly defining a sustained dimension of the work of a number of young and established poets. In her recent survey of the field, Maria Ester Maciel identifies this as one of the most relevant and compelling paths forward, with non-Indian poets incorporating “*elementos das culturas ameríndias e*

das fronteiras geográficas do país, deixando-se contaminar, também no plano da escrita, por mestiçagens linguísticas e culturais" (MACIEL, 2015). Maciel specifically notes recent publications by Josely Vianna Baptista and Sérgio Medeiros in this vein, to which we could add work by André Vallias, Ricardo Corona, and Douglas Diegues, among others. The forms of engagement among these poets are varied, ranging from ethnopoetics – involving translation, interpretation, mediation, and transfiguration of Indigenous songs and mythopoetic texts and practices – to articulations of solidarity with Indigenous communities and movements in their territorial and basic human rights struggles, to renewed deployment of Indigeneity in critical interrogation of Brazil's collective identity and historical destiny. This renewed interest in building bridges between literature and Indigenous culture and identity in Brazil or articulating through literature connections between Indians and Brazilian society and the Brazilian body politic at large is unavoidably haunted by a long and fraught history of Indianist discourse and representation, including many quite unambiguously colonialist forms that Tracy Devine Guzmán critically terms "*brincar de índio*." (GUZMÁN, 2013, p.1) It will be important not to lose sight of this troubled history and the dangers of appropriation, exoticism, and fetishization of Indigenous alterity that are specific to Brazil – how, for example the work of these poets today might be understood in its relationship with Romantic and Modernist Indianist forebears or with contemporary Indigenous poets – or that perhaps trouble any ethnopoetic project, no matter how deeply informed and collaborative. For the moment, though, my own interest in exploring this (re-)engagement with Indigeneity in Brazilian poetry unfolds out of a longer trajectory of research on eco-poetics, on the relationship between ambient aesthetics and representation, and ecological thinking. In this brief introduction to the topic, then, rather than fully delve into the politics of representation of this Indigenist turn in Brazilian poetry, I will begin by simply considering a range of manifestations from three of the poets mentioned above – Baptista, Medeiros, and Vallias – with an eye toward considering how their respective turns to the native can be understood through an ecocritical lens, in their intersections

with questions of environmental politics, aesthetics, and philosophy. While acknowledging underlying tensions between coloniality and decolonization in the current literary turn toward Indigeneity, the approach here considers the possibility that as a recent trend it most clearly signals an acute environmentalist anxiety and a search for alternative eco-conceptual paradigms for thinking and being in the world.

Beginning with her 2011 book, *Roça barroca*, Baptista, whose reputation was firmly established as a translator of Spanish American writers and as a poet who drew marked inspiration from the Ibero-American baroque, stakes out a transparently intertextual and intercultural relationship between her own poetic practice and an Indigenous cosmological text.¹ A hybrid book in terms of genre, *Roça barroca* is centered on her renderings into Portuguese and her commentary on three sacred, cosmogonic songs of the Mbyá Guarani of Guairá. These are followed by a series of her own poems, which respond to the songs, to her travels to Mbyá communities at the border region between Paraná and Paraguay, and figures and fragments from Luso-Brazilian colonial literature and history. The landscapes and signs of nature in her poems thus shift between registers, between the mythopoetic, the historical, and the lyrical, with the poet's own present perception braided with ethnographically informed signification. In "Moradas nômade", for example, a farmhouse in a state of abandonment and ruination is located within a broad cycle of human habitation and presence in the landscape, as the poem evokes the nomadic settlement and agricultural practices of the Guarani, who would leave orchards and gardens planted for those that might follow them in their migrations, or for their own eventual return:

¹ Baptista was born in Curitiba in 1957 and studied Hispanic literatures and Guarani language and culture at the Universidade Federal do Paraná. She has translated from Spanish writers including José Lezama Lima, Jorge Luís Borges, and Augusto Roa Bastos. In 1996 she founded *Cadernos da Ameríndia*, a journal dedicated to the cultural and textual repertoire of South American Indians. Her other collections of poetry include *Ar* (1991), *Corpografia* (1992), *On the Shining Screen of the Eyelids* (translated by Chris Daniels, 2001) and *Sol sobre nuvens* (2002).

*carunchos e cupins roem,
vorazes, a choupana de ripas
pendem do esteio ramos de trigo,
feito amuleto para celeiros cheios;
tachos esfarelam crostas de grãos moídos
e redes balançam seus esgarços,
perto do chão onde uma nódoa preta
mostra o antigo fogo*

*tudo abandono, e, no entanto,
lá fora o pomar semeado
para os que agora cruzam
(trouxas vazias), um
por um, os onze mil
guapuruvus (BAPTISTA, 2011, p.130)*

The scene is baroquely transcultural, with signs of European agrarian settlement – shafts of wheat like amulets – entangled with signs of Indigeneity, with the last verses built around a reference to the estimated 11,000 year history of the canoe and its construction from cultivated Guapuruvu trees, which grow so quickly that the tree’s Guarani name literally translates as canoe that emerges from the earth. Baptista unsettles the Eurocentric notion of the precolonial, New World landscape as wilderness and blank slate, awaiting the inscription of discovery and documentation – among the epigraphs in the book is an ironically framed, iconic statement from Manuel de Nóbrega, “*Aqui poucas letras bastam, pois tudo é como papel em branco.*” (BAPTISTA, 2011, p.102). The land, abandoned here in the scene constructed within this poem, does not return to some prior, pure state of nature. Instead, it remains in states of dynamic cultivation and timeless mythic significance, awaiting the cyclical return of Mbyá habitation.

Roça barroca, as a work of ethnopoetics, is centered on the sense of the original difference and textual integrity of the Mbyá cosmogonic songs – “*Os primitivos ritos do colibri*”, “*A fonte da fala*”, and “*A primeira terra*” – which are included in her translations into

Portuguese alongside transcriptions of their original language (drawing upon the collection by Paraguayan ethnologist, León Cadogan, first published in 1959, and a contemporary recording Baptista made of Teodoro Tupã Alves – described as an important leader, former chief, and teacher in the village of Ocoy, in São Miguel do Iguazu, Paraná – singing the songs). As such, the book is also an exercise in postcolonial hybridity, or, as she rather mildly puts it, “*um pequeno gesto para aproximar nossa poesia da poesia ameríndia e dar um vislumbre das belas e indestrutíveis palavras azuis celestes.*” (BAPTISTA, 2011, p.15) Though Baptista draws upon the disciplinary lens and frameworks of anthropology in explaining aspects of the significance of the three songs in their historical and cultural contexts, she also stakes out her own approach as a poet, noting her attentiveness to the formal and sonic qualities of the original songs and allowing her translation and her own poems to be impregnated by the strangeness of the songs’ original language, its “*modulações e tessituras sonoras*” (BAPTISTA, 2011, p.12), its “*sussurro ancestral*” (BAPTISTA, 2011, p.13). Baptista’s work also plainly articulates an engagement with environmental justice issues. She notes in her introduction the “historical drama” confronting the Mbyá, with the accelerating loss of their forested lands. She reflects upon key concepts in Mbyá cosmologies, and the way they orient a perception of and inhabitation of the land. Most notably, she explores at length the nuances of the *yvy marã’ey*, typically translated into Portuguese as the “*terra sem mal*” or land without evil. She offers a more literal translation, land that cannot be exhausted or destroyed, that might be read as prefiguring the current, perhaps equally mythic notion of sustainability. The concept of the *yvy marã’ey* is figured by some as deriving from and explaining the semi-nomadic agrarianism of the Guarani. For other it is understood as an evolving response to ongoing traumas of violent dislocation and environmental and cultural loss. As in her poems, Baptista’s explication of the concept braids together multiple temporalities and meanings. Yet she settles on a point that connects land and culture, an indivisible stewardship of environment and of sacred language:

Mas o maior mistério a cercar a yvy marãey talvez seja, afinal, o modo como os Guarani, depois de cinco séculos de opressão, conseguem sobreviver à margem da “barbárie” contemporânea. Olhando a névoa, a nuvem, o orvalho, o alento do roçado em que respira a neblina vivificante, eles vêm mantendo com dificuldade seu tekoha, onde praticam o teko (“modo de ser”) de seus antepassados, enquanto buscam preservar, na pouca terra que lhes restou, a natureza e a “fala indestrutível” (ayvuu marãey) que os deuses deixaram aos seus cuidados. (BAPTISTA, 2011, p.99-100).

Centered on this relationship between language and land, Baptista’s engagement with Indigeneity in this collection leans toward ethnic, territorial, and ethical/political referentiality. In the case of Sérgio Medeiros, the thrust appears more strictly conceptual and aesthetic. Medeiros adopts the animistic and anthropomorphizing perspective identified as Amerindian as a recurring motif and inspiration.² His 2009 collection, *Vegetal Sex*, openly declares its intertextuality with Amerindian cosmologies and concepts, seeing in them forces for an avant-garde, post-anthropocentric renovation of our environmental and artistic/poetic imaginaries. In his preface-poem, “Preface – Land & Root & Water & Light,” the poet proposes a bridge between Amerindian, Eastern, and Western/Avant-Garde animistic perspectives:

² Medeiros, born in 1959 in Mato Grosso do Sul, completed a Ph.D. at the Universidade de São Paulo with a dissertation on Jê language myths (the language group that includes the Xavantes and Kayapós). He is author of numerous studies of Native American mythopoetic texts and their mediations by anthropologists. He did a post-doctorate at Stanford University where he translated the Maya Popul Vuh for the first time into Portuguese. He is now professor of literature at the Universidade Federal de Santa Catarina. His collections of poetry include *Mais ou menos do que dois* (2001), *Alongamento* (2004), *O sexo vegetal* (2009; translated into English by Raymond Bianchi and published in a bilingual edition in 2011), *Totens* (2012), and *O choro da aranha, etc.* (2013).

- *Reino aqui dois textos de inspiração indígena.*
— *O primeiro é também oriental.*
— *O segundo quer ser autenticamente ameríndio,*
*embora mencione o “nonsense poem”, um projeto político europeu.*****
**** *Diante de um portão, certa folha amarela*
ergue três dedos grandes, como uma luva que o
*vento vestisse.******
***** *Etc. (MEDEIROS, 2010, p.12).*

Medeiros cites Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro among the epigraphs for the collection, “*Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido [...]*” (MEDEIROS, 2010, p.8) and like Viveiros de Castro, Medeiros positions Indigenous cosmologies as forms of understanding the self and the world of urgent actuality. For both the poet and the anthropologist, Indigeneity should not be regarded as a memory of the past but as a project for the future. Medeiros’s poems convey a state of heightened, playful alertness toward signs of animating forces, a dynamic of volition, relationality, and creation, below the mundane surface of things and encounters. Rather than as pathetic fallacy, personification is considered a form of ecological thinking in its anti-anthropocentric thrust, in its defiance of the sharp barriers between ourselves and the world and between beings of different orders. In animistic worldviews, generically speaking, the subject position is variable and can be occupied by beings of diverse orders – humans, animals, plants, even landscapes. What distinguishes Amerindian thinking from other animist traditions is the idea that each of these beings is constituted by a singular point of view. This is what Viveiros de Castro has termed “Amerindian Perspectivism”. Each being, including our own species, sees itself as a person and also sees certain key elements of the environment as cultural objects or artefacts – for the jaguar, the blood of their prey is manioc beer; the muddy bog is, for the tapir, a great ceremonial hall, and so on. Here is, in this shared or completely diffuse attribution of humanity and the pluralistic recognition of relational networks of beings constitut-

ed by distinct points of view, a radical counterpoint to Western anthropocentrism.³

Like Baptista, a translator of Indigenous texts into Portuguese, Medeiros, in his 2013 collection, “The cry of the spider, etc.” also adopts a hybrid form, including among his own poems his translation of a Bororo hunting song, with a three page explanatory note explaining, in part, how his approach as a poet differs from that of the anthropologists who had previously considered the song, though without a transcription of the song in its original language). The song is structured around the exchange of perspectives between predator and prey, with the natures of the shared artefacts of this encounter transforming according to those differing perspectives:

Canto de caça às antas

Voz dos caçadores:

. . .

Viva! Olá, antas, chegamos.

Viva! Olá, grande anta, chegamos.

Viva! Olá, dona anta, chegamos.

Viva! Olá, seu anta, chegamos.

Viva! Olá, cria que mama, chegamos.

Viva! Olá, grande anta, chegamos.

Viva! Olá, cria a bradar, chegamos.

Viva! Olá, antas juntinhas, chegamos.

Voz das antas:

Sou a anta: meu choro está nas cores do caçador.

Sou a anta: meu choro está no enfeite do caçador.

Sou a anta: meu choro está nas cores vermelhas do caçador.

Sou a anta: meu choro está na branca penugem do caçador.

Sou a anta: meu choro está nas penas do caçador.

Sou a anta: meu choro está no colar do caçador.

Sou a anta: meu choro está na coroa do caçador.

Sou a anta: meu choro está nos cabelos presos do caçador.

(MEDEIROS, 2013, p.86-87).

³ See, for example, Viveiros de Castro (2004, 2013) and Avelar (2013).

In one of his own poems framing the Bororo song, the animistic inspiration and imagination is enacted in a mundane present landscape, with the perspective in the poem shifting from insect, to lizard, to gull, to boy, in an unbroken chain of volition and relationality. The shamanistic vocation for inhabiting these distinct points of view or subject positions – to see what the jaguar or the tapir sees, for example – is what fundamentally structures Medeiros's poetic imagination. In its intertextuality with Viveiros de Castro's interpretation and mediation of Amerindian perspectivism, Medeiros's poetry is legible as an effort to activate the deconstructive ontological potential of animism, as an alliance of posthumanism and decolonization, for a destabilization of the dualities of modern/primitive, nature/culture, human/non-human, being/thing, etc.

The turn toward Indigeneity in the work of both these poets is significantly grounded in ethnopoetics, conjugating an informed engagement with Indigenous languages, texts, and cosmologies with one's own poetic voice and practice. By relative contrast, the third poet represents a more purely symbolic engagement with Indigeneity, without such marked intertextual/intercultural dimensions but with much more immediately legible political and identitarian aims. André Vallias, a pioneer in the emergence of digital poetry in the late 1980s and early 1990s and among the most prominent of contemporary standard-bearers for the verbicovisual practices of Brazil's *concretistas*, is creator in recent years of a series of works combining poetry and digital design that have achieved the status of logos and slogans for a recent groundswell of activism with and on behalf of Indigenous territorial and human rights in Brazil.⁴ A sharp witted, agit-prop poet, clearly drawing inspiration not just from the imme-

⁴ André Vallias was born in São Paulo in 1963 and is a graphic designer and interactive media producer currently residing in Rio de Janeiro. He lived in Germany from 1987-1994, where he co-organized the first international exhibit of digital poetry. He is editor of the online magazine, *errática*, and translator of *Heine, Hein?*, a collection of poems by Heinrich Heine. His poetry is not typically published in print form but has been included in multi-media exhibitions, many of which Vallias himself has curated for the Instituto Oi Futuro and the Instituto Moreira Salles, and then made available in digital form through various web platforms, including Vimeo, Tumbler, and his own website, andrevallias.com.

diacy of Indigenous and environmentalist causes and politics but also from the iconoclastic forms, gestures, and subjectivities proposed by Oswald de Andrade and the *antropofagistas*, Vallias calls for mass re-identification with Indigeneity as part of the foundational matrix of Brazilianness, along the lines of what Viveiros de Castro proposes, “*No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é.*” (CASTRO, 2006). Two examples, which build upon his widely disseminated design of the logo/slogan for the “*Índio é nós*” campaign and network of Indigenous movements and allies that was launched by the *Instituto Sócio-Ambiental* in 2014⁵, illustrate well Vallias’s formal combination of image and comic turn of phrase and his expansive view of Indigeneity as a future oriented response to the shortcomings of Brazil’s current sense of national self and its current model of development:

Figure 1 – Índio ou dependência e morte!



Source: André Vallias – Facebook page (2015)⁶.

⁵ The campaign began as a response to state’s plans for a series of large dam projects in the Amazon, including the Belo Monte dam, and a raft of congressional actions designed to favor mining and agribusiness interests, including the PEC215, which would transfer responsibility for the demarcation of Indigenous lands from FUNAI and the executive branch to the congress.

⁶ Available at: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1582029965387658&set=pb.100007420092824.-2207520000.1453230313.&type=3&theater>>.

Figure 2 – Mas que país obtuso.



Source: André Vallias – Facebook page (2015)⁷.

Among his best known works, the video-poem, “*Totem*,” composed onomatopoeically from 222 names of Native peoples in Brazil, has been described as the national “*contra-hino*” of our times and has been widely disseminated through a variety of forms, from its original conceptualization as an installation for a museum exhibition, to the video-poem form made available through Vimeo, to a simple text reproduction in the *Folha de São Paulo*, and finally as a collectible, image and text album of prints published by Cultura e Barbárie Editora. The mass identification with Indigeneity, or the re-Indianization of Brazil, is positioned in the work of Vallias, as it is in the work of Viveiros de Castro, as fundamental to the articulation of a broadly resistant subjectivity in the face of the accelerating onslaught of destructive development, apart from a specific defense of the territorial and human rights of Brazil’s Indigenous communities.

Together these poets signal renewed engagement in Brazilian culture at large with Indigeneity as a resistant subject and as a source of aesthetic and conceptual renovation. Victor de Rosa (2015) writes of a recent boom of interest in Indigenous cultures in Brazil, manifest through expanded museum collections, fashion, and internet

Access on: 22 July 2016.

⁷ Available at: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1429589100631746&set=pb.100007420092824.-2207520000.1453230727.&type=3&theater>>. Access on: 22 July 2016.

solidarity campaigns.⁸ Rosa, questioning whether it should be best regarded as a fad or a consequential moment in the decolonization of Brazilian art history and an interrogation of ethnocentrism, quotes Idelber Avelar to explain this (re-)turn to the native:

Por um lado, como [Avelar] defende, o movimento indígena foi o grande precursor da maré de indignação que estourou no Brasil em 2013, e explica: '[...] trata-se de um movimento que não se desmobilizou em nenhum momento durante o lulismo. Há dois anos, quando multidões voltaram às ruas, o movimento indígena apareceu, para muita gente, como precursor'. A outra razão, segundo o professor, é mais de fundo, e tem a ver com a crise climática e com o Antropoceno. 'As civilizações indígenas anteciparam em muito a atual sensação de fim do mundo'. Para Avelar, a relação dos indígenas com o meio ambiente antecipa tanto 'uma crítica ao desenvolvimentismo e à ganância da acumulação' quanto também a própria 'percepção de que nosso modelo é ambientalmente insustentável'. (ROSA, 2015).

While we should remain attentive to the echoes of other moments and manifestations of Indianist discourse and representation, in the work of the poets discussed here, there is a deep desire to cultivate an ethos of interculturality, a desire for forms of aesthetic and conceptual exchange that might unsettle the dominant imaginaries of self and environment in and beyond Brazil.

⁸ Rosa cites a statement of the newly appointed director of the Museu de Arte de São Paulo that one of the museum's priorities will be the development of a permanent collection of Indigenous art, the inclusion of Indigenous inspired designs in the São Paulo Fashion Week runway shows of two Brazilian clothing labels, and the internet campaign in response to the open letter by the Guarani-Kaiowá announcing their collective death, and inspired thousands of social media users to add Guarani-Kaiowá to the end of their name on their Facebook profiles.

REFERENCES

- BAPTISTA, J. V. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CASTRO, E. V. de. Some Reflections on the Notion of Species in History and Anthropology. **E-misférica**. New York, v. 10, n. 1, 2013. Available in: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/viveiros-de-castro>>. Access on: 22 jul. 2016.
- _____. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. **Povos indígenas no Brasil**, ago. 2006. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf> Acesso em: 22 jul. 2016.
- _____. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. **Common Knowledge**, Durham, v. 10, n. 3, p. 463-484, 2004.
- DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Org.). **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil**. São Paulo: Landy, 2002.
- GUZMÁN, T. D. **Native and national in Brazil: indigeneity after independence**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.
- HOLLANDA, H. B. de. Two Poetics, Two Moments. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, Dartmouth, v. 4, n. 3, p. 245-253, 2000.
- HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- MACIEL, M. E. Um breve olhar sobre a poesia brasileira contemporânea. **Revista Pessoa**, Lisboa, mar. 2015. Disponível em <<http://www.revistapessoa.com/artigo.php?artigo=441>>. Acesso em: 22 jul. 2016.
- MCNEE, M.K. **The environmental imaginary in brazilian poetry and art**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- MEDEIROS, S. **O choro da aranha etc**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- _____. **Vegetal Sex**. New Orleans: U. of New Orleans Press, 2010.
- OLIVEIRA, S. R. de. Do poema ao vídeo e à instalação: o poético nas artes brasileiras contemporâneas. **Hispanic Research Journal**, Oxon, UK, v.8, n.2, p.171-183, abr. 2007.

PINTO, M. da C. (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

ROSA, V. da. A cultura indígena na moda. **Goethe Institut Brasilien**, São Paulo, ago. 2015. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/med/pt14693230.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

FROM THE ANIMAL TO THE TOTEM: SHIFTING PERSPECTIVES IN CONTEMPORARY BRAZILIAN ECOPOETICS

Odile CISNEROS

Is there really such a thing as a Brazilian “ecopoetics” or a Brazilian “ecopoetry”? The answer to this question depends on what such terms might mean. In the last 20 years or so, particularly in the English-speaking world, the field of environmental criticism, sometimes also referred to as ecocriticism or green studies, has been calling attention to the role that literature might play in fostering awareness of the relationship of humans to non-human life and to the environment as a whole. Towards the end of the eighties, as Marxist paradigms began to wane, these ecologically-oriented critical trends emerged almost simultaneously on both sides of the Atlantic, primarily as revisionist moves: in the United Kingdom, of Romantic nature poets such as Wordsworth (BATE, 1991), and in the US, of Transcendentalists such as Thoreau (BUELL, 1995). An important collection of critical essays, *The Ecocriticism Reader*, edited by Cheryll Glotfelty and Howard Fromm (1996), gave further impulse to the task of engaging literature from the perspective of environmental thinking. Glotfelty broadly defined ecocriticism as “the study of

the relationship between literature and the physical environment” (GLOTFELTY; FROMM, 1996, p. xviii). Gradually, the field began to expand to include works from other periods and not necessarily ecologically self-conscious. In the specific case of poetry, critics moved beyond the well-known Romantic genre of “nature poetry,” often seen as plagued by the pathetic fallacy, into a modernist idiom characterized by opposition to the pathetic fallacy, and further on towards mid-twentieth century works broaching ecological themes such as nuclear proliferation, species extinction, and other potential disasters (BRYSON; ELDER, 2002, p.2-3).

While no exact definition of ecopoetry and ecopoetics exists, it is clear that it involves more than the presence of nature in poetry and, for that matter, not merely as human projection. J. Scott Bryson suggests that twentieth-century ecopoetry (at least in the English-language tradition) engages nature differently and is marked by three particular attributes: “an ecocentric perspective [...] a humble appreciation of wildness [and] a skepticism of hyperrationality and its overreliance on technology” (BRYSON; ELDER, 2002, p.5-6). This definition, sufficiently fluid, can be useful to approach the field, regardless of what language or national tradition we are dealing with.

While literary traditions of Latin America may not follow the same trajectory, it is clear, as Roberto Forn-Broggi (1998) suggests, that nature has always been present in Latin American poetry, and Brazil is no exception. From the Romantic period on, if not before, poets in Brazil have also traditionally celebrated natural beauty, yet, the weight of socio-political demands, this critic observes, has resulted in the lack of attention paid to the “challenging reading of human and non-human realities” (FORNS-BROGGI, 1998, p.374). In Brazil, the modernist movement of the twenties all the way to concrete poetry in the mid-twentieth century privileged modern urban civilization and metapoetic concerns, often eclipsing other landscapes and themes. And while the *sertão* and the Amazon have indeed played a role in the literary imagination, their portrayal has often been as backdrop, with identity constructions taking center stage. In short, when acknowledged yet approached anthropocentrically, the focus on nature has often been viewed with suspicion,

and, more often than not, as a literal pre-text to colonization and domination.

With that in mind, this paper thus attempts to do several things. First to consider the work of four lesser known mid-twentieth to twenty-first century poets from outside the large urban areas of Brazil and read the presence of nature in their works as a topic in its own right. I also attempt to show how these poets articulate a number of environmental attitudes, whether self-consciously or not. Finally, I show how the work of these poets, who span a couple of generations, also evidence a move from more traditional tropes associated with ecocriticism such as “pastoral,” “wilderness” and “animals” to a new approach based on the Amerindian idea of perspectivism. Advanced by the Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, this is the notion according to which, the world is inhabited by different species of subjects or people, human and non-human who “apprehend reality from distinct points of view” (CASTRO, 1998, p.466). This idea of “shifting perspectives” can in itself “shift” the paradigm of ecopoetics from a mere embrace of nature to an awareness of human positionality, an acknowledgment of our perpetually fluctuating place in nature. The writers I will address are Francisco Carvalho, from Ceará; Vicente Franz Cecim, from Pará; Astrid Cabral, from Manaus, though relocated to Rio; and Sergio Medeiros, originally from Mato Grosso but residing in Santa Catarina.

A poet with a modern sensibility but drawn to classical forms, Francisco Carvalho was born in 1927 in the small town of Russas, in the interior of Ceará. For years, Carvalho lived in deliberate literary anonymity, never imagining his work would go beyond the limits of his specific region, until, much to his surprise, in 1983, his book *Quadrante solar* won a literary contest.

Though somewhat conventionally dealing with existential themes, a fair number of poems by Carvalho approach the topic of the land in a way that could be characterized under the trope of the pastoral, or perhaps post-pastoral, as identified by Greg Garrard in his authoritative study, *Ecocriticism*. Citing one of Terry Gifford’s definitions, Garrard identifies pastoral as literature that “describes the

country with an implicit or explicit contrast to the urban,” and goes on to argue that starting with the Romantic period, “mass urbanization made this contrast relevant to many more people than ever before” (GIFFORD apud GARRARD, 2012, p.37-38). If we consider that Carvalho was born at a time when the plantation system in Ceará was all but dismantled, the parallel makes complete sense for Brazil.

Not surprisingly, an early work by Carvalho (1977) carries the title *Pastoral dos dias maduros*. Carvalho’s is indeed a pastoral view marked by nostalgia for a world and a way of life well past its prime. In “*Elegia pastoril*,” from *Quadrante solar*, the poetic voice laments the bygone era of the plantation estate and of a civilization based on the cultivation of the land:

ELEGIA PASTORIL

*Hectares de silêncio
e de capim.
O vento e a lua
clareiam ossadas
de antigas plantações.*

*Eram estes
os campos semeados
Por meu pai.*

*Agora a terra se alonga
em cinzenta
povoação de túmulos.*

*Eram estes
os campos fertilizados
pelo suor
de meu pai
e a solidão dos trabalhadores.*

*From the animal to the totem: shifting perspectives
in Contemporary Brazilian Eco-poetics*

*Eram estes
os campos esfacelados
pela intriga
pela foice das quatro estações
e pelos relâmpagos
da ira de Deus.*

*Eram estes
os campos da partilha
e do espólio.
Agora é a noite
que os apascenta
com seu negro pasto.*

*Eram estes
os campos da vindita
e do litígio.
Agora é o esquecimento
desfolhando estas árvores
cantada simetria.*

*Eram estes
os campos onde Caim e Abel
se abraçaram
pela última vez.
Agora é a morte que despetala
seus negros pêssegos.*

(CARVALHO, 1983, p.41-43).

The evocation is made all the more emotional through the anaphoric repetition “*Eram estes*,” which points to both presence and absence of the fields. The demonstrative pronoun “*estes*” is also a deictic particle that only acquires its meaning through enunciation in the present, yet that is simultaneously negated by the imperfect form of the verb “*eram*,” which denotes the absence of what once was, of a meaningful rootedness therein. The insistence on the image of the fields also recalls one of the criteria that Lawrence Buell suggests characterizes ecological texts, namely, that “the nonhuman

environment is present not merely as a framing device but also as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history” (BUELL apud GARRARD, 2012, p.58).

The elegy, however, does not idealize the exploitation that the slave economy of the plantation engendered—not only sharing (“*partilha*”) but also “*espólio*,” “*intriga*,” “*litígio*” characterize rural life, and Carvalho is quick to acknowledge this. Conflict and a competition for resources are present here, as they are in any ecosystem, yet all that is preferable to the oblivion and death of the current state, epitomized by the striking image of the black peaches the poem ends with.

In a previous book, *Rosa dos eventos*, this lament extends to the world of farm animals, as in a poem that constructs a bizarre image of a mechanical cow:

VACA MECÂNICA

*Não pastas capim
de chuva e relâmpago
te alimentas de fogo
vaca mecânica.*

*Cadê teu bezerro?
cadê teu chocalho?
tua anca e tua âncora
vaca mecânica*

*E a cauda enluarada
de esperma e distância?
cadê teu mistério
vaca mecânica?*

*E o mugido hibernar
que sai das entranhas?
cadê teu cincerro
vaca mecânica?*

*From the animal to the totem: shifting perspectives
in Contemporary Brazilian Ecopoetics*

*Teu ubre inoxidável
tem tetas atômicas.
Cadê teu arcano
vaca mecânica?*

*Ruminas as nossas
fomes atávicas
ruminas o cântico.
vaca mecânica.*

*Ruminas o espaço
da matéria quântica.
Os ventos e eventos
vaca mecânica.*

*Não vens do cerrado
não vens do arco-íris.
Vens de um mundo em pânico
vaca mecânica.*

(CARVALHO, 1982, p.86-87).

Defamiliarized through mechanization (“*ubre inoxidável*,” “*tetas atômicas*”), the cow has also lost all of its traditional attributes: its calf, its bell, and even its ability to make any sound. It has become, in sum, devoid of its “*arcano*,” its mysterious “animality.” This clearly reminds us of Bryson’s above-cited remark regarding a skepticism of human rationality and its overreliance on technology. Written in the 1980s, in the midst of the Cold War, the poem likewise betrays an anxiety about the threat of nuclear proliferation and its effects: “*o espaço da matéria quântica*” standing as evidence of “*um mundo em pânico*.”

Similarly inflected by a certain apocalyptic view of the world, the poetic prose of Vicente Franz Cecim (born 1946 in Belém do Pará) posits as alternative the imaginary land of Andara, inspired by the Amazon region but constructed in an oneiric rather than realist way. As he himself announced in a manifesto from 1983, he positioned himself against the dominant Regionalist tradition adopting instead a mythical mode: “*Contra o regionalismo e ao mesmo tempo*

por uma revolução da região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa. E todos os sentidos advertidos contra os engodos de uma História feita contra nós, por dominadores contra dominados” (CECIM, [2010?]).

In a certain way Cecim’s poetic fiction corresponds to the trope of “wilderness” as identified by Greg Garrard, who writes that the “idea of wilderness, signifying nature in a state uncontaminated by civilization, is the most potent construction of nature available to New World environmentalism” (GARRARD, 2012, p.66). In the Brazilian environmental imaginary, wilderness has a number of versions, one of which is clearly the Amazon. In *Terra da sombra e do não*, from 1985, Cecim describes the journey of a nameless child and a delirious old man, Francisco D, across the Amazon rainforest. They are accompanied by a native of the Mura tribe. Interestingly, this indigenous group was noted during colonial times for their resistance to Portuguese domination and were considered by the colonists as “uncivilizable,” which led the Portuguese to launch a number of so-called punitive expeditions in the 1700s. Cecim’s fiction, however, does not deal with these specific historical details or with concrete particularities of the region. His aim was, in his own words, “*radicalizar a aventura de uma literatura da região para transgredi-la na sequência região, mundo: uma região como metáfora da vida*” (CECIM, 1985, s/p). Though the presence of nature is evident throughout, it is not a form of realist nature writing. We see instead a sparse, stylized representation of the interactions of these characters with the ubiquitous “*lagartos*” as well as the “*floresta*,” where the Mura man often flees. The characters meditate on the nature of being, often arriving at contradictory conclusions: D will argue “*O lagarto não é o lagarto*” (CECIM, 1985, p.31), while the Mura will teach the opposite lesson “*O lagarto é sempre o lagarto*” (CECIM, 1985, p.32). Their wanderings are determined by the pursuit of a mysterious animal, whose traces they have seen, yet they await new traces to continue what becomes a philosophical quest of sorts: “*D estava dizendo à criança, Novas marcas [do animal] talvez estejam num lagarto, ou no vento, — Mas talvez elas estejam em ti*” (CECIM, 1985, p.38).

*From the animal to the totem: shifting perspectives
in Contemporary Brazilian Eco-poetics*

A subsequent book, *Ó Serdespanto (Viagem a Andara o O livro invisível)*, from 2006, is a collection of philosophical, quasi prophetic prose fragments whose backdrop is the imaginary land of Andara (CECIM, 2006). This ties in with the trope of the wilderness as that place of pristine purity, which no longer exists in reality but rather in the mythical imagination. Cecim's transformation of the Amazon bioregion into the mythical, invented land of Andara pays close attention to language through defamiliarizing devices and creative play. In *Ó Serdespanto*, Cecim writes:

*E se disse: Aquele que escreve é real mas a Pessoa que cria não é real.
O real = o visível: homem ou vida, há todas essas coisas da vida
ao redor de nós.*

*há
ah*

*toda esta presença de corpo em nós: Estrelas, insetos, árvores, a água,
o fogo, os outros homens, o sangue, os ossos, respirações. os Olhos,
tudo isso vivendo
como se vivesse.*

E O-além-do-real = O invisível?

*:
isso*

*também está aí, em alguém lugar
deverias ter escrito: algum lugar
dentro da vida se vivendo exposta, do homem se vivendo exposto
na vida*

(CECIM, 2006, p.12).

Going from deceptively simple puns (há/ah) to more sophisticated deformations that attempt a humanization of the environment in recognition of the inherent anthropocentrism of language (*alguém/ algum lugar, a vida se vivendo, o homem se vivendo*), the linguistic play here points to another important characteristic of modern eco-poetry. As Scott Bryson observes, eco-poetry must demonstrate not only a passionate commitment to the environment but also a genuine com-

mitment to language and human culture in order to “articulate more than its own local point of view” (BRYSON; ELDER, 2002, p.8).

Also hailing from the region of the Amazon, Astrid Cabral grew up in Manaus, a city located on the confluence of the Amazon and Negro Rivers. From childhood, she was exposed to Amazonian legends and imaginaries as well as the unique flora and fauna of this biodiverse region, arguably the habitat of up to 50% of the planet’s species. In her early career as professor and literary scholar, she translated the work of Henry David Thoreau before quitting her teaching job in protest of the military dictatorship. She joined the foreign service and lived abroad but always carried with her the imprint of her Amazonian upbringing. Much of her poetry focuses directly on nature, specially the animal world. In the poems of the collection *Jaula*, translated as *Cage* by Alexis Levitin, the portrayal of the diversity of species and the identification of the poetic voice with that non-human “other” clearly comes to the fore. In “*Na Pousada dos Guarás*,” (“At the Pousada of the Flamingoes”), Cabral describes a scene where an *ararajuba*, a parakeet with a distinctive yellow and green plumage (“*de sol e selva vestida*”), descends upon the hotel restaurant table, helping herself to the breakfast destined for the tourists:

NA POUSADA DOS GUARÁS

*A ararajuba
de sol e selva vestida
solta-se do galho e pousa
para espanto do turista
na mesa onde repousa
o lauto café da manhã*

*Bem à vontade
bica e pinica as talhadas
de mamão e manga
reservadas aos hóspedes.*

*From the animal to the totem: shifting perspectives
in Contemporary Brazilian Ecopoetics*

*Mesmo entre pires pratos bules
xícaras talheres guardanapos
a ararajuba não é intrusa.
É a própria e real anfitriã
no ouro da manhã em Marajó.
(CABRAL; LEVITIN, 2008, p.26).*

The poem's direct focus on this endangered tropical species would be enough to make us aware of its ecological bent, but Cabral goes on to point out the irony of perceiving the animal's actions as intruding upon human civilization and civility, symbolized here by the mention of eating utensils and table manners. Far from being an intruder, the *ararajuba*, whose habitat in fact is being invaded by tourists who are there as observers of the native flora and fauna, is, Cabral concludes, their most gracious host on the island of Marajó.

In "Parentesco," Cabral describes a revelation she had regarding the Amazonian fish species "*tucunaré*" (whose name in Tupi-Guarani means "*amigo da árvore*"). The speaker confesses how the fish was known to her merely as a commodity, "*da banca do mercado*", or, worse, as a link in the food chain, so to speak, "*manjar / aroma da terrinha [...] gostosíssimo sabor na boca*" (CABRAL; LEVITIN, 2008, p.28). The poetic I recounts how one day, watching a TV documentary, she learned of the unique way these fish protect their young: "*tecendo / com amorosos cuidados um escudo / contra os perigos do rio a rondarem / os inocentes peixinhos, em vez / de largá-los ao deus-dará das águas*" (CABRAL; LEVITIN, 2008, p.28). While the anthropomorphism might be obvious in these lines, the conclusion the speaker reaches is striking: "*Passai a sentir-me sua parenta*" (CABRAL; LEVITIN, 2008, p.28). The speaker does not "elevate" the fish to the status of human but rather recognizes and, more importantly, *feels* her kinship with them. We are reminded of Bryson's formulation cited above regarding the humble appreciation of nature that ecopoetry often evidences. As the poet herself confesses about her relationship with these others, "I put myself on the same level, I see them inside myself... I have never renounced my animality" (CABRAL; LEVITIN; 2008, p. i).

The poem “*O boto no corpo*,” radicalizes the idea of our commonality with other species of animals:

O BOTO NO CORPO

*Corre no chão do corpo um rio escuro
de turvas águas e desejos fundos
linfã ancestral entre pêlos e apelos
Nela, um boto prestes ao bote habita
e investe para que outros rios se gerem
e a vida não se aborte e eterna jorre.*
(CABRAL; LEVITIN, 2008, p.38).

The poem is built around the motif of the *boto* or river dolphin of the Amazon region, which for a while was considered a vulnerable species due to pollution, overfishing, excessive boat traffic, and habitat loss. In Amazon folk culture, the *boto* is believed to assume human form in order to seduce women. The poem plays with all these bodily and erotic associations, approximating, through wordplay, physical features (*pêlos*) with sexual urges (*apelos*). In eco-centric fashion, the poem concludes by affirming that the animal exists in us and remains essential to our survival, “*para que a vida não se aborte e eterna jorre*” (CABRAL; LEVITIN, 2008, p.38).

More recently, Sérgio Medeiros, a poet from Mato Grosso but currently residing in Santa Catarina, combines experimental poetics and indigenous traditions to complicate the notion of humanity by ascribing human qualities to entities such as plants, animals, and atmospheric conditions. Going beyond a mere identification of the poetic voice with nature, Medeiros develops an entire poetics that is based on indigenous notions that unsettle the definition of the human. In *O sexo vegetal*, for example, Medeiros begins by affirming “*O sexo vegetal é uma cosmogonia [...] O potencial erótico é imenso: alarga as fronteiras daquilo que é comumente considerado atividade sexual humana e permite erotizar plantas e árvores*” (MEDEIROS, 2009, p.16). And there are indeed direct, humorous references to the sexualization of plants, as in “*Confissão*”: “*Mulher madura de Belo Horizonte confessa: ‘Quando criança me espantei muito com a história*

de existir um mamão macho e um fêmea” (MEDEIROS; BIANCHI, 2011, p.124).

But the majority of the poems are not this frank or explicit; many are vignettes, and shorter ones, entitled “Décor,” are brief annotations of fleeting moments, which innovatively engage the aesthetics of nonsense to produce arresting images of the subjectivity of plants, as in “Décor”: “— *a folha seca dobrada se move cautelosa, como se descesse um degrau no piso liso, sob a tarde fresca*” (MEDEIROS; BIANCHI, 2011, p.152). Not only do we encounter here the personification of a leaf—we **see** the world through the “eyes” of the leaf. At the beginning of *O sexo vegetal*, Medeiros quotes the reflections of the Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro in *A inconstância da alma selvagem*: “*Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido*” (CASTRO apud MEDEIROS, 2009, p.5). If we are to truly know nature, it is not enough to project our own designs and desires onto it, but we must, imaginatively, attempt to **assume** its point of view. Viveiros de Castro uses the term “perspectivism” to signify “[a] *concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos*” (CASTRO, 2002, p.347).

The notion of “perspectivism” came to Viveiros de Castro from the many references in Amazon ethnography to an indigenous concept whereby

[...] *o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos.* (CASTRO, 2002, p.350).

The distinction is that while humans see themselves as such, other entities (the moon, the snake, the jaguar, etc.) perceive humans as a tapir or a peccary, which they might kill (and eat) (CASTRO, 2002). Animals, in a way, are people, or **see themselves as** people.

What is crucial about this notion is that it is not a permanent inversion of the dichotomy human/animal but rather a temporary or deictic positionality in which animals, which are the prey of humans, can see themselves as predators of other animals or even of humans themselves. Personhood, therefore, only acquires meaning in the act of being asserted.

Going further, Viveiros de Castro coins the term “multinaturalism,” in opposition to the Western idea of multiculturalism, as a corollary of perspectivism: whereas in the West there is the supposition of a unity of nature and a multiplicity of cultures, “multinaturalism,” Viveiros de Castro argues, assumes “*uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos*” (CASTRO, 2002, p.349). This constitutes a fundamental “paradigm shift” because it calls into question the fixity of nature. The bodies specific to each species are seen not as their fundamental being, but as a kind of “*envoltório*” or “*roupa*,” (a covering, packaging or wrap) masking the true, **common** human spirit of creatures only visible to members of the same species or transspecies beings such as shamans (CASTRO, 2002, p.351). These ideas are present in “*Um peixe-folha*,” a poem by Medeiros that meditates on the Amazonian leaf fish or *monocirrhus polycanthus*. In a mythical mode, the poem recounts how “*a folha decidiu ser peixe e foi embora voando no vento*” (MEDEIROS; BIANCHI, 2011, p.98). The journey and shamanistic transformations of this species described in the poem once more stress the positionality and fluctuating nature of being(s).

In *Totens*, a 2012 volume gathering two works (*Enrique Flor* and *Os Eletoesqus*), Medeiros once more emphasizes the idea of shifting perspectives. *Enrique Flor* is the story of a character from James Joyce’s *Ulysses*, the Portuguese musician Enrique Flor (or Henry Flower) who plays his irresistible “*orgão selvagem*” at weddings before he journeys to Brazil and encounters there the exuberance of the tropical vegetation (MEDEIROS, 2012). A continuation of the theme of *O sexo vegetal*, this amusing nonsense tale also reminds us of our original kinship with the world of plants, since Flower is bent on marrying people whose last names also refer to elements of the natural world: “*casou um Carneiro com uma Leitão casou uma*

Carvalho com um Pinheiro... Casou uma Lima com um Rocha casou uma Pedra com um Barata" (MEDEIROS, 2012, p.49). The second book, *Os Eletoesqus*, depicts the existence of totemic legendary figures who are indeed personifications of an atmospheric condition: "o bafo do verão" (MEDEIROS, 2012). The figure of the totem is important here because it embodies the fluid identity of the human/animal ancestor spirit.

In sum, this brief but varied panorama shows that, whether self-consciously or not, a number of late twentieth and early twenty-first century Brazilian poets have been addressing ecocritical themes and concerns, engaging with such classical tropes as pastoral and wilderness but also more contemporary meditations on the status of animals and humans. The cases of Vicente Cecim and Sérgio Medeiros also evidence a conjunction of experimentalism with innovative approaches to the nature/human divide. Medeiros in particular, inspired by the work of the Brazilian anthropologist Viveiros de Castro, moves the ecocritical discussion forward in a highly original way. By adopting and adapting the concept of perspectivism, Medeiros's poetic engagement with the natural and human worlds helps "shift" the ecopoetic debate from a mere embrace of nature or of ecological concerns, to a critique of anthropocentrism that questions the fixity "personhood" and proposes instead its variable position within the natural world.

REFERENCES

- BATE, J. **Romantic ecology**: Wordsworth and the environmental tradition. London; New York: Routledge, 1991.
- BRYSON, J. S.; ELDER, J. **Ecopoetry**: a critical introduction. Salt Lake City: University of Utah, 2002.
- BUELL, L. **The environmental imagination**: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- CABRAL, A.; LEVITIN, A. **Cage**. Austin: Host Publications, 2008.
- CARVALHO, F. **Quadrante solar**: poesia. São Paulo: LR Editores, 1983.

_____. **Rosa dos eventos:** poesia. Fortaleza: Ed. da UFC, 1982.

_____. **Pastoral dos dias maduros.** Fortaleza: [s.n.], 1977.

CECIM, V. **Manifesto Curau.** [2010?]. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

_____. **O Serdespanto:** viagem a Andara, oO livro invisível: ó ser de espanto, ó ser despanto, ó serdespanto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **Terra da sombra e do não:** ficção. Belem, PA: Edições SEMEC, 1985.

CASTRO, E. B. V. de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2002.

_____. Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. **Journal of the Royal Anthropological Institute (New Series)**, London, v. 4, n. 3, p. 469-488, 1998.

FORNS-BROGGI, R. Ecology and Latin American Poetry. In: MURPHY, P.D.; GIFFORD, T.; YAMAZATO, K. (Org.). **Literature of nature:** an international sourcebook. Chicago, IL: Fitzroy Dearborn, 1998. p.374-384.

GARRARD, G. **Ecocriticism.** 2. ed. New York: Routledge, 2012.

GLOTFELTY, C.; FROMM, H. **The ecocriticism reader:** landmarks in literary ecology. Athens: University of Georgia Press, 1996.

MEDEIROS, S. L. R. **Totens.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **O sexo vegetal.** São Paulo: Iluminuras, 2009.

MEDEIROS, S. L. R.; BIANCHI, R. **Vegetal sex.** New Orleans: University of New Orleans Press, 2011. Edição bilíngue.

COREOGRAFIAS MÓVEIS: JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, POETA PRÉ MODERNISTA BRASILEIRO?¹

Stephen BOCSKAY

*MORRER.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.*

Manuel Bandeira, poema do livro *Lira dos Cinquent'anos*
(BANDEIRA, 2013).

Considerado por muitos como um dos maiores poetas brasileiros, Manuel Bandeira destacou-se como tradutor de poesia também. Ainda hoje me surpreende a escassez de reflexões teóricas sobre o impacto que a tradução de literaturas estrangeiras tem desempenhado na cristalização da cultura nacional brasileira. Em relação a isso, minha ambição neste ensaio é mais humilde. Mas não menos provocativa. Nas páginas a seguir, investigo a tradução que Bandeira

¹ Ensaio escrito originalmente em 2004 para o curso de pós-graduação “Poesia e Romantismo,” do professor José María Rodríguez-García, na Universidade Cornell (EUA). Foi apresentado, ainda, em 2007 no XVII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, *Beyond Binarisms: Discontinuities and Displacements in Comparative Literature*, no Rio de Janeiro, Brasil.

vez do poema “*Una noche*”², escrito pelo poeta colombiano decimonônico José Asunción Silva. Ciente do impasse crítico de Silva ser mais ou menos romântico do que modernista, Bandeira propõe uma solução: modernizá-lo. Ou, se preferir: atenuar os traços estéticos do Romantismo – sinal de atraso cultural e histórico. O projeto de Bandeira é reduzir a comunicação espiritual entre a voz poética e o cadáver da mulher. Para atingir tal objetivo, Bandeira elabora uma voz poética incestuosa e necrófila e aproveita para erguer uma dialética materialista das sombras. Antes de examinar o poema original de Silva e a tradução de Bandeira, será necessário abrir um espaço para discorrer brevemente sobre a lacuna entre as teorias da tradução e as práticas utilizadas por Bandeira.

Para uma maior compreensão sobre a fissura entre teoria e prática acima mencionada, referimo-nos a *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* de Eugene Nida (1964). Neste livro, Nida enfatiza alguns dos requisitos que o tradutor deve preencher antes de pôr as mãos à obra, entre os quais, “conhecimento completo de ambas línguas.” (NIDA, 1964, p.153). Para seu mérito, reconhece que traduções de áreas científicas restringem mais a criatividade que outras, como a religião. Na seção de seu livro intitulada “Os Motivos do Tradutor,” Nida avança um argumento moralista, afirmando que “o tradutor nunca deve acrescentar suas impressões pessoais ou distorcer a mensagem a seu olhar emocional ou intelectual” (NIDA, 1964, p.154). Como é de se esperar, seus conceitos teóricos ressoam essa tônica. Tanto a “tradução dinâmica” quanto a “equivalência formal” se preocupam com a fidelidade da mensagem original (NIDA, 1964). Ambas as palavras – “mensagem” e “original” – ignoram as condições do mundo poético, que não se alicerçam em mensagens, nem em rastreamentos panóticos de origens.³

² Este poema é conhecido também como “Nocturno III” (SILVA, 1997, p. 95).

³ Em *Los Hijos del Limo*, Octavio Paz (1974, p.106) observa que “la pluralidad de textos implica que no hay un texto original”. E em *Que Horas São?: Ensaios*, Roberto Schwarz (1989) nos lembra de evitar a armadilha de não ver a imitação no original e o original na imitação.

Aqui, não pretendo fazer uma análise exaustiva de todas as teorias da tradução. No entanto, cabe dizer que as teorias da tradução ainda não se alinham às sutilezas de algumas práticas que existem em países do Terceiro Mundo – como é o caso do Brasil. A “disposição criativa” de Roman Jakobson (1959) e o “dispositivo” de Octavio Paz (1991), por exemplo, vão pouco além das “possibilidades estruturais” das línguas. E por mais que as abordagens de María Carmen África Vidal Claramonte (1998)⁴ e de George Steiner (1975) enfatizem “vida contínua” e “potencialidades ainda não realizadas” do “*source-text*”, nenhum destes teóricos considera a preocupação com a modernidade entre os poetas-tradutores no Terceiro Mundo.

Quem chega a pensar as práticas da tradução e sua posição em sistemas nacionais literários é o teórico Itamar Eve-Zohar. Em seu ensaio, “*The Position of Translated Literature Within The Literary Polysystem*”⁵, Eve-Zohar (2000) explica que referências a traduções literárias individuais são esporádicas e raramente incorporadas ao registro histórico de maneira significativa. O resultado, segundo este teórico, é que dificilmente se adquire uma ideia do que é a função da literatura traduzida para a literatura como totalidade, ou de sua posição dentro de uma literatura (EVE-ZOHAR, 2000, p. 192). Em diálogo com Eve-Zohar, o ensaísta José María Rodríguez García (2004) nota que seu modelo de “centro e periferia” ecoa a transculturação de Ángel Rama, a qual se centra na dialética entre o “*high modernism*” dos centros cosmopolitas e a “oralidade nacional” das periferias indígenas. Vale perceber que o foco aqui é *dentro* e não *entre* países latino-americanos.

Oriundo de Bogotá, Colômbia, José Asunción Silva (1865-1896) desempenhou suas atividades literárias em um momento-chave de transição do Romantismo para o Modernismo. Modernismo,

⁴ Esta teórica define a *suplementación* como “*una traducción que completa y desarrolla [el texto] original, dándole una vida después*” (VIDAL CLARAMONTE, 1998, p. 13). Como não há texto original, o verbo “acrescentar” me parece mais apropriado que “completar”.

⁵ A primeira versão deste ensaio foi publicada sob o título “*The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*” na seguinte referência: HOLMES, James S. et al. (Ed.). **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies**. Leuven: Acco, 1978. p. 117-127.

no caso de Silva, refere-se a uma nova ordem econômica nas Américas, que foi pautada pela burguesia ocidental do fim do século XIX até os primeiros decênios do século XX. Nessa época, uma cultura materialista predominou, na qual o conceito de mercado se impôs como norteador de todas as atividades humanas. Como resultado, o sistema de mecenato artístico – que reinou desde a época do vice-reinado – decaiu, passando para uma fase de comercialização do labor artístico em novas estruturas pré-capitalistas.

Nesse contexto de transformação social, vários fatores contribuíram no sentido de desenraizamento e angústia do escritor modernista: o desmoronamento do sistema ideológico-colonial das sociedades agropecuárias do vice-reinado, a crise da fé religiosa, o crescente utilitarismo, a comercialização da cultura e a correspondente marginalização do escritor nela (SCHULMAN, 2002). Esta tensão existencial manifesta-se ao longo da obra de Silva. No seu romance fundacional do Modernismo hispano-americano de fins do século XIX, *De Sobremesa*, o protagonista e usuário de ópio José Fernández vive sem excessos na política e na religião, submerso no abandono social nas grandes cidades europeias.

Em relação à sua obra poética, Rocío Oviedo y Pérez de Tudela afirma que elementos habituais do Romantismo se destacam como “a imprecisão” e “o mistério em sua vertente sentimental e cotidiana”. No caso, estes elementos se conflitam em relação ao conceito de “mistério intelectualizado” – a Esfinge, o enigma do Modernismo (SILVA, 1997, p.25). E, como aponta bem Betty Tyree Osiek (1978), a resistência à classificação da obra de Silva oscila entre dois polos interligados: a indeterminação categórica da obra de Silva e a dificuldade de separar nitidamente as categorias de Romantismo e Modernismo.

Nascido no Recife-PE, Brasil, Manuel Bandeira (1886-1968) inicia-se na poesia antes do movimento modernista no Brasil, que se inaugurou com uma “ruidosa” e “controversa” Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922 (PONTIERO, 1969). Embora Bandeira seja louvado por seu livro *Libertinagem* (1930) – referência antológica do Modernismo brasileiro –, ele produziu subestimada obra “pré” e “proto” modernista

antes de 1930 em *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919), e *o Ritmo Dissoluto* (1924). Em linhas gerais, Candace Slater caracteriza o Modernismo no Brasil como uma reelaboração de elementos experimentais associados à vanguarda europeia com um forte toque nacionalista (SLATER apud BANDEIRA, 1989).

Desde o começo, os modernistas orientaram-se na busca pela palavra nova – uma nova política de linguagem com um vivo interesse na exploração da “linguagem coloquial” (JOZEF, 1982). E seus procedimentos se destacaram em outras artes, como na música e na pintura. Como nos informa Adriano Espínola, “[...] a procura e o processamento duma outra linguagem na literatura e nas artes não se fez sem um forte sentido de oposição e/ou desafio à tradição, aos cânones estéticos estratificados, à sociedade burguesa, ao capitalismo urbano-industrial, ao Estado ou à autoridade” (ESPÍNOLA, 2012, p. 58). O caráter tensionado gerado dessa busca reflete as tensões sociais que se manifestavam à época, expresso algumas vezes com estranhamento, agressividade ou, mesmo, violência. Diferentemente da Colômbia, a reação contra o Romantismo no Brasil remonta aos últimos anos da década de 1860 – o que significa que Bandeira nasce mais de uma década e meia depois do eclipse do Romantismo na poesia brasileira (BANDEIRA, 1951).

“*Una noche*” (1894) é um poema de verso livre⁶ que trata do lamento da morte de uma mulher – provavelmente a da irmã do poeta, Elvira. Minha análise do poema desenvolve-se em três movimentos narrados pela voz poética: a agonia inicial de sua separação da mulher, medida em sombra, tempo e distância; o contato tátil com o cadáver dela; e, por último, o desejo da voz poética de unir sua sombra à da mulher para ambos fugirem melancolicamente. No início do poema original de Silva, a voz poética declara o sofrimento ocasionado pela morte da mulher e enumera os fatores imateriais que os separam:

⁶ Como observam Joaquín Forradellas e Angelo Marchese (2000, p. 417), “*en la poesía en nuestra lengua los orígenes del verso libre podemos situarlos en la construcción rítmica y no silábica de algunos textos del modernismo (Marcha triunfal de Rubén Darío, Nocturno de J. A. Silva, la poética de Jaimes Freyre)*”. Leia também Blanco-Fombona (1929).

*Esta noche
Solo, el alma
Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu
[muerte,
separado de ti misma, por la sombra, por el
[tiempo y la distancia (SILVA, 1997, p. 96).*

Esta noite
Eu só, a alma
Cheia assim das infinitas amarguras e aflições de tua
morte,
Separado de ti mesma pelo tempo, pelo túmulo e a
Distância (BANDEIRA, 1966, p.192).

No plano sonoro, Bandeira mantém, até onde possível, a abundância de palavras paroxítonas no poema original.⁷ É considerável também como, aos poucos, ele vai materializando o poema. Como o tempo e a distância não conotam necessariamente espiritualidade, Bandeira os deixa intactos. Esses valores não são alterados na tradução porque podem, de fato, impedir o contato entre a voz poética e o cadáver da mulher. Uma mudança na tradução que não deixa de fascinar é a substituição da palavra “sombra” por “túmulo”. A palavra “sombra” tem muito peso, sobretudo, na poesia romântica do Ocidente, invocando, ou até mesmo representando um resquício inefável – como, por exemplo, o espírito – de um ser morto. O uso da palavra “túmulo,” por outro lado, sublinha o realismo da morte assim como a impossibilidade de transcendência. Segundo Bandeira, “o *realismo* é a palavra de combate mais comum na boca da nova geração, para a qual o romantismo já era um mundo morto” (BANDEIRA, 1951, p. 7). As mudanças estéticas do chamado “realismo brasileiro” no ano 1880, também conhecido como “Nova Ideia”, “ciência”, e “poesia social” influenciaram Bandeira. Por exemplo, seu poema em prosa – escrito depois da inauguração oficial do “Modernismo brasileiro” –, “Poema tirado de uma notícia de jornal” (1930), relata o suicídio, por afogamento, do ente fictício João

⁷ Por exemplo, *esta/noite/alma/infinitas/amarguras/separado/mesma*, et al.

Gostoso. Em “*Una noche*,” o interesse de Bandeira pela biografia de Silva faz-se evidente aqui:

*Senti frío, era el frío que tenían en la alcoba
Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas
Entre las blancuras níveas
De las mortüorias sábanas!* (SILVA, 1997, p. 96).

Senti frio. O mesmo frio que coaram no meu corpo
Tuas faces e teus seios e teus dedos adorados
Entre as cândidas brancuras
Das cobertas mortuárias (BANDEIRA, 1966, p. 192).

No poema original, a voz poética descreve um frio que lhe lembra o das faces, as têmeoras e as mãos da mulher. Não obstante, na tradução, Bandeira transforma o toque das faces, têmeoras e mãos da mulher num ato de necrofilia. O verbo “coar” sugere penetração – uma alusão sexual – em que o frio transita entre o cadáver da mulher e o corpo da voz poética. O tom erótico é reforçado mais ainda pela substituição da palavra “mejillas” por “seios.” Rocío Oviedo y Pérez de Tudela observa que os poemas “Nocturno” e “Ronda” levaram a promover a ideia de uma relação incestuosa entre Silva e sua irmã, em que a Mulher está presente em todos seus conteúdos: mãe, irmã, amiga, amada (SILVA, 1997, p. 34-35). Outra escolha que dá uma tessitura colorida ao poema é a mudança de “blancuras níveas” para “cândidas brancuras.” No caso, a palavra “cândido” oferece um significado a mais: inocência de culpabilidade – o que estriba a relação questionável entre a voz poética e o cadáver da mulher.

O motivo dos seios é recorrente na poesia de Bandeira – e presente, embora com menos frequência, na poesia de Silva. Como assegura Maria Manuel Lisboa, “o corpo feminino, na sua nudez – e o desejo físico, que tanto excita como sente – é um dos temas de grande envergadura na poesia de Manuel Bandeira e talvez mesmo aquele em que o poeta atinge maior grandeza” (LISBOA, 1990, p. 76). Em “Carinho triste” (1913), os seios de uma mulher não-identificada são adjetivados como “miraculosos” (BANDEIRA, 1961, p. 51). E em “Sonho de uma terça-feira gorda” (1919), fala-se das

“mulheres de má vida / De peitos enormes” (BANDEIRA, 1961, p. 41). Porém, em “Maçã” (1938), o seio já perde sua conotação sexual, “por um lado te vejo como um seio murcho” (BANDEIRA, 1961, p. 114). Mesmo criado num ambiente de conservadorismo sociopolítico,⁸ Silva elabora, em “Noturno” (1892), uma imagem erótica da mulher, “*las rígidas puntas rosadas de tus senos*” (SILVA, 1997, p. 180). Ao interpretar a obra poética de Silva de modo global, Bandeira sintoniza com as constelações poéticas daquele, pois os seios são tematizados na obra de ambos os escritores.

Na última seção de “*Una noche*”, a sombra da voz poética aproxima-se daquela da mulher para que fujam ambas, enlaçadas:

Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras
[enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las
[noches de negruras y de lágrimas!...
(SILVA, 1997, p. 97).

Acercou-se e foi com ela... Oh, as sombras enlaçadas!
Oh, as sombras de dois corpos que se juntam às das
almas!
Oh, as sombras que se buscam pelas noites de tristezas
e de lágrimas!
(BANDEIRA, 1966 p. 193).

Na tradução, Bandeira agrega o verso: “Oh, as sombras de dois corpos que se juntam às das almas!” O que salta aos nossos olhos é a desconstrução da sombra genérica no poema original, o desvendamento de sua máscara. Aqui, a tradução não só desempenha como crítica ou estratégia ficcional, mas também como ficção heurística, que ajuda a crítica a iluminar-se e a iluminar seu objeto (CAMPOS, 2013, p.107). Daqui para frente, a sombra genérica é esclarecida como a da alma e é contrabalançada a sombras que eram inexistentes no poema original – as dos corpos. No último verso, a ideologia da operação tradutora se intensifica: não haverá união

⁸ Veja Jrade (1996).

transcendente entre as sombras. Um mergulho na obra poética de Bandeira confirma este sistema de pensamento. No poema “A morte absoluta” (1944), Bandeira questiona o paradeiro da alma, “Morrer sem deixar porventura uma alma errante” (BANDEIRA, 1961, p. 120). E em “Arte de amar” (1948), critica a incomunicabilidade entre as almas em favor do entendimento entre os corpos, “As almas são incomunicáveis / deixa o teu corpo entender-se com outro corpo / porque os corpos se entendem, mas as almas não” (BANDEIRA, 1961, p. 154).

Bandeira, igual a Silva, é uma figura de transição literária; no caso, entre o pré- Modernismo e o Modernismo brasileiro. Luiza Franco Moreira reconhece a importância da obra de Manuel Bandeira para entender “o percurso que leva a literatura brasileira das escolas poéticas convencionais e rígidas dominantes no final do século XIX para as inovações do Modernismo” (MOREIRA, 1994, p. 345). Num dos ensaios mais valiosos sobre Bandeira, Odette Penha Coelho (1982) situa-o como um precursor do Modernismo brasileiro que não se adaptou aos padrões em voga, concebidos pelo “grupo paulista do 22” (formado por Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros). O próprio Bandeira confirma isto: “foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade, não era a minha” (BANDEIRA, 1966, p. 17). A urgência da questão geracional e reforçada pelo crítico Joaquim-Francisco Coelho, que enfatiza a “quase total indiferença da crítica em relação à obra pré-modernista do poeta” (COELHO, J., 1982, p. 5). A “indiferença” da crítica pela obra e vida de Bandeira mostra sua face no ensaio de Bella Jozef (1982), que qualifica Bandeira, sem piscar, de modernista.

O livro *Poemas Traduzidos* (1966) possibilita-nos mais *insights* a respeito do projeto ideológico e estético de Bandeira. Este livro não é bilíngue e aparecem nele apenas as traduções sem os textos originais. A sensação deste procedimento, segundo Ana Cristina César, é a de estar diante de um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas. Como informa César, “não há referências, notas ou prefácio. O efeito imediato da unidade temática é o desaparecimento das diferenças entre os autores, através da presença literária de Manuel Bandeira” (CÉSAR, 1999, p. 399-400).

De fato, o que une autores desde Goethe e Jorge Luís Borges até Stefan Zweig e Langston Hughes são temas gerais: morte, sofrimento, fim do amor, sensualidade e a mulher – não escolas. Esta técnica de Bandeira supera “todos os *ismos* limitadores dos manifestos e das escolas (COELHO, J., 1982). Sem embargo, o lugar de Bandeira no tocante à questão geracional e estética permanece bifurcado. Na *Antologia dos Poetas Brasileiros: Fase Moderna*, compilada pelo próprio Bandeira e Waldir Ayala (1967), das duas seções do livro, antes do Modernismo e Modernismo, Bandeira inclui-se na segunda.

Neste ensaio, aponte para a distância entre as teorias da tradução e as práticas utilizadas por Manuel Bandeira em sua tradução do poema “*Una noche*”, de José Asunción Silva. Muitas teorias da tradução (JAKOBSON, 1959; STEINER, 1975; PAZ, 1991; VIDAL CLARAMONTE, 1998) focalizam aspectos semióticos e não interculturais da tradução. Em contrapartida, a posição de Nida (1964) mostra-se relevante por iluminar o aspecto negativo do projeto intercultural da tradução: em vez de explorar os motivos da tradução criativa, condena-os do início – apagando sua existência. A dimensão positiva do projeto intercultural visibiliza-se em Itamar Eve-Zohar (2000), que levanta a questão da posição da literatura traduzida dentro de um sistema literário nacional. Por sua vez, Rodríguez García (2004) avança as ideias de Eve-Zohar ao estudo da “tradução cultural.” Porém, seu estudo desconsidera a tensão de centro-periferia entre países do Terceiro Mundo.

Não é mera coincidência que um brasileiro – Manuel Bandeira – e não um norte-americano ou europeu – sentiu a necessidade de modernizar José Asunción Silva. Apesar das muitas divergências entre o sistema literário colombiano e brasileiro, ambos os escritores compartilham algo em especial: desafiam a categorização e forjam-se num entrelugar que é duplamente estético e geopolítico. Publicada em 1966, a tradução de Bandeira evidencia duas técnicas poéticas centrais: por um lado, a exploração biográfica sobre a vida de Silva (a sugerida necrofilia e incesto); e, por outro, o dualismo entre material (corpo) e imaterial (alma) que obstaculiza a comunicação espiritual entre voz poética e mulher. Da incerteza do lugar de Silva e Bandeira em seus sistemas literários respectivos, surgiu – o

que me parece – uma certeza: na tradução de Bandeira, Silva torna-se menos romântico, avizinhandando-se à estética pré-modernista brasileira.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. **Lira dos Cinquent'anos**. São Paulo: Global Editora, 2013.

_____. **This earth, that sky**: poems by Manuel Bandeira. Tradução Candace Slater. Berkeley: University of California UP, 1989.

_____. **Poemas traduzidos**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1961.

BANDEIRA, M. (Ed.). **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

BANDEIRA, M.; AYALA, W. **Antologia dos poetas brasileiros**: fase moderna. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

BLANCO-FOMBONA, R. **El modernismo y los poetas modernistas**. Madrid: Mundo Latino, 1929.

CAMPOS, H. de. **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CÉSAR, A. C. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

COELHO, J. F. **Manuel Bandeira pré-modernista**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

COELHO, O. P. Manuel Bandeira e o Modernismo. **Revista Brasileira de Língua e Literatura**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 10, p. 16-19, 1982.

ESPÍNOLA, A. A proposta modernista: a revolução na palavra. **Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 72, p. 57-72, 2012.

EVE-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. London: Routledge, 2000. p. 192-197.

FORRADELLAS, J.; MARCHESE, A. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. 7. ed. Barcelona: Ariel, 2000.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, A. R. (Ed.). **On translation**. Cambridge: Harvard UP, 1959.

JOZEF, B. Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 48, n. 118/119, p.103-120, 1982.

JRADE, C. L. et al. **The Cambridge History of Latin American Literature**. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 3 v.

LISBOA, M. M. Manuel Bandeira: sexualidade e subversão. **Coloquio/Letras**, Lisboa, n. 115-116, p. 73-88, mai. 1990.

MOREIRA, L. F. O verso verdadeiramente livre: a técnica modernista de Manuel Bandeira. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, v. 20, n. 40, p. 345-360, 1994.

NIDA, E. **Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in bible translating**. Leiden, Netherlands: E.J. Brill, 1964.

OSIEK, B. T. **José Asunción Silva**. Boston: Twayne, 1978.

PAZ, O. **El signo y el garabato**. Barcelona: Seix Barral, 1991.

_____. **Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PONTIERO, G. (Ed.). **An anthology of Brazilian modernist poetry**. Oxford: Pergamon Press, 1969.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J. M. Introduction: literary into cultural translation. **Diacritics**, Ithaca, v. 34, n.3, p. 3-30, 2004.

SCHULMAN, I. A.. **El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo**. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Coreografias móveis: José Asunción Silva, poeta pré modernista brasileiro?

SILVA, J. A. **Poesías**. Ed. Rocío Oviedo y Pérez de Tudela. Madrid: Castalia, 1997.

STEINER, G. **After babel**: aspects of language and translation. New York: Oxford UP, 1975.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. Á. **El futuro de la traducción**. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/ Diputació de València, 1998.

“HAROLDO, O PODER A(R)MADO”¹: O QUE ENSINA O POETA EM TEMPOS DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE SABERES

Diana Junkes Bueno MARTHA

*Para Rodrigo e Lígia Toneto,
porque lutam pelas poéticas possíveis
em tempos de diálogos constelares*

Haroldo, a vanguarda, a esquerda a pluralidade da leitura

Opto aqui por um discurso que se afasta do esperado em textos acadêmicos, para privilegiar uma discussão de aspectos do pensamento e da postura poética de Haroldo de Campos a partir da ótica do afeto a uma obra e ao pensamento que a engen-

¹ Este artigo é uma versão ampliada do prefácio “Haroldo, o poder a(r)mado” à Edição Especial “Haroldo de Campos”, da Revista Cisma, São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, ano IV, 2015, p. 11-15, que reproduzo, com poucas alterações, na segunda seção deste artigo.

drou, sobre os quais me debruço há uma dúzia de anos. Das lições aprendidas, e são inúmeras, a que realmente julgo fundamental é a do diálogo. Em tempos de internacionalização de saberes, de fronteiras fluidas e acirradas lutas pelo respeito à diferença, ou ainda, ao diferente, Haroldo de Campos coloca-se, a meu ver, sobretudo, como ser humano, um intelectual que sustentou polêmicas, ligadas à sua ética de vanguarda e à sua postura de esquerda, ambas inseparáveis:

[...] É que no Brasil os problemas são muito elementares. A realidade do país é uma violenta injustiça social: é a ausência de reforma agrária, é a marginalização de um grande número de brasileiros que sequer alfabetizados são. [...] Qual é a semiótica que resolve o problema da miséria? E não resolve mesmo! [...] você tem de pensar e, com fome, ninguém pensa em outra coisa senão comida [...]. É justamente por isso que o trabalho de um poeta ou de um semioticista no Brasil torna-se espinhoso. [...] Agora mesmo acabei de entregar a tradução dos doze primeiros cantos da *Iliada* de Homero para a Editora Siciliano. Isso tem sentido num país de analfabetos? Tem sentido sim! [...] Eu não posso aceitar que essa situação seja permanente, que jamais uma pessoa [...] de origem pobre, tenha condições de apreciar Homero. Como poeta, minha poesia tem um endereço especificamente ditado pelas necessidades da próprias de poética, mas não posso perder minha consciência de cidadão, da necessidade de participação em certos processos políticos [...] (CAMPOS, 2002, p.85-86²).

De outro lado, e a citação deixa isso claro, Haroldo de Campos não se furtou a lutar pela poesia como forma de humanização, de congraçamento, incluindo em seu *paideuma* “nomes e

² Exemplo de engajamento na obra de Haroldo é o poema “O anjo esquerdo da história”, escrito em homenagem aos mortos no massacre dos sem-terra no Pará, publicado na Folha de São Paulo em 28/04/1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/28/mais/21.html>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

navios”³, distantes no tempo, aproximando-os e os fazendo convergir no espaço da página, seja nos poemas, exercícios críticos ou transcriativos. Porém, não é apenas esse tipo de diálogo, marcado também pela devoração cultural crítica da antropofagia, e o seu engajamento político que caracterizam a pluralidade haroldiana. Talvez a esfera de sua vida privada nunca se tenha separado de sua perspectiva de olhar para o mundo do ponto de vista do livre e militante pensador, que manteve correspondência intensa com escritores, críticos, filósofos, artistas, brasileiros e estrangeiros, que pôs em interface linguagens e múltiplas formas de comunicação, não só em sua obra, mas também em sala de aula, como docente e pesquisador.

São cartas, traduções e prefácios que atestam a existência de um sujeito mobilizado pelo desejo de conhecer e de transgredir qualquer categorização de tempos e espaços, de línguas e etnias, disposto sempre a ultrapassar o signo, um Odisseu em sua última viagem. Nas várias ilhas nas quais aportou, Haroldo deixou sempre a marca do sujeito movido por *paradoxa*, pelo desejo de aventuras extraordinárias e também do cidadão que pelo seu trabalho, essencialmente a escrita poética, buscou dar acesso ao sentido; acesso este entendido aqui nos termos de Jean-Luc Nancy (2005), de poesia como resistência.

É do ponto de vista do poeta que Campos dialoga, ou seja, é pelo gesto da versura, para usarmos os termos de Aganbem (2009), o constante ir e vir do arado na terra, que no lugar do silêncio e do branco, o poeta luta pelo *enjambement* da existência, pelos lastros entre poéticas e pensamentos, pela corda que une os nomes aos navios e pelo leme poético que conduz às viagens: como disse Haroldo, todo o seu trabalho é submetido à sua atitude de poeta (CAMPOS, 1997).

Ao optar por tratar do pensamento de Haroldo de Campos para abordar a internacionalização de saberes, que não tem sentido sem uma conexão entre pensamento, poesia e cidadania, não apenas busco fixar as marcas deixadas por suas reflexões em amplo sentido, como exercito, do ponto de vista da crítica, a necessária modéstia

³ Refiro-me aqui à tradução do Canto Segundo de *A Ilíada* de Homero, feita por Haroldo de Campos.

diante da vastidão de uma obra móbile, como a lua de Li Po⁴, construída por um incansável poeta-pensador; abordo aqui uma perspectiva do pensamento do poeta, reduzida pelos limites deste texto e, mais ainda, de sua obra.

No contexto contemporâneo, em que alguns discursos esforçam-se para situar cada país, povo, etnia, “no *showroom* de sua genocipicidade” (DEGUY, 2012, p.134), a postura haroldiana torna-se exemplo de desafio a esses dizeres e, ao mesmo tempo, aponta para a poesia e sua pluralidade, como resistência a eles, assumindo nossa razão antropofágica como a matriz do diálogo e da diferença na cultura brasileira. Na obra haroldiana, a experiência que se manifesta é algo para além da poesia de experiência; nessa esfera, poesia e vida se entrecruzam e uma não tem razão de ser sem a outra, já que o cidadão, o poeta e o crítico são todos o mesmo transgressor que não se contenta em transcriar poemas de outras línguas, mas a vida mesmo, em sua mais polissêmica cotidianidade.

A obra de Haroldo de Campos é resistência a um mundo que se contenta com o sinal de menos, o que não é o mesmo que dizer de uma poesia com sinal de menos, expressão de rigor e criação. Um mundo com sinal de menos, ao contrário, é aquele que parece ousar tudo, pela efervescência da comunicação em rede, e que nada ousa quando cada sujeito continua sendo sempre uma ilha, isolado; esse gesto, na universidade de hoje, é muitas vezes comum, a obsessão produtiva não amplia as fronteiras, não aproxima pesquisadores; pelo contrário, na urgência da produção em massa de artigos e ensaios, cada um isola-se em seu pequeno e triste mundo. Para Haroldo de Campos, por outro lado, o fazer crítico e criativo deveria ser movido por um sentimento de vastidão e generosidade de pensamento, pela força de recolher os escolhos dos naufrágios e navegar (CAMPOS, 2002), de modo que o fazer intelectual – criativo ou crítico – deveria ser o próprio mar, sem limites em sua constante poética.

⁴ A atual transliteração do chinês para o português abandonou a forma Li Po e opta por Li Bai. Mantenho aqui a forma usada por Haroldo de Campos em suas reimaginações. (CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre Jade**. São Paulo: Ateliê Editorial 2009, p.57 e seguintes).

João Alexandre Barbosa, em um conhecido ensaio, chama Roman Jakobson, o poeta da linguística, de continente. Nesse texto, ele procura apresentar a grande dimensão da obra jakobsoniana. Inspirada por essas ideias, vem-me a mente algo como *O oceano Haroldo de Campos*, aquele que envolve ilhas, continentes e que com sua força abriga as mais diferentes naus, cantos, memória, história e aventuras, longínquas, presentes e futuras e é esta marca arrojada que Campos deixa em nossa literatura e que jamais, mesmo em tempos que ele mesmo denominou pós-utópicos tornou-se nostálgica, funesta. Entre a vanguarda e a retaguarda, sua escolha recaiu sempre sobre a primeira (CAMPOS, 1996).

O poeta contribuiu inegavelmente para uma mudança de paradigma na literatura brasileira, ao mesmo tempo que todas as vertentes de seu trabalho expandiram-se para além das nossas fronteiras, como atestam as inúmeras traduções da obra do poeta e os estudos sobre ele no Brasil e exterior, dentre os quais, rapidamente menciono os trabalhos *Seven Faces*, de Charles Perrone (1996) que foi seu aluno e hoje é Professor na Universidade da Flórida, e apresenta nessa obra algumas reflexões sobre Haroldo de Campos, e o fundamental *Haroldo de Campos: A dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, organizado por seu grande amigo David Jackson (2005)⁵, da Universidade de Yale, para quem a obra de Haroldo é uma espécie de *Bildung* Poesia, poesia de formação, como ele aponta no prefácio à mais nova edição de *A Educação dos Cinco Sentidos*, chamando atenção para o fato de que essa *Bildung* Poesia é a história de uma viagem pessoal, em esfera mágica de comunicação e relacionamentos por meio do poético (JACKSON, 2013).

Os poemas desse livro são dedicados às figuras que o poeta encontra pelo caminho em suas viagens, sejam estas de leitura, ou relativas às visitas que fez e cursos que ministrou em universidades da América do Sul, do Norte e Europa. Não há, na literatura brasileira, poeta cosmopolita como Campos; ao viajar pelo mundo estabeleceu

⁵ Tive a alegria de ser recebida por David Jackson durante um período de pesquisas como Visiting Fellow, realizado em Yale, com bolsa de pesquisa no exterior da FAPESP, em 2012. Dos depoimentos colhidos durante esse período vale sublinhar as inúmeras ideias que Haroldo compartilhou em cartas com Jackson.

contatos com as mais diversas culturas, de exposições a participações em festivais de poesia, como aquele em Verona, da UNESCO, em 2001, já em idade avançada, mas em busca de novos ares, depois da publicação de *A máquina do mundo repensada* (CAMPOS, 2000).

Desde o início de suas atividades, Haroldo de Campos teve participação preponderante no cenário literário e artístico brasileiro, não só como poeta, mas como crítico e tradutor. É preciso considerar sua presença nas páginas de crítica literária dos jornais e o alcance de sua obra. Dentre os prêmios e homenagens destacam-se: Jabuti: 1991, 1992, 1993, 1994, 1999, 2002, 2003, 2004. Em 1997, teve sua biografia incluída na Enciclopédia Britânica. Universidades como Yale e Oxford já organizaram simpósios sobre sua obra; lecionou em Austin (EUA). Portanto, os livros e asagens, marcam essa obra, um exemplo é *Galáxias*, de onde extraio um trecho:

Figura 1 – Trecho de *Galáxias*

e começo aqui e meço aqui este começo e recomêço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever miluma páginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomêço por isso arremêço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço e volto e revolto pois na volta recomêço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro

Fonte: Campos (2004, sem paginação).

Não se pode perder de vista também, ao propor qualquer reflexão sobre o pensamento haroldiano, que é na leitura que todo o seu trabalho e postura diante da literatura e da vida se estabelecem. Talvez seja essa visada a responsável por manter, entre os estudiosos da obra haroldiana, de um modo geral, o entusiasmo e a paixão

da descoberta que guiam as incursões por sua obra constelar, ou para usar a metáfora que propus acima, oceânica. Ler os poemas haroldianos ou qualquer outra esfera de seu trabalho para buscar a sua compreensão é ingênuo, pois a compreensão – e isso vale para a vida – está na própria busca; no gesto de buscar reside a compreensão, ela é a travessia (BARBOSA, 1979).

A travessia haroldiana marca-se por uma visada sincrônica por meio da qual ele criou seus precursores, passando dos orientais aos textos bíblicos, de Goethe a Joyce, de Homero a Dante e Camões, e por muitos outros e por muitas outras línguas, numa multiplicidade de vozes, seguido por companheiros de viagem pela linguagem de que os textos publicados pela arrojada Revista Cisma (MARTHA, 2015), que conseguiu recuperar uma publicação de 1996, feita pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com tiragem de dois mil exemplares, sobre autores brasileiros, dão mostra. Essa publicação foi resultado, à época de sua primeira edição, de um evento que teve lugar no TUCA, em setembro de 1996, e que contou ainda, com as presenças de Tomie Othake e Bob Wolfenson, além da de Haroldo de Campos. Vale aqui, neste texto sobre a internacionalização de saberes, recuperar brevemente os textos da revista, escritos para/ sobre Haroldo de Campos por João Cabral de Melo Neto, Octavio Paz, Cabrera Infante e Jacques Derrida. Destaco aqui esses depoimentos, mas há muitos outros que a intensa correspondência de Campos deixa entrever.

2. Haroldo, o poder a(r)mado⁶

Sempre que penso em Haroldo, vêm-me à mente, em primeiro lugar, o título de um ensaio de Celso Lafer sobre ele: “O prazer da palavra e a escrita justa: sobre o percurso de Haroldo de Campos”. Além disso, ocorre-me um esclarecedor artigo de Luiz Costa Lima sobre o poeta chamado “Haroldo, o multiplicador” do qual, dentre

⁶ Revista Cisma, 2015, ano IV. Reproduzo nesta seção o prefácio feito por mim a essa edição da revista.

as muitas lições ali aprendidas, guardo a seguinte: converter em dogmas as palavras de um inventor é o pior serviço que se pode prestar a ele⁷. Entre o prazer da palavra e a necessária abordagem antidogmática de sua obra – aberta – é que se deve buscar, nos intervalos da leitura, o pensamento poético de Haroldo e sua vocação para o diálogo com grandes poetas, intelectuais, artistas das mais diferentes nacionalidades, transitando pela cultura em seus diferentes matizes, da pop à erudita, do compromisso acadêmico em universidades do Brasil e do exterior, como Austin e Yale.

Haroldo de Campos, dedicou-se por mais de cinquenta anos à poesia, à crítica e à tradução, pautando-se sempre pela busca da inventividade e da poeticidade. Se a fase da Poesia Concreta corresponde a um período de seu percurso criativo, datado historicamente, a concretude da palavra poética, a escrita justa, o palpável dos signos jakobsoniano são a marca inconfundível de sua atividade ousada e poética diante da linguagem, de sua postura inquiridora diante da tradição, que releu, recriou, transcreveu, numa “visissecção implacável” como ele mesmo costumava dizer (CAMPOS, 2005). Os textos presentes na referida edição de *Cisma* corroboram o ponto de vista sobre a obra haroldiana que procuro aqui elucidar. Parto do breve depoimento de João Cabral de Melo Neto, que reproduzo aqui: “Haroldo de Campos é essa coisa extraordinária: um poeta e tradutor que veio para a literatura armado de um invejável conhecimento do fenômeno literário” (MELO NETO, 2015, p.24). É interessante Cabral chamar atenção, com o uso dos dois pontos, que lhe são tão característicos, justamente para o caráter extraordinário do Haroldo poeta e tradutor, ou seja, algo extra-ordinário, fora do comum, poderíamos dizer, ex-cêntrico, fora do centro, subversivo; caráter que marca a reflexão do poeta sobre seu fazer artístico e crítico-tradutório, os quais vêm à luz, seguindo as palavras do mestre João Cabral, pelo invejável conhecimento do fenômeno literário de que dispõe o poeta, porque Haroldo era um famélico estudioso, um devorador de livros e culturas, de saberes.

⁷ Ambos os textos estão reunidos em: MOTTA, L. T. **Céu Acima**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Sua atitude diante da literatura é resultado do seu invejável saber, mas, como disse acima, de sua postura diante da linguagem e da vida. É Cabrera Infante em seu texto denominado *“Haroldo siempre trae regalos”* que vai convocar a etimologia do nome de Haroldo, do nórdico clássico, e que quer dizer, “poder armado”. Ora, se voltarmos ao depoimento de Cabral, leremos justamente: “[...] veio para a literatura *armado* de um invejável conhecimento [...]” (INFANTE, 2015, p. 35). Haroldo, o de “poder armado” é um artista de vanguarda, a linha de frente, o famélico devorador, o implacável leitor, o poeta galáctico que busca o *anjo esquerdo da história* e que também era o *contador de estórias* a um grupo de jovens na Londres de 1968, quando passou uma temporada na mesma casa alugada por Gilberto Gil e Caetano, Veloso conforme rememora Infante em seu texto, que se lembra, ainda, do poeta como um Papai Noel, imagem singular para definir este Haroldo de que tanto a academia fala. Haroldo era o grande intelectual, sim, mas que dançava “para a vida ficar Odara”, como bem recordou Lucia Santaella (2011) há alguns anos em uma pequena matéria publicada no caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo.

E talvez seja por essa dança, vista de outra perspectiva, menos tropicalista e mais literariamente erudita, que sua atitude, além do poder armado e do companheirismo aos jovens músicos em suas baladas até o alvorecer, rememoradas por Infante, era também a do incomparável pensador que é convocado por Jacques Derrida em seu texto, *“Chaque fois, c’est-à-dire, et pourtant, Haroldo...”*. Nesse belo ensaio, que abre a reunião de textos deste volume, Derrida fala da amizade e de sua singularidade e importância diante da finitude da vida: “cada vez que penso em todas as figuras da finitude [...] figuras do que terá me faltado no tempo [...], conto meus admiráveis amigos” (DERRIDA, 2015, p.16). Haroldo é um desses amigos que Derrida lamenta não encontrar mais vezes, aquele tipo de amigo que o faz pensar e desejar os encontros passados e os encontros por vir e as razões dessa bem-querença, a começar pela generosidade haroldiana, também lembrada por tantos que conheceram e conviveram com ele.

Derrida nos fala do “gênioharoldocampesiano em sua fulguração poético-pensante”, de seu trabalho de “tradução geratriz e

generosa”, da “única fonte libidinal de todo pensamento poético” (DERRIDA, 2015, p.17). Mas diz-nos também, sobretudo, algo fundamental: Haroldo, não a pessoa, mas o amigo, o poeta, o pensador, é infinito: “um íntimo desde que se aprenda a lê-lo”, ou, acrescento eu, íntimo a cada vez que o reencontramos outro do mesmo na leitura, eterna dobra e desdobra deleuziana, aprendizado, rasura nas origens da literatura, da poesia, da palavra tensionada em função poética, lalíngua constelar, galáxia(s). Todas essas características fazem-me pensar nas razões pelas quais Derrida afirma que Haroldo de Campos é o admirável amigo do qual tanto se recebe, mas do qual não se sabe receber o bastante, justamente pela vastidão e pela envergadura de suas reflexões. Há, talvez, uma imagem que nos permitiria refletir sobre isso: a do oceano em que a obra de Haroldo e seu pensamento constelar podem ser reunidos.

Por último, menciono as “Instantâneas” de Octavio Paz, (2015, p. 30). O poema inicia convocando reminiscências e anunciações que aparecem em um *flash* e já nesta primeira estrofe a marca da fugacidade ditará o tom da estrofe seguinte em ricas imagens: ‘cometa’, ‘passos do vento’, ‘surpresa’, ‘rosa súbita’. Tais imagens sofrem um endurecimento na terceira estrofe pela emergência das forças da memória e do esquecimento, ou do amigo distante, como sugere Derrida, ou ainda, pelo barroquizante e inapreensível Haroldo. Essas imagens, o ‘grito petrificado’, ‘a praia da memória’, ‘a parálise repentina de um deserto de vidro’, ‘a melancolia’, ‘as premonições’ e ‘as recordações’ adensam-se no corpo das estrofes seguintes, concretizam-se talvez em oposição à volatilidade das imagens dos primeiros versos e é, talvez, na sétima estrofe que se encontram as melhores imagens para este Haroldo de que falamos aqui, por meio dos textos que o homenageiam, aquele do transpassar dos signos e da proliferação de signos, da chuva pela qual a palavra aflora: “*Lluvia ligera sobre los párpados del alba, lluvial tenaz sobre ele verano devastado, lluvia ténue sobre la/ ventana de la convalesciente, lluvia sobre el confeti della fiesta, lluvia de pies leves e sonrisa triste;l*” (PAZ, 2015, p.30).

Em síntese: Haroldo precisa ser lido como o mar, o irrepetível mar, e como o viajante que faz o poema dos restos do naufrágio porque ultrapassa o signo; há sempre o desafio da *hybris* a lhe sedu-

zir, como ele nos diz em *Depoimentos de oficina* (CAMPOS, 2002) e como sugere a epígrafe de seu *Finismundo, a última viagem*, em retomada de Bocaccio, leitor de Dante e Homero, lido por Haroldo: “*per voler veder trapassò il segno*” (CAMPOS, 1990).

Nada se afasta mais de Haroldo do que uma atitude de Bartleby, aquele personagem de Melville, que não age e que, segundo Villa-Matas, inspira o nome da síndrome criativa – síndrome de Bartleby. Sua obra e seu pensamento são marcados pela mobilidade, pela curiosidade, pela *cosa mentale* e pelo desejo do diálogo, da troca de impressões, da universalidade da poesia como forma de pensamento e pela generosidade que a palavra amizade deve dar conta de abarcar.

Por isso é que Haroldo entre nós permanece, em sua obra, maior do que ele, do que sua grandeza, porque a poesia que de seus versos, transcrições, estudos críticos, enfim, emana é como aponta Paz (2015, p.27): “*lenta rotación de países*”, “*reminiscências, anunciaciones*”; “*encuentros, despedidas, [...] semillas del tempo, destiempo*” em que a última viagem não há, mas só a penúltima, o contorno crisantempo do espaço curvo, da física, da matéria poética.

Em toda a sua obra, nos estudos críticos, transcrições, há um movimento de procura da origem, *arké*, que marca a abertura ao diálogo, que o faz abrir-se para outras ideias, buscar conhecer, saber, o que fez desse poeta ser derridiano antes de Derrida, pensador da obra Aberta antes de Umberto Eco. Busca que os versos de *A máquina do mundo repensada* poeticamente revelam:

- 150) do sol incinerado a sombra e pulsa
– umbra e penumbra – em jogos de nanquim
sigo o caminho? busco-me na busca?
- 151) finjo uma hipótese entre o não e o sim?
remiro-me no espelho do perplexo?
recolho-me por dentro? vou de mim?
- 152) para fora de mim tacteando o nexo?
observo o paradoxo do outrossim
e do outro não discuto o anjo e o sexo?
(CAMPOS, 2000, p.97).

A meu ver, a leitura de Haroldo à luz do contemporâneo impõe o reconhecimento dos cantos que ecoam por sua obra, e dos diálogos que estabeleceu, e sabemos que não só o canto das serenas se contemporaniza em seus textos, mas uma vasta arquitetura se presentifica neles como palimpsesto.

Haroldo, a internacionalização dos saberes

Quando se fala em internacionalização de saberes, pensa-se nas fronteiras desguarnecidas pela comunicação em rede; pensa-se no imediatismo com que as mensagens são transmitidas; pensa-se, ainda, na urgência de partilhamento das descobertas científicas em prol de um mundo mais equânime, mas o que é internacionalizar saberes senão o desejo de saber em si? Nenhum saber é, ou deveria ser, uma ilha, nesse sentido, internacionalizar perde em certa medida a dimensão dicotômica do nacional e do estrangeiro para alcançar uma dimensão mais humana – o eu e o outro, ou nós e os outros. Nesse sentido, tudo que não é “eu”, ou seja, interno, é externo – internacional ao território da subjetividade circunscrita a um corpo, num determinado espaço e num determinado tempo. Portanto, talvez seja um pleonasma pensar em um saber internacional, todo ele o é.

Entende-se que a discussão é mais da ordem da vida pragmática, do que as agências de fomento e a universidade reivindicam de seus pesquisadores, a ampliação do diálogo gera bem-estar, igualdade e concentra mundialmente os esforços de pesquisa em torno do bem comum – pelo menos idealmente é assim que deve ser, ainda que, também em termos de realidade, não seja.

Mas proponho aqui que a internacionalização dos saberes seja vista como algo intrínseco ao saber, como gesto sem o qual o saber não se realiza, ou seja, como abertura ao outro e não fechamento, portanto, diálogo, intercâmbio, trocas de experiência nada mais são do que a reivindicação do saber para que seja, também sabor – aproximação que a etimologia de ambas as palavras favorece. O esforço de internacionalização do saber é um além-eu, saída para o mar e travessia, ao mesmo tempo que reconhecimento da subjetividade, dos limites do próprio e do outro também.

A meu ver, a obra haroldiana ensina que o movimento de leitura do outro e da escrita de si afirmam uma possibilidade de existência para além dos limites do capital, da concorrência, da competição, não porque os negue – isso seria impossível – mas porque repropõe as viagens, ultrapassa sentidos estabelecidos, desbabeliza a existência, torna a vida menos agreste, como sugere a citação de Haroldo de Campos feita no início desse artigo, por meio do poético como resistência; ao fazer isso, reconstrói um novo estado das artes não apenas para a poesia, mas para o acesso ao sentido que ela viabiliza e que permite a cada um *ser* em dimensão mais ampla. Nos termos de Nancy:

[...] o sentido [poético] é um acréscimo, é um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser. Trata-se de aceder a esse excesso, de lhe ceder [...]. O poema extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exata existência atual do infinito, o seu retorno eterno. (NANCY, 2005, p. 17).

Do modo como o percebo, esse retorno eterno é uma volta ao saber fundada na absoluta consciência de nossa ignorância. Por paradoxal que seja, não é o saber, mas o não saber que movimenta Haroldo de Campos como grande pensador que é. Em termos lacanianos (LACAN, 2011) é a ignorância que mobiliza o poeta a manter e fazer multiplicar o diálogo nas mais diversas acepções que pode ter. O saber é diferente da verdade; a verdade absoluta não há e é talvez sua busca, ou a esperança de aproximação com alguma verdade, que mobiliza o desejo de saber e este, por sua vez, só existe porque há, evidentemente, um não saber, uma verdade inalcançável. Daí que o acesso ao sentido, à transitoriedade das verdades, seja feito por meio da poesia, como já mencionado a partir de Nancy. Contrariando o que afirmam alguns discursos sobre a postura haroldiana, é a humildade diante da poesia, da palavra, da língua que o arremessa ao mundo, para desbravar idiomas e culturas, internacionalizando o seu saber, não no sentido primeiro do termo apenas, mas neste que aqui proponho, e que faz a mediação do *eu* com o *outro*.

Haroldo sabe-se ignorante no sentido de que não se posiciona como um depositário do saber, por isso é capaz de juntar Eco e Derrida, Jakobson e Bakhtin; por isso é capaz de fazer um *jingle* para a uma das campanhas do PT (CAMPOS, 2002) e é capaz de ler Homero, dançar para a vida ficar Odara, lê Lacan por meio da poesia chinesa e leciona em Yale e Austin. É musicado por Caetano e elogiado por João Cabral.

E, sim, é execrado por aquela parcela da crítica que ainda nos dias de hoje enclausurada na crença de uma verdade, não é capaz de internacionalizar-se o suficiente, porque um eu que não sai de si, é avesso. Sair de si aqui significa, em termos da academia, dialogar com o outro. Derridianos falam com derridianos, marxianos com marxianos, foucaultianos com foucaultinos, os diferentes não se suportam, no sentido de dar suporte uns aos outros, de estabelecer pontes, de aceitar contradições e paradoxos, de aventurarem-se nas relações interpessoais que o saber (não a verdade!) acadêmico propõe.

Disse no início que a maior lição que aprendi com o estudo da obra e do pensamento de Haroldo de Campos foi o diálogo, diria ainda, o diálogo movido pela humildade de que há sempre algo de que não se sabe – não são poucos os pesquisadores que escrevem sobre Haroldo que se esquecem disso, que falam sós, contraindo o modo de construção do conhecimento proposto pelo próprio poeta. E que é o estudo de um objeto, a palavra poética, mas que é mais que isso, é o trabalho do poeta, o exercício da liberdade de pensar, a alegria e a paixão humanas.

O isolamento em que vem se colocando parcela da academia, por razões diversas, talvez pelo excesso de desejo de internacionalização, faz perder de vista o alcance do sujeito em sua relação com o objeto de seu trabalho, em nosso caso, as Letras. Esse isolamento transforma em ilha o que é oceano e navegação. Se vale a lição de Haroldo de Campos acerca do saber, do sair de si, da razão antropofágica à sincronia, é preciso entender que a luta deve ser pelas poéticas possíveis em um mundo que demanda, cada vez mais, diálogos constelares. Por isso, mais que poética, a luta é política.

*“Haroldo, o poder a(r)mado”: o que ensina o poeta
em tempos de internacionalização de saberes*

REFERÊNCIAS

- AGANBEM, G. **A ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 2009.
- BARBOSA, J. A. **O cosmonauta do significante**. Prefácio a Signancia Quase Céu de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, H. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, H. **Galáxias**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CAMPOS, H. **Depoimentos de oficina**. Belo Horizonte: Unimarco, 2002.
- CAMPOS, H. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CAMPOS, H. Da morte do verso à constelação: poesia e modernidade: o poema pós-utópico. In: CAMPOS, H. **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Ed. Imago, 1997. p.243-270.
- CAMPOS, H. **Finismundo**: A Última Viagem. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.
- DERRIDA, J. Cada vez, isto é, e no entanto, Haroldo... **Revista Cisma**, São Paulo, v.4, p.16-24, 2015. Edição Especial Haroldo de Campos.
- INFANTE, G. C. Haroldo sempre traz lembranças. **Revista Cisma**, São Paulo, v.4, p.32-38, 2015. Edição Especial Haroldo de Campos.
- JACKSON, K. D. **Prefácio à A educação dos cinco sentidos**: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. **Haroldo de Campos**: a dialogue with the Brazilian Concrete Poet. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2005.
- DEGUY, M. O cultural, o ecológico, o poético. In: CICERO, A. (Org.). **Forma e sentido do contemporâneo**: poesia. Curadoria: Antonio Cícero. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012. p.127-150.
- LACAN, J. **Estou falando com as paredes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MARTHA, D. J. Bueno. Haroldo: o poder a(r)mado: prefácio à edição especial sobre Haroldo de Campos. **Revista Cisma**, São Paulo, v. 4, p.11-16, 2015.

MELO NETO, J. C. Depoimento sobre Haroldo de Campos. **Revista Cisma**, São Paulo, v.4, p.24, 2015. Edição Especial Haroldo de Campos.

NANCY, J-L. **A resistência da poesia**. Lisboa: Vendaval, 2005.

PAZ, O. Instantâneas. **Revista Cisma**, São Paulo, v.4, p.27-32, 2015. Edição Especial Haroldo de Campos.

PERRONE, C. **Seven faces**. London: Duke University Press, 1996.

SANTAELLA, L. Arquivo aberto: memórias que viram histórias: Haroldo no círculo odara. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 jan. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1601201109.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

ALÉM DOS ‘PORÓES FÉTIDOS DA HISTÓRIA’: OS REBEL/AMENTOS POÉTICOS DE MARCOS DIAS

Luiz Fernando VALENTE

“Escrevo Mesmo com toda a angú-
stia da in/comunicação escrevo
Escrivivescrevo porque levo
Mussunda comigo que sou eu”
(Marcos Dias, 2008)

Embora o Brasil tivesse elaborado suas leis e instituições pós-coloniais com base nos modelos liberais de inspiração francesa e norte-americana, durante o século XIX o liberalismo continuou a ser no Brasil, como sugere Roberto Schwarz, uma “ideia fora do lugar” (SCHWARZ, 1988), isto é, um projeto incompleto cujos ideais contrastavam com uma prática que deixava intactos muitos dos traços sociais, econômicos e políticos do período colonial. As questões de como incorporar a massa de ex-escravos na tessitura da sociedade brasileira ou como forjar uma nova definição de identidade nacional que incluísse tanto os descendentes de escravos quanto outros indivíduos privados do pleno exercício de seus direitos políticos (tais como os analfabetos ou os pobres) eram apenas dois dos espinhosos pro-

blemas com que se defrontava a jovem nação (CARVALHO, 1999). Mesmo depois da proclamação da República, as antigas oligarquias mantiveram-se resolutas na defesa de seus privilégios, combinando o paternalismo baseado no favor com obstáculos destinados a coibir uma participação mais completa e mais democrática dos diversos segmentos da população na vida política e econômica do país. Faltava ao Brasil uma concepção realmente moderna do Estado, baseada num sistema impessoal, egalitário e utilitário de relações, que constitui a essência do conceito moderno de cidadão. Em outras palavras, apesar de o Brasil possuir uma constituição e um sistema político baseados no liberalismo, a **estadania** continuava a prevalecer sobre a **cidadania** (CARVALHO, 1991).

O modelo oficial para a construção do sistema simbólico nacional foi definido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em meados do século XIX, em grande parte sob a inspiração de Carl Friedrich Philip von Martius. No célebre ensaio “Como se deve escrever a História do Brasil”, publicado na *Revista do IHGB* em janeiro de 1845, von Martius propõe que o povo brasileiro teria sido escolhido pela Divina Providência para encarnar o ideal de uma harmoniosa integração de três raças: o branco europeu, o negro africano e o indígena americano: “Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da providência predestinou ao Brasil esta mescla” (MARTIUS, 1995, p. 84). É importante lembrar que o modelo adotado pelo IHGB não prefigura um estado nacional moderno, caracterizado por **interações** impessoais, mutáveis e competitivas entre **cidadãos** livres – a palavra **cidadão**, rara no século XIX brasileiro, aliás nunca aparece no texto de von Martius. Ao contrário o texto projeta a imagem da nação como uma extensa família, comandada pela minoria branca (chamada por von Martius de “raça predominante”), e dominada por **interrelações** pessoais, imutáveis e amigáveis entre seus **membros** – esta sim uma palavra utilizada pelo autor alemão: “O Brasil está afecto em muitos membros de sua população de ideias políticas imaturas” (MARTIUS, 1995, p. 93). A pretendida síntese das três raças seria realizada a partir da primazia do elemento europeu: “O sangue português, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica

[negra]” (MARTIUS, 1995, p. 84). Representando o pensamento da elite brasileira, para a qual, como demonstra José Murilo de Carvalho (1980) em *A construção da ordem*, a principal preocupação era não a questão da cidadania, mas a manutenção da ordem, o texto de von Martius apresenta o regime monárquico, limite último da concepção da nação como uma família e corporificado na figura patriarcal do Imperador, como imprescindível para a unidade nacional:

Ali vemos republicanos de todas as cores, ideólogos de todas as qualidades. É justamente entre estes que se acharão muitas pessoas que estudarão com interesse uma história de seu país natal; para eles, pois, deverá ser calculado o livro, para convencê-los por uma maneira destra da inxequibibilidade de seus projetos utópicos, da inconveniência de discussões licenciosas dos negócios públicos, por uma imprensa desenfreada, e *da necessidade de uma monarquia* [ênfase minha] em um país onde há um tão grande número de escravos. (MARTIUS, 1995, p.93).

Apesar da apologia dos ideais de igualdade perante a lei e de garantia de direitos individuais na constituição supostamente liberal de 1825 (paradoxal mas significativamente **outorgada** ao povo brasileiro por Dom Pedro I depois de dissolver a Assembleia Constituinte), o Brasil pós-colonial não possui um documento fundador como a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* francesa ou a *Bill of Rights* americana, que **imaginam** (no sentido que Benedict Anderson concede a esta palavra) nações baseadas na ideia moderna de cidadão, apoiando-se, ao contrário, no construto da nação como uma extensa família multiracial.

É esse construto que informa as obras da maioria dos escritores brasileiros do período imperial, cujo protótipo é José de Alencar.¹

¹ Ao contrário das leituras mais tradicionais dos romances de Alencar, o trabalho de Silvano Santiago, Ria Lemaire e o meu próprio mostra que Alencar já começa a colocar em questão pelo menos parte da mitologia da síntese, abrindo, desta forma, o caminho para as contestações mais radicais de Euclides da Cunha, Lima Barreto, Machado de Assis e outros no final do século XIX. Ver “Liderança e hierarquia em Alencar” de Silvano Santiago (1982), “*Re-reading Iracema: The Problem of the*

Apesar de Alencar ocupar-se com o tópico da cidadania em seus surpreendentemente modernos escritos políticos,² que, significativamente, foram praticamente ignorados por uma elite desinteressada nas questões políticas e sociais ali levantadas, em seus romances aquele tópico está submerso no simbolismo familiar. Durante o período republicano a discussão da cidadania vai aos poucos emergindo, mas de fato é só nas duas últimas décadas do século XX, especialmente depois da redemocratização, que a ideia do Brasil como um estado moderno que acomode uma **pluralidade** de indivíduos com diferentes histórias culturais e étnicas começa a se tornar central. É a partir de então que o debate sobre a necessidade de se reconfigurar a identidade nacional em termos de uma cidadania múltipla e abrangente penetra em diversos setores da vida nacional, inclusive a justiça e a educação. A literatura não ficou imune a esse debate, que, ao contrário, vem recebendo especial ênfase na obra de escritores afro-brasileiros. Para muitos destes, a redefinição da cidadania está intimamente relacionada com a reelaboração de uma nova consciência afro-brasileira e o resgate de uma memória olvidada nas entrelinhas da história oficial.

Marcos Dias (1959-) é um poeta e ensaísta afro-brasileiro de Belo Horizonte para o qual o escritor, na melhor tradição de Castro Alves, Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Antônio Callado e outros, é um reformador com uma missão a desempenhar na sociedade. Seus três primeiros volumes de poesia, *Rebelamentos: das abscondidas Áfricas da minha diáspora* (1990), *País indig(o blue)nação* (1995) e *Estudos sobre a cidade (e exercícios de sobrevivência)* (1997), constituem a *Trilogia da indignação: negritude, brasilidade e universalidade*, objeto deste artigo. Como os títulos dos livros indicam, a poesia de Marcos Dias é informada

Representation of Women in the Construction of a National Brazilian Identity” de Ria Lemaire (1989) e a “*Alencar’s Flawed Blueprints*” de Luiz Fernando Valente (1993).

² Ver *Dois escritos democráticos de José de Alencar: O sistema representativo (1868) e Reforma eleitoral (1874)*, editados por Wanderley Guilherme dos Santos. Na introdução deste volume, Santos descreve Alencar como “um dos mais sofisticados teóricos da democracia, escrevendo no século XIX” (ALENCAR, 1991, p. 50). Para uma análise desses textos, ver meu ensaio “A construção da nação no discurso político de José de Alencar” (VALENTE. 1997-1998)

por uma preocupação com o complexo relacionamento entre a identidade racial, social e nacional. Apesar de dar ênfase à questão da raça, os poemas de Dias revelam uma angustiante consciência do peso do passado bem como dos desafios morais confrontados por todos os brasileiros, enquanto cidadãos de um país neo-colonial com uma longa e penosa história de injustiça social e racial. A questão dos direitos humanos e os temas do desenraizamento e da exclusão perpassam toda sua poesia.

Não é de surpreender, portanto, que a história ocupe uma posição central na poesia de Dias.³ Todavia, a história oficial é rejeitada como falaz, pois ao apresentar uma visão unificada do passado, exclui a pluralidade de vozes e a diversidade de perspectivas que constituem a tessitura da sociedade brasileira. A palavra “entrelinhas” aparece como um *leitmotif*, sublinhando a necessidade de se reconstruir o passado não através dos registros oficiais da história, mas através do que esses registros ocultaram:

O país é lido
nas e n t r e l i n h a s
e mais conhecido
pelo que é olvidado. (DIAS, 1995, p. 14).

O que foi “olvidado” e portanto precisa ser resgatado por essa “leitura nas entrelinhas” proposta pelo poeta é o papel exercido pelos grupos marginalizados na construção da sociedade brasileira, em particular os afro-brasileiros, que continuam relegados a “entulhos/ nos porões fétidos da história” (DIAS, 1990, p. 12). Examinemos em maior detalhe esta bela e eloquente formulação. Enquanto a palavra “entulhos” se refere à situação atual dos afro-brasileiros, a expressão

³ Edimilson de Almeida Pereira sugeriu que o dilema da Literatura Afro-Brasileira estaria na tentativa de se articular como “poética de ação política” ao mesmo tempo em que buscava formas de expressão apuradas, situação exemplificada pela poesia de Marcos Dias: “Ao tratarmos desse assunto, assim como outros estudiosos, julgamos que o diálogo entre a poesia e a história estabelece e justifica o engajamento político como uma forma de viabilização da trajetória dos afrodescendentes no Brasil” (PEREIRA, 2010, p.32).

“porões fétidos” reporta às suas origens no tráfico negreiro, estabelecendo assim não só um elo entre o presente e o passado, mas também uma conexão entre o microcosmo da história do Brasil e o macrocosmo da história da diáspora africana. Ao justapor “entulhos” e “porões fétidos”, o poeta encontra um perfeito correlato estilístico para sua visão da história. Rejeitando a pretensa neutralidade da historiografia oficial, que, ao conceber o tempo como uma sucessão de momentos homogêneos, transforma o passado em objeto distante, esvaziando a história de seu potencial revolucionário, Dias sublinha a inevitável interdependência—esta, sim, crítica e transformativa⁴—entre o passado e o presente. Estamos, portanto, diante da concepção da história que Walter Benjamin evoca em “Teses sobre a filosofia da história”, na qual o momento atual seria o que o pensador alemão chamou de *Jetztzeit*, isto é, o **agora** que rompe com a noção do tempo como linear e coloca em questão a história como progresso, antes que o *Gegenwart*, ou o mero **presente** do historicismo burguês: “A história é o sujeito de uma estrutura cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o tempo preenchido pela presença do agora [*Jetztzeit*]” (BENJAMIN, 1969, p. 261).

É por isso que Dias mantém uma distância desdenhosa e crítica das comemorações do centenário da abolição da escravidão. Seu poema “Stamp/afro 1988” (DIAS, 1990, p. 13) deve ser lido como uma anti-celebração daquele evento. As misturas dos algarismos que compõem as datas de 1988 e 1888 com as quais o poema abre e fecha, e que servem de moldura para a sucessão dos números que marcam as nove décadas entre essas duas datas-chave, constituem, para usar o vocabulário de Dias, um **rebel/amento**, cujo propósito é colocar em questão as comemorações. Um efeito semelhante é criado pela repetição dos algarismos 1, 9 e 8 ao longo da margem direita, como se produzidos por uma tecla de máquina de escrever ou de

⁴ Assinalo aqui minha dívida com o historiador Dominick LaCapra: “Mas meu argumento é que textos particularmente significativos, tais como romances ‘clássicos’, não são apenas elaborados sintomaticamente por forças contextuais comuns (como as ideologias), mas também re-elaboram e pelo menos parcialmente respondem a essas forças de maneira **crítica** – e, por vezes, **transformativa**” (LACAPRA, 1987, p.4, grifo nosso, tradução nossa).

computador que ficou acidentalmente presa, caracterizando assim o centenário da abolição como uma comemoração meramente mecânica (e, portanto, alienada) de datas que, para os afro-brasileiros, aparecem como meros acidentes da história. Pois embora não se possa debater a cronologia, isto é, o fato óbvio e matematicamente preciso que um século se passou desde a assinatura da Lei Áurea, é necessário questionar se mudanças significativas nas vidas dos descendentes dos ex-escravos ocorreram desde então. A história não contada que existe por trás da cronologia, uma história de opressão e exclusão, antes que de liberdade e inclusão como implicam as comemorações oficiais, é resgatada numa série de comentários críticos sobre o centenário dispostos de maneira a formar um retângulo, inserido após o quarto verso. Uma espécie de poema concreto dentro do poema maior, esse retângulo funciona visualmente e simbolicamente tanto como um “anti-selo” (isto é, “anti-stamp”), contestando-se assim os selos comemorativos impressos em 1988, e, ao mesmo tempo, como uma “anti-estampa”, que se quer uma alternativa às gravuras que retratam a coexistência pacífica entre as raças, criadas no século XIX por artistas como Jean-Antoine Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Rugendas (1802-1858), e ainda hoje usadas como ilustrações dos compêndios de história tradicionais. Dias sugere que o verdadeiro retrato e a verdadeira história dos afro-brasileiros devem ser buscados em outros lugares. Através de uma hábil manipulação de sinais de pontuação, tais como parênteses e hífenes, e de recursos retóricos, como a paronomásia, o poeta ensina uma importante “lição” sobre a “abolição centenária”. Embora oficialmente apresentada como fonte de orgulho para a “nação” brasileira, a abolição é aqui reconfigurada como uma “minguada abominação”.

A necessidade de se construir uma alternativa para a história oficial⁵ também é sugerida no título, *País indig(o blue)nação*, e no subtítulo, *Poemas no tricentenário da morte de Zumbi dos Palmares*, da segunda coleção de poemas publicada por Marcos Dias. A expressão “indigo blue” refere-se à tonalidade mais escura da pele da maioria de pessoas de ascendência africana, mas aqui Dias está fazendo mais do

⁵ Não é por acaso que a primeira seção do livro é intitulada “Um país visto pelo avesso”.

que simplesmente reiterar um cliché. Ao identificar os afro-brasileiros de “blue”, com a conotação de melancolia e desencanto que este termo evoca, Dias está invertendo o estereótipo do eternamente alegre afro-brasileiro, popularizado, por exemplo, na cultura do samba, e no marketing da indústria turística. Dias reintroduz, ao contrário, o “banzo”, termo que indica a perene nostalgia pela África vivida pelos escravos e que alude a uma perpétua dor e tristeza, os elementos “absconsos” (para usar uma palavra tirada do título da primeira coleção de poemas de Dias) da história espiritual dos afro-brasileiros. Ao dispor as palavras “o blue” em posição vertical em contraste com o horizontal do resto do título, Dias sugere visualmente o deslocamento a que os africanos escravizados e seus descendentes, que o poeta chama de “macambúzio(s) da diáspora”, foram violentamente sujeitados. E ao colocar aquelas palavras entre parênteses, Dias indica a simultânea inclusão (por exemplo na composição étnica, na força de trabalho) e exclusão (por exemplo, em termos dos direitos de cidadania) dos afro-brasileiros, que conseqüentemente continuam divididos entre os sentimentos opostos de pertencer e não pertencer à nação brasileira:

Banzo é quando olho
para dentro de mim, e percebo
que boa parte do meu ser
ficou do outro lado do mar. (DIAS, 1990, p. 9).

Finalmente, em oposição à imagem oficial do Brasil baseada na harmonia racial, o título reposiciona o Brasil como um país marcado por divisões e descontinuidades. Utilizando-se de um jogo de palavras, Dias sugere que a “pátria amada” evocada no Hino Nacional é, antes, uma “indigna nação”, que deve provocar “indignação”. O subtítulo complementa o título ao aludir ao terceiro centenário da morte de Zumbi dos Palmares, que estava sendo celebrado no mesmo ano que o centenário da abolição. É a morte de Zumbi, com a subsequente destruição do Quilombo de Palmares pelas tropas coloniais, e não a assinatura da Lei Áurea duzentos anos mais tarde, que o poema propõe como o evento fundador da história dos afro-

-brasileiros. De fato, por toda a poesia de Dias, Zumbi aparece como um modelo espiritual, enquanto os quilombos funcionam como símbolos de todas as formas de resistência, que incluem o ato da escrita:

Resta-me: o ato
quilombola deste meu
escrever em fogo (DIAS, 1990, p. 9).

Se no passado os escravos utilizaram-se de canções para sobreviver aos rigores do trabalho forçado, agora a música da poesia permite aos seus descendentes resgatar sua história do “emaranhado da desmemória”, condição *sine qua non* para qualquer transformação social:

A força do canto é sagrada
: sacode o ranço
dos grilhões (DIAS, 1990, p. 22).

Dias acredita que é necessário que os afro-brasileiros desenvolvam sua própria expressão literária. A poesia possui uma importância central porque concede aos afro-brasileiros e outros grupos marginalizados a possibilidade de falar em seu próprio nome, celebrar sua diferença e começar a se libertar da invisibilidade à qual têm sido condenados⁶:

Posta em questão a literatura
:
dobre monumento onde
nossos ancestrais esplendem
todo o palor
de sua i n v i s i b i l i d a d e (DIAS, 1995, p. 11).

⁶ Nesse sentido concordo completamente com Florentina Souza: “Leio, juntamente com outros estudiosos, a intensificação de uma produção escrita literária no século XX como uma tentativa de os afrodescendentes no Brasil apoderarem-se da palavra literária com toda a aura que ela possuía e ainda mantém – como uma estratégia de ingresso qualificado no mundo social e intelectual brasileiro” (SOUZA, 2010, p. 217).

No entanto Dias deixa claro que da mesma maneira que os brasileiros oprimidos e marginalizados são cidadãos do Brasil, sua poesia marginal pertence à literatura brasileira. De fato, Dias possui uma profunda consciência da relação ambígua que sua poesia mantém com a tradição literária canônica brasileira. Uma referência constante é Gregório de Matos (1636-1696), cujos poemas satíricos castigaram impiedosamente a corrupção e a injustiça social da sociedade colonial. Por exemplo, o poeta baiano fornece a epígrafe de *Páís indig(o blue)nação* e a inspiração para um par de poemas de *Estudos sobre a cidade*, escritos “quase ao jeito de Gregório de Matos”, nos quais Dias denuncia a corrupção e a injustiça social do Brasil contemporâneo. Significativamente, no primeiro dos dois poemas Dias inverte parodisticamente o formato tradicional do soneto (a forma literária preferida por Gregório de Matos), colocando os tercetos antes das quadras, um processo ao qual Dias retorna em outras composições incluídas neste volume. Esse recurso à paródia, que, como Thomas Greene (1982, p. 46) sugeriu, “mistura rejeição filial com respeito”, é um perfeito contraponto estilístico para a ambivalência irresolvida entre pertencer e não pertencer à sociedade brasileira, que é um dos temas centrais da poesia de Dias.

O fato que um afrodescendente como Marcos Dias possa produzir uma poesia altamente sofisticada sobre injustiça racial e social, publicando-a e disseminando-a através dos canais literários regulares, indica que, sob muitos aspectos, a sociedade brasileira mudou consideravelmente nos últimos cem anos. O ventriloquismo de um Castro Alves ou de um Euclides da Cunha, que pretendiam falar pelo Outro, é substituído pelo discurso de um membro das classes historicamente oprimidas, que fala em seu próprio nome. Além disso, Dias escreve para um público potencialmente muito maior, que inclui não só a elite de origem predominantemente europeia, como no século XIX, mas também os afro-brasileiros e membros de outros grupos marginalizados, que aos poucos vêm ganhando maior acesso à educação e se tornando parte da comunidade letrada. Apesar desse progresso, entretanto, muita coisa no presente permanece igual ao passado. O acesso à escola pode vir dando a um segmento cada vez maior da população brasileira os

instrumentos que lhe permitem resgatar sua história e lutar por seus direitos, mas o objetivo da educação no Brasil tem sido prioritariamente expandir e modernizar a força de trabalho, e não criar cidadãos dotados de consciência crítica, conforme imaginou, por exemplo, Paulo Freire na sua “pedagogia do oprimido”. Como Dias coloca eloquentemente,

A escola
ensina
a cola

Ensina
a “descola”
a escola
(da vida) (DIAS, 1997, p. 41).

Existem ainda enormes diferenças no grau de acesso à educação por diferentes grupos sociais. Além disso, a educação não é garantia absoluta de maior mobilidade social e econômica. Igualmente, embora o Brasil seja atualmente uma democracia formal, cuja importância obviamente não deve ser descartada, a sociedade brasileira está ainda muito longe de ser egalitária.⁷ Muito pelo contrário, a sociedade brasileira continua partida por barreiras raciais e econômicas:

Proibitivo o custo
da casa (própria)
desapropria o sonho

comprimindo-o
em in/cômodos
de faveluguéis e despejos (DIAS, 1997, p. 33).

⁷ Em “Cities and Citizenship,” James Holston e Arjun Appadurai chamaram a atenção para o fato que “[...] uma condição de afiliação formal sem cidadania significativa caracteriza muitas sociedades que têm vivenciado transições recentes para a democracia e para o capitalismo de mercado na América Latina, Ásia e Europa oriental” (HOLSTON; APPADURAI, 1999, p. 4, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, uma tendência recalcritrante para o autoritarismo, herança colonial que é perpetuada nas práticas políticas do Império e da República, continua a negar a muitos cidadãos brasileiros os direitos que são legalmente seus:

Efetivamente tudo está dito

Por quem

teve boca

(e não lhe foram

comidas as palavras) (DIAS, 1995, p. 26).

Dias está bastante consciente de que o Brasil faz parte de uma comunidade global, e que muito do que acontece no Brasil está inevitavelmente interligado com o que acontece em outras partes do mundo.⁸ Por exemplo, a poesia de Dias contém muitas alusões tanto à diáspora africana

A sanha quilomba das lutas e o banzo

As dores de todas as Áfricas

vos trago neste(s) poema(s) (DIAS, 1990, p. 20).

Quanto à violenta história racial da África do Sul:

Es/COR/rem os punhais de Lúcifer (Botha)

pelas minhas costas

in-ci-ca-tri-zá-veis sulcos

Os ardis de suas Prisões

crucificaram-me a Alma

entristecida até à Morte

⁸ No belíssimo “Narrantanações”, do qual foram extraídos os quatro versos utilizados como a epígrafe deste ensaio, Dias dialoga, por exemplo, com o poeta e político angolano Agostinho Neto (1922-1979). Vejamos os seis primeiros versos do poema: “Por que eu também escrevo versos / (e nas letras que Mussunda amigo / ainda não entende? Por que escrevo? / Aos sóis das independências / também não se retorcem / nativas vegetações?” (DIAS, 2008).

O princípio do seu Evangelho
o Apartheid: uma ferida
A b e r t a como uma estrada (DIAS, 1990, p. 32).

Dias compreende bastante bem que a sociedade brasileira não é moldada somente por suas forças internas, mas também por forças transnacionais pouco preocupadas com a justiça social e econômica:

Então o nosso grito será
CONTRA TODAS AS INJUSTIÇAS
E a nossa língua – universal
e única – a solidariedade. (DIAS, 1990, p. 24).

Apesar das referências a Zumbi dos Palmares, figura mítica na tradição afro-brasileira, a poesia de Dias gira não ao redor de heróis sobrehumanos, mas de indivíduos com cuja humanidade podemos nos identificar, independentemente da nossa identidade racial. Sua lírica está populada por cidadãos—palavra que perpassa toda a sua obra—cada vez mais conscientes de seu lugar na história, céticos em relação à eficácia do paternalismo, e conscientes da necessidade de afirmar seus direitos. O Brasil não mais aparece como uma extensa família, cujos membros coexistem pacificamente, mas como um estado moderno, infelizmente marcado por fragmentação e descon continuidades, afogado em lamentos contra a injustiça social, que Dias considera a matéria prima de sua poesia:

A vida é toda barulho
Um artista é todo feito
de ecos. Ou de silêncios
cheios de alterações (DIAS, 1997, p. 17).

Ao contrário dos escritores do século XIX, Dias rejeita o modelo consensual de identidade nacional, substituindo-o por outro que reconhece as diferenças e celebra o pluralismo. Pois, como Herman van Gusteren propõe, “[...] a condição formal da cidadania não é o consenso, mas um repertório rico que possibilite

o reconhecimento e a administração de conflitos... (pois) a ênfase no consenso e na coesão por meio de uma pretendida unidade conduz a uma mera ilusão” (GUSTEREN, 1998, p.152, tradução nossa). A atitude crítica de Dias não significa, contudo, que o poeta esteja advogando separatismo ou rejeitando sua identidade como brasileiro. Recontextualizando a definição do brasileiro por Sérgio Buarque de Holanda como um desterrado em sua própria terra (HOLANDA, 2016, p. 39), Dias expressa no último poema de *País indig(o blue)nação* o relacionamento ambíguo que os brasileiros socialmente, racialmente e economicamente marginalizados possuem com seu país:

Aqui
finco raízes
Mesmo desterrado
de seus espaços
mais nobres (DIAS, 1995, p. 42).

Em última instância os poemas de Dias nos convidam a contemplar a possibilidade de uma sociedade em que todos os brasileiros seriam cidadãos de uma nação realmente diversa, e imaginar o Brasil como uma sociedade realmente egalitária na qual, como Etienne Balibar sugere, “o pluralismo cultural não será mais residual ou subordinado, mas constituidor” (BALIBAR, 1999, p. 197). Situando-se além da fábula das três raças, a integração utópica contemplada por Dias continua a ser o maior desafio para nosso país, após cinco séculos de enorme diversidade humana e surpreendente riqueza cultural, mas também de enorme desigualdade social, racial e econômica.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. **Dois escritos democráticos de José de Alencar**. Edição por Wanderley Guilherme dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1991.
- BALIBAR, E. Is European Citizenship Possible? In: HOLSTON, J. (Ed.). **Cities and Citizenship**. Durham: Duke University Press, 1999. p. 195-215.

BENJAMIN, W. **Illuminations**. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

CARVALHO, J. M. **Pontos e bordados**: escritores de história e política. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

_____. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

DIAS, M. Narrandanações. In: AFOLABI, N.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (Ed.). **Cadernos negros = Black Notebooks**. Trenton: Africa World Press, 2008. p. 214-215.

_____. **Estudos sobre a cidade (& exercícios de sobrevivência)**. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

_____. **País Indig(o blue)nação**. Belo Horizonte: Mazza, 1995.

_____. **Rebelamentos**: das absconsas Áfricas da minha diáspora. Belo Horizonte: Mazza, 1990.

GREENE, T. M. **Light in troy**: imitation and discovery in renaissance poetry. New Haven: Yale University Press, 1982.

GUSTEREN, H. R. van. **Theory of citizenship**: organizing plurality in contemporary democracies. Boulder: Westview Press, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil: Edição Crítica**. Org. Pedro Meira Monteiro e Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOLSTON, J.; APPADURAI, A. **Cities and Citizenship**. In: HOLSTON, J. (Ed.). **Cities and Citizenship**. Durham: Duke University Press, 1999. p.1-18.

LACAPRA, D. **History, Politics and the Novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

LEMAIRE, R. Re-reading Iracema: the problem of the representation of women in the construction of national brazilian identity. **Luso-Brazilian Review**, Wisconsin, v. 26, n. 2, p.59-73, 1989.

MARTIUS, C. F. P. von. **Como se deve escrever a História do Brasil. Cadernos do Centro de Pesquisa Literárias da PUC-RS**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 83-94, 1995.

PEREIRA, E. de A. (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre a poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Maza, 2010.

SANTIAGO, S. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p.13-28.

SOUZA, F. Cadernos negros: literatura afro-brasileira?. In: ALMEIDA, E. P. de. (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre a poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Maza, 2010, p. 212-227.

VALENTE, L. F. A construção da nação no discurso político de José de Alencar. **Letterature d'America**, Roma, v.17-18, p.103-124, 1997/1998.

_____. Alencar's Flawed Blueprints. In: MILLERET, M.; EAKIN, M. C. (Ed.). **Homenagem a Alexandrino Severino**: essays on the Portuguese-Speaking world. Austin: Host, 1993. p.148-166.

VIVA A POESIA AGORA

Marco Alexandre de OLIVEIRA

A poesia agora está presente em suas múltiplas formas. Está escrita em livros e revistas, falada em performances e saraus, e grafada em cartazes e muros. Finalmente, após vagar pelos espaços urbanos, suburbanos e até rurais, está exposta nas salas de museus e centros culturais, e entrou não pela habitual porta dos fundos, mas pela entrada principal, com celebração e cerimônia. Entre os dias 23 de junho e 27 de setembro de 2015 aconteceu no Museu da Língua Portuguesa, um dos mais visitados do Brasil, a exposição *Poesia Agora*, que visava apresentar “o que está sendo feito em termos de poesia, ou seja, mostrar quem está produzindo a ‘Poesia Agora’”, segundo o curador Lucas Viriato (2015a), que também é editor e escritor. No texto de abertura da exposição, arrisca-se uma posição sobre o atual “estado” da poesia:

A poesia é um estado de espírito. Sempre inexplicável. Conhecido das crianças, dos loucos, dos bêbados e dos artistas. Mesmo sem saber, vivemos em busca da poesia. Da poesia da infância, que se perde na vida adulta. Daquela poesia de outros lugares e tempos que hoje não encontramos mais. No entanto, quanto mais se fecham as possibilidades em um mundo utilitarista, mais a poesia, inútil, resiste. A seu favor, os poetas (VIRIATO, 2015b).

Apesar da sua inutilidade e impossibilidade de ser, a poesia agora vai em busca da própria poesia, que ora se foi, ora está por vir.

Recentemente, poetas insistentes, persistentes e resistentes de todos os estados do Brasil (e até do exterior) tiveram seus poemas “espalhados pelas salas e espaços, iluminando mundos, fazendo sentir e pensar”, segundo o curador, que também procurou mostrar como “diferentes entendimentos do que seja a poesia caminham lado a lado” (VIRIATO, 2015b). Esse “recorte de cenário poético” passa a ser representativo da pluralidade exposta, e inclusiva da diversidade à mostra, na poesia atual brasileira, ao exibir poemas “de debutantes, ainda não publicados, e de autores já consagrados”, que através da exposição podiam ser “lidos, ouvidos, vistos em vídeo ou até ao vivo” pelo público (VIRIATO, 2015b).

A partir de reflexões sobre a exposição *Poesia Agora*, que evidencia uma amostra seletiva e criteriosa da produção poética nacional na era da internacionalização dos saberes, este ensaio pretende observar certas tendências significativas na poesia brasileira do século XXI, e explorar como a poesia atual está literal e figurativamente marcada pela **luminosidade**, pela **interatividade**, pela **coletividade** e pela **anonimidade**, que juntas caracterizam uma notória **desautoridade** da parte da geração em questão.

POESIA [LUMINOSA] AGORA

Entrando na primeira ala da exposição *Poesia Agora*, o visitante se depara com uma sala repleta de escadas iluminadas por lâmpadas que formam degraus, onde são caligrafados versos de poemas de vários autores. A **luminosidade** da poesia atual está, assim, imediatamente aparente, tanto na forma quanto no conteúdo da apresentação. Na parede dessa sala de abertura, o texto “POESIA [ILUMINA O] AGORA” ilustra o conceito de uma poesia luminosa, em que a palavra é utilizada “para acender os instantes, mostrar o mundo e alterá-lo”, e em que os versos “têm a potência de fazer saltar à vista o que quer que seja, dos grandes mistérios às miudezas do cotidiano”. Essa declarada “capacidade de iluminar” está evidente nos poemas curtos que iluminam a sala, tanto com o seu brilho quanto com a sua perspicácia relativa à vida humana. Os temas, embora variados, trazem à luz questões amorosas, existenciais, literárias, metafísicas

e urbanas, enquanto as técnicas lembram as adaptações do haikai japonês em sua versão brasileira, que une o rigor estético e sagaz com o humor eclético e sacana. Percebe-se, assim, tanto a influência quanto a confluência (in)direta de gerações anteriores, que também se apropriaram de uma poética *zen* tão clássica como moderna.

A força da síntese que é característica do haikai já foi explorada, de certa forma, por poetas modernistas como Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, poetas concretistas como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Pedro Xisto, e poetas marginais como José Carlos Capinan, Paulo Leminski, Alice Ruiz e Glauco Mattoso, além de poetas contemporâneos como Adriano Espinola, André Vallias e Rodrigo Garcia Lopes. Mas como prescreveu o mestre Matsuo Bashô: “Haikai é apenas o que está acontecendo agora” (BASHÔ apud CALCANHOTTO, 2014, p. 9). Em uma época certamente pós-vanguarda embora duvidosamente pós-moderna, a poesia agora, então, (re)assume o seu papel tão tradicional quanto experimental, de ser uma arte de palavras ou versos que representam tanto a impressão quanto a expressão das múltiplas e diversas vivências do ser e estar no mundo. Dessa forma, a poesia luminosa informa a percepção e transforma a imaginação em realidade, através de uma atividade literalmente criativa. Iluminar o “instante” se torna, em última instância, o momento e o movimento de realizar os sonhos, de conscientizar as pessoas, de revelar as ocultas verdades da (des)ilusão de viver no presente, em tempos e espaços ofuscados pela ausência de sentido e sentimento.

Na medida em que procura “acender os instantes” e “mostrar o mundo”, essa poesia luminosa busca manifestar o que Martin Heidegger (2000, p.59, tradução nossa) identificou como a “essência da poesia”: a “fundação do ser mediante a palavra”.¹ Em sua conferência “Hölderlin e a essência da poesia” (1936), o filósofo relaciona a poesia com a linguagem em si, cuja tarefa é de tornar manifesto o ser e guardá-lo como tal na obra escrita, além de dar expressão ao que é mais “puro” e mais “oculto”, assim como ao que é “confuso”

¹ “essence of poetry [...] the founding of being in the word”

e “comum” (HEIDEGGER, 2000, p.55, tradução nossa).² Como diria Heidegger, a poesia luminosa representa, essencialmente, “uma nomeação do ser e da essência das coisas” (HEIDEGGER, 2000, p.60, tradução nossa), na medida em que denomina as “coisas” com palavras.³ Desse modo, deveria ser compreendida como, ao mesmo tempo, uma ocupação bastante “inocente” e um trabalho altamente “perigoso”, pois cabe a essa poesia tanto despertar a aparência do irreal e do sonho, quanto revelar e evidência do real e da verdade (HEIDEGGER, 2000, p. 62, tradução nossa).⁴

De modo geral, a **luminosidade** da poesia agora está nitidamente refletida na exposição, através de poemas que exploram tanto os “grandes mistérios” quanto as “miudezas do cotidiano”. Em todas as salas, como em todos os cantos, a poesia claramente mostra o seu caráter iluminado ou perspicaz, fruto de uma geração enraizada em uma tradição poética em vias de renovação perpétua. Pois qual seria a função (ou vocação) da poesia atual se não aquela estabelecida por sua definição (ou determinação), fixada na parede de uma das salas:

Poesia s.f. **1** LIT arte de compor ou escrever versos **2** LIT composição em versos (livres e/ou providos de rima) cujo conteúdo apresenta uma visão emocional e/ou conceitual na abordagem de ideias, estados de alma, sentimentos, impressões subjetivas etc., quase sempre expressos por associações imagéticas > p.opos. a *prosa* **3** LIT composição poética de pequena extensão **4** LIT arte dos versos característica de um poeta, de um povo, de uma época [*p. romântica brasileira*] [*p. modernista*] **5** arte de excitar a alma com uma visão do mundo, por meio das melhores palavras em sua melhor ordem **6** poder criativo; inspiração **7** o que

² “Language is charged with the task of making beings manifest and preserving them as such—in the linguistic work. Language gives expression to what is most pure and most concealed, as well as to what is confused and common.”

³ “a naming of being and of the essence of all things the essence of all things—not just any saying, but that whereby everything first steps into the open, which we then discuss and talk about in everyday language.”

⁴ “Poetry awakens the illusion of the unreal and of the dream as opposed to the tangible and clamorous actuality in which we believe ourselves to be at home. And yet, on the contrary, what the poet says and undertakes to be is what is truly real.”

desperta o sentimento do belo **8** aquilo que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas.

Fonte: Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

Como ato de compor uma “visão” emocional e/ou conceitual do mundo, a “poesia” assim reflete as emoções e os conceitos proporcionados tanto pela impressão de realidades ilusórias, quanto pela expressão de sonhos verdadeiros. Resumindo: a poesia agora é ilustradamente luminosa porque ilumina tanto a experiência do ser e estar no mundo, quanto a essência de escrever e ler a poesia em si.

POESIA [INTERATIVA] AGORA

Saindo da sala de entrada e entrando pela segunda ala da exposição, o visitante se depara com uma sala de leitura repleta de volumes encadernados cujos títulos somam cento e cinquenta palavras, uma para cada lombada. Dentro de cinquenta dos livros há quatro poemas impressos, e em todos há inúmeras páginas em branco para ainda serem escritas. A **interatividade** da poesia atual está, assim, diretamente evidente, tanto no propósito quanto na realização da apresentação. Na abertura de cada livro, o texto “POESIA [LEIA E ESCREVA] AGORA” convida para participar de uma poesia interativa, em que o leitor, após aleatoriamente (mas não por acaso) ler poemas de poetas “distintos, com percepções e formas de escrita variadas”, tem a “oportunidade” ou “possibilidade” de então “deixar aqui a sua própria produção poética” e, ao mesmo tempo, “ver a de quem já passou por aqui”, pelo mesmo espaço. Essa “chance” de o leitor escrever um poema e, portanto, fazer parte tanto da exposição quanto da produção da poesia agora, torna aparente não apenas a interação entre o escritor e o leitor, mas também entre o poeta como sujeito e o poema como objeto. Pois o escritor é sempre o primeiro leitor da sua obra, da qual o leitor é sempre o último escritor, na medida em que escrever é um ato de reler, enquanto ler é um ato de reescrever. O que reúne ambos, no entanto, é o processo de inscrever a sua essência ao transcrever a sua experiência na obra poética. Assim, os poemas escritos e/ou lidos em cada livro, de forma variada e con-

teúdo diverso, interagem com os seus próprios meios de produção e recepção no mundo da literatura.

Ao envolver o visitante nos meios da produção poética, a exposição *Poesia Agora* expõe o próprio processo interativo da criação artística em tempos contemporâneos. Marshall McLuhan, teórico da nova mídia, escreveu já nos anos 50 que a arte “[...] não é mais a comunicação de pensamentos ou sentimentos [...] mas uma participação direta na experiência. Toda a tendência da comunicação moderna [...] segue para a participação em um processo, ao invés de uma apreensão de conceitos” (McLUHAN, 1951, tradução nossa).⁵ Para McLuhan, uma consequência dessa “revolução” tecnológica seria o “declínio da literatura”, que assim só poderia “sobreviver” através de “uma transferência das suas técnicas de percepção e julgamento para as novas mídias” (McLUHAN, 1951, tradução nossa).⁶ O que se percebe com a poesia atual, em diálogo e sintonia com essas “novas mídias”, é não apenas a sobrevivência, mas sobretudo o crescimento e desenvolvimento da atividade literária, através da participação em uma **interatividade** poética. Em *O meio é a mensagem* (1967), McLuhan também opõe a tecnologia “impressa”, que criou e encorajou a fragmentação, a especialização e a alienação, com a tecnologia “eletrônica”, que “cria e encoraja a unificação e o envolvimento” social e cultural (McLUHAN, 2001, p. 8, tradução nossa).⁷ A poesia interativa, no entanto, realiza uma síntese dessas tecnologias ao promover a “unificação” dos escritores e o “envolvimento” do leitor no processo da criação. Se a literatura, segundo McLuhan, conferiu o poder da alienação e do “não envolvimento” (McLUHAN, 2001, p. 50, tradução nossa), a poesia atual, de certo modo, reivindica o “envolvimento total” (McLUHAN, 2001, p. 61,

⁵ “[...] art is no longer the communication of thoughts or feelings [...] but a direct participation in an experience. The whole tendency of modern communication [...] is toward participation in a process, rather than apprehension of concepts.”

⁶ “And this major revolution, intimately linked to technology, is one whose consequences have not begun to be studied although they have begun to be felt. One immediate consequence, it seems to me, has been the decline of literature [...] If literature is to survive as a scholastic discipline except for a very few people, it must be by a transfer of its techniques of perception and judgement [sic] to these new media.”

⁷ “Electric technology fosters and encourages unification and involvement.”

tradução nossa)⁸, através da participação e interação tanto com o meio quanto com a mensagem. Assim como “a interdependência recria o mundo na imagem de uma aldeia global” (McLUHAN, 2001, p. 67, tradução nossa)⁹, a **interatividade** reinventa a poesia na forma de uma rede social.

De modo geral, a **interatividade** da poesia agora está ludicamente em jogo na exposição, que envolve uma interação dinâmica com o público. Todas as salas são, de certa maneira, interativas, e logo promovem a participação no processo de criação. Na sala de abertura, os poemas iluminados só acendem quando acionados pela presença do visitante. Na sala de leitura, os poemas escritos nos livros só são lidos quando manuseados pelas mãos do visitante, que além de ler pode também escrever poemas. Na sala principal, há um cone onde o visitante pode declamar uma poesia própria ou apropriada, e urnas onde o público pode participar do chamado “desafio poético”. Finalmente, na última sala há um endereço eletrônico para o qual o público pode enviar fotos de poesia de rua.

Como a poesia luminosa, essa poesia interativa tem seus precedentes nas gerações anteriores que exploravam a interação entre o erudito e o popular, entre o meio e a mensagem, e entre a fala e a escrita. No modernismo interagem a vanguarda e o folclórico, na poesia concreta interagem a forma e o conteúdo, e na poesia marginal interagem o escritor e o leitor. Apesar das influências e confluências, as múltiplas formas de interação expostas na poesia atual correspondem à realidade presente de uma geração cada vez mais interativa devido à tecnologia e aos meios de comunicação, que naturalmente agem sobre uma poética em processo de (trans) formação. Apesar de a exposição não considerar a poesia eletrônica que vem revolucionando a produção contemporânea, principalmente a poesia pós-concreta, visual, multimídia e hipermídia, a poesia atual é informada pela tecnologia e produzida por meios eletrônicos, por onde também são disseminadas em formato de jornais, revistas, livros e sites virtuais. Resumindo: a poesia agora é ativamente interativa porque envolve a participação dos escritores e

⁸ “unification [...] involvement [...] non-involvement [...] total involvement.”

⁹ “interdependence recreates the world in the image of a global village.”

leitores presentes tanto com as técnicas clássicas do passado, quanto com as tecnologias modernas do futuro.

POESIA [COLETIVA] AGORA

Saindo da sala de leitura, e entrando pela terceira “ala” da exposição, o visitante encontra uma sala com cartazes na parede, um palco para apresentações, uma área de autores selecionados, e cones de áudio e vídeo com gravações. A **coletividade** da poesia atual está, assim, visivelmente presente, tanto no agrupamento dos vários poetas no mesmo espaço, quanto no entrosamento das diversas poéticas ao mesmo tempo. Nas paredes dessa sala principal, há uma série de textos que organizam as obras e apresentam os múltiplos propósitos. Um dos textos, “POESIA [DESAFIO] AGORA”, explica o chamado “desafio poético” da exposição, que consiste em o visitante “escolher uma das vogais e eliminá-la completamente de seu texto” para então levá-lo para “outros caminhos de escrita”, através de um denominado “exercício de desautomatização”. Desse modo, cria-se “uma dificuldade na forma para explorar novos conteúdos, estimulando a criatividade”. O “resultado” pode ou deve ser colocado nas urnas posicionadas ao lado de poemas exemplos, em formato de “lambe-lambe”, que estão impressos e expostos na parede. Assim, poetas participantes e/ou visitantes da exposição encaram juntamente o desafio da sua maneira própria e individual.

Um outro texto, “POESIA [A VOZ] AGORA”, parte do princípio de que a voz representa “a letra viva, saindo da boca do próprio poeta ou de um intérprete; ela enche a palavra de conteúdo, entonação, nuances e sentimentos”. A partir dessa perspectiva, a voz relaciona-se com a “presença”, pois está intimamente “ligada ao corpo e à vida”. Nota-se a presença, então, da poesia falada através de cones de fala, áudio e vídeo que servem como “veículos” das múltiplas vozes ouvidas e vividas. Assim, os visitantes podem assistir aos videopoemas, leituras e documentários de poetas que, segundo o texto “POESIA [VEJA] AGORA”, “compõem um amplo panorama do cenário atual da poesia brasileira”. Podem também escutar poemas “na voz dos mais variados poetas” e depoimentos

dos próprios sobre “como cada um vive a poesia”, segundo o texto “POESIA [ESCUTE] AGORA”. Essa vivência poética, em toda a sua individualidade e coletividade, está mais viva ainda no palco, onde ocorrem apresentações, performances e saraus ao vivo de grupos de poetas de todo o Brasil. Como anuncia o texto “POESIA [AO VIVO] AOS SÁBADOS / AGORA”, não existe nada tão “potente” quanto o “encontro” proporcionado pelo palco, onde a plateia “pode ter a chance de estar com alguns dos poetas da exposição e de vê-los falando e produzindo seus versos”. Assim, a coletividade da experiência poética é tanto representada quanto realizada pela exposição.

Um último texto, “POESIA [EM DESTAQUE] AGORA”, apresenta trinta poetas “que vêm se destacando nos últimos anos”, e que foram selecionados por “poetas já consagrados, que de algum modo conhecem a cena cultural contemporânea, por organizarem saraus, oficinas ou outros projetos”. Os poetas contemporâneos “consagrados”, entre eles Paulo Henriques Britto, Frederico Barbosa, Nicolas Behr, Amador Ribeiro Neto, Claudio Daniel, Wilmar Silva de Andrade, Edimilson de Almeida Pereira e Chacal, assim abrem espaço para os poetas atuais destacados, “nomes de agora” que o visitante possivelmente “voltará a ler no futuro”. Vale ressaltar que estes, apesar de serem indicados por poetas relativamente conhecidos, são exibidos no fundo da sala, quase escondidos, como se fossem apenas uma parte do conjunto de poetas da exposição que, por sua parte, constituem apenas uma parcela de todos os poetas da cena atual brasileira.

De modo geral, a **coletividade** da poesia agora está definitivamente em cena nos diversos grupos de poetas que se reúnem para juntar as suas forças e formas poéticas. Observa-se, através da exposição, que o momento atual é caracterizado por vários coletivos poéticos coexistindo e coordenando as suas ações e atividades (inter)relacionadas. Na sala principal, os áudios e vídeos exibidos e as apresentações programadas destacam alguns desses grupos ou coletivos, com os quais um grande número dos poetas da exposição convivem, ou pelo menos conhecem. Primeiro, há o CEP 20.000 (RJ) coordenado por Chacal, representante da poesia falada e integrante da geração da poesia marginal dos anos 70. Esse “Centro de

Experimentação Poética”, que desde os anos 90 vem inspirando e lançando as novas gerações de poetas que hoje integram a cena cultural carioca, pretende ser “um palco aberto às múltiplas manifestações artísticas que não encontram voz por aí”, assim empoderando jovens artistas “contra uma cultura mercantilizada e unilateral”, segundo Santiago Perlingueiro (2015), um dos novos produtores do evento. Esse “centro” marginal, “conquistado ao poder público pelo ativismo dos poetas fundadores Chacal e Guilherme Zarvos”, funciona como “uma zona autônoma temporária nos porões do Status Quo, sublimando as neuras coletivas” (PERLINGUEIRO, 2015).

Foi o pensador Hakim Bey que, através de “pesquisa” e “especulações”, nomeou o conceito da “zona autônoma temporária” ao juntar “evidências suficientes para sugerir que um certo tipo de ‘enclave livre’ não é apenas possível nos dias de hoje, mas é também real” (BEY, 2015, p. 4). Apesar das “evidências”, percebe-se que o espaço do CEP 20.000 foi “conquistado” justamente com o “apoio” do governo, assim como foi aberto o espaço da exposição *Poesia Agora*. Diante da aparente contradição, em que a realização de um espaço “livre” parece apenas uma fantasia, é importante ressaltar que o próprio Bey declara que a “zona autônoma temporária” deveria ser “percebida como um *ensaio* (‘uma tentativa’), uma sugestão, quase que uma fantasia poética” (BEY, 2015, p. 4). Desse modo, um “centro de experimentação poética” pode ser concebido tanto como uma “zona autônoma temporária” quanto como um espaço “efêmero e revolucionário – uma ilha de democracia” em que “o palco é da plateia como a praça é do povo” (PERLINGUEIRO, 2015).

Com uma ênfase no coletivo, além do CEP 20.000 há também outros grupos mais novos e menos conhecidos como ECO – Performances Poéticas (MG) e Labirinto Poético (RJ), e eventos mais periféricos e menos reconhecidos como a Poesia Slam, que seguem na mesma linha da poesia falada e/ou performática. A presença dessa poesia viva e vivida é tão difusa que até editoras como Patuá (SP), instituições como Casa das Rosas (SP) e revistas como *Plástico Bolha* (RJ) promovem saraus e outros encontros para experimentar a **coletividade** poética. A própria exposição *Poesia Agora* é uma realização da equipe do *Plástico Bolha*, que desde 2006 vem se firmando como

importante “vitrine multimídia que se apresenta através de diferentes plataformas físicas e digitais”, publicando “lado a lado autores inéditos e já consagrados,” segundo o site do jornal (QUEM SOMOS, 2015).

O que se vê, ouve e lê na poesia agora, portanto, é um amálgama de poemas, poetas e poéticas que brilham e interagem coletivamente. Como a poesia luminosa e interativa, essa poesia coletiva (res)surge a partir da influência e confluência de certas tendências relacionadas à poesia modernista, concretista e marginal, frutos de uma insistência persistente para novas e/ou renovadas poéticas através de (re)ações coletivas contra a cultura predominante, dominada pela (neo)colonização. No momento atual, porém, essa mesma **coletividade** é (re)conhecida não só pela sua existência já estabelecida, mas também pela sua resistência apenas ensaiada, ao ocupar espaços e desocupar tempos para a própria (sobre)vivência da poesia em si, um meio de impressão e expressão artística que cada vez mais encontra-se perdido no meio da informação e comunicação em massa. Resumindo: a poesia agora é singularmente coletiva porque junta diversos indivíduos marginalizados em grupos (des)centralizados, que lutam contra uma cultura hegemônica e a favor de uma arte autônoma.

POESIA [ANÔNIMA] AGORA

Saindo da sala principal e voltando ao elevador, onde a exposição *Poesia Agora* começa e acaba, há uma passagem nos fundos da exposição que foi transformada em uma forma de anti-“ala”. Colados em tijolos que formam dois muros estão fotos de “poemas-pixação” que se inscrevem pelas múltiplas vias da cidade. A **anonimidade** da poesia atual está, assim, silenciosamente gritante, tanto na ação da escrita quanto no ato da leitura. Nessa sala de poesia de rua, o texto “POESIA [NA RUA] AGORA” observa como “[s]ubitamente, na correria da cidade, nos deparamos com o sinal de que alguém passou por ali com outros olhos”. Esse “sinal” da presença anônima do outro, inscrições de percepções em formas de signos, revela um outro aspecto da poesia, que busca meios alternativos de expressão.

Com toda a sua força reprimida, “[a]s palavras, presas na garganta, quando escapam escritas, ganham as ruas, os muros e as estruturas urbanas, mostrando que os suportes existentes vão muito além do objeto livro”. As referidas “intervenções poéticas” assim se espalham pela cidade, nos muros grafados por cidadãos invisíveis e predominantemente marginalizados pelos discursos de poder e domínio, que delimitam os próprios espaços como centro e periferia. Por meio da técnica de grafite ou da prática de pichação, as marcas epigramáticas das mensagens demarcam um território livre para a poesia ocupar no mundo (sub)urbano, onde os encontros são cada vez mais marcados pelo desencontro. Assim, essa poesia anônima exposta nos muros que dividem a sociedade e discriminam os indivíduos é marcadamente composta por versos subversivos, que mostram a revolta de quem dá voltas pelas ruas da cidade.

A poesia de rua, de autoria desconhecida, pode ser lida através dos olhos ou das óticas de qualquer transeunte, caracterizado pelo mesmo anonimato do poeta que deixou a sua marca à vista. Em “Kool Killer, ou a insurreição pelos signos” (1976), Jean Baudrillard aponta para a “revolta radical” representada pelo grafite. Como este ataca o poder da “semiocracia” dos códigos autoritários que denominam e dominam os territórios urbanos, dir-se-ia que a poesia em forma de grafite não busca “tentar reconquistar uma identidade de todo modo impossível, mas [...] voltar a indeterminação contra o sistema – transformar a indeterminação em exterminação”. Essa chamada “insurreição” dos signos significa, para Baudrillard, uma contestação ou “reversão do código segundo a sua própria lógica, no seu próprio terreno” (BAUDRILLARD, 2002, p.318). Assim como os grafiteiros, então, os poetas-pixadores “territorializam o espaço urbano decodificado – esta rua, aquele muro, tal quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo” (BAUDRILLARD, 2002, p. 319). Se o grafite “não tem nem conteúdo nem mensagem”, os “poemas-pixação” também não comunicam nada além da sua forma ou estrutura que, no entanto, é todo conteúdo e mensagem. Desse modo, expressam uma revolta da própria poesia contra o “sistema” ao se “radicalizar no verdadeiro terreno estratégico, o da manipulação total dos códigos e das significações”, através das

palavras de poetas “jovens armados com pincéis mágicos e sprays para embaralhar a sinalética urbana, desfazer a ordem dos signos” (BAUDRILLARD, 2002, p. 320).

De modo geral, a **anonimidade** da poesia agora está finalmente à mostra na exposição, que nomeia um (quase) sem número de nomes relativamente desconhecidos para representar a produção atual de uma poesia brasileira cada vez mais caracterizada pela sua multiplicidade de identidades. Em todas as salas, poemas assinados por poetas sem reputação, e até poemas sem assinatura, desmistificam a própria autoria e desconstroem a autoridade em si, que paradoxalmente os autoriza a se apresentarem como representantes da poesia agora. Essa poesia anônima é luminosa, interativa e coletiva, e se revolta contra o poder da autoridade de nomear (com nomes) ou designar (com signos) o mundo em que (sobre)vive e (sub) escreve. No entanto, não há intenção nem pretensão de realizar nenhuma revolução à moda da antropofagia dos anos 20, do ideograma dos anos 50, ou da mimeografia dos anos 70, poéticas de movimentos hoje renomados e conhecidos. O anonimato, assim, se torna revolucionário de outra forma, como uma reviravolta no mundo literário: a volta da poesia. Não ao poeta autor, e sim ao poema autor! Resumindo: a poesia agora é denominadamente anônima tanto porque é desconhecida e não designada, quanto porque é composta e divulgada por poetas sem nomes que, no entanto, assinam seus nomes como se fossem, na verdade, pseudônimos ou até codinomes.

POESIA [DESAUTORIZADA] AGORA

Assim expostas, a **luminosidade**, a **interatividade**, a **coletividade** e a **anonimidade** da poesia agora, devidamente mostradas, culminam em uma notória **desautoridade** que ironicamente subverte, por meio dos seus versos diversos, a poesia institucionalizada através da sua própria institucionalização por via da exposição *Poesia Agora*. Se por um lado a poesia atual está desautorizada devido a sua falta de prestígio, por outro lado está desautorizada devido a sua falta de poder. De qualquer forma ou modo, a sua **desautoridade**

criticamente desautoriza qualquer autoridade sobre a “poesia agora”. O que é a poesia de agora, e o que a autoriza a ser? Quem são os poetas de agora, e quem os autoriza a ser? Afinal, quem são as autoridades da “poesia agora” que a autorizam como “poesia agora”? Ao revelar o mundo para transformá-lo, ao tornar leitores em escritores, ao desafiar o processo da produção literária, ao elevar a voz e a fala em relação ao texto e à escrita, ao destacar poetas ainda não publicados ao lado de poetas consagrados, ao mostrar poetas sem nome e poemas sem autoria, ao incluir a poesia periférica de rua, ao transformar visitantes em participantes, a exposição *Poesia Agora* contraria a autoridade poética em si e contrapõe a face subversiva de uma cena atual em fase de (re)produção através das ações dos seus novos atores, se não autores, de atuação. A **desautoridade** da geração em questão, portanto, se demonstra tanto em atos quanto em atitudes, como de escrever livros e distribuí-los como se fossem cartões de visitas, ou grafitar muros e exibi-los como se fossem cartões postais.

Enquanto desautoriza a própria autoridade poética, a poesia agora incorpora traços subversivos da poesia modernista, concreta e marginal de antes, sem se alimentar da utopia vanguardista, ao transformar a sua alteridade em uma identidade diferenciada, ou seja, uma multiplicidade diversificada em relação à tradição canônica e canonizada pela crítica acadêmica. Em “Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração”, Haroldo de Campos (1981, p.22) observou como os “novos bárbaros” da literatura brasileira e latino-americana (re)canibalizaram uma poética eurocêntrica e centralizada por um discurso cultural universal:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e ‘arruinando’ desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual a sua investida excentrificadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora.

Apesar de ensaiar uma retrospectiva, a antropofagia (re)conceitualizada por Haroldo de Campos encena uma nova perspectiva para

a poesia na era da internacionalização dos saberes por meio de processos da mundialização e/ou globalização. Em outros tempos, mas nos mesmos espaços, os atuais poetas “bárbaros” da cultura brasileira, com a sua espécie de desrazão pós-modernista, estão “arruinando” uma tradição ou “herança” poética que autoriza uma literatura cada vez mais monopolizada pela metrópole de ideias, ideologias e discursos acadêmicos ou institucionais. Desse modo, a introdução dos seus versos diversos no universo dos museus representaria uma forma atualizada de “investida excentrificadora e desconstrutora” em relação às autoridades poéticas, e assim corresponderia a um “ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora” contra a institucionalização local, se não universal, da arte poética. Agora, finalmente e afinal, “tudo pode coexistir com tudo” (CAMPOS, 1981, p. 22).

Concluindo: como sempre e como nunca, a poesia agora é escrita, falada, grafada, lida, ouvida e vista por todos que fazem, desfazem e/ou refazem a poesia agora. Ao contrário da poesia antes, não busca ser nova e original, mas procura ser diferente e autêntica. Se as “propostas” e “práticas” da poesia contemporânea já apontavam para a diversidade e alteridade (PERRONE, 1996, p. 188, tradução nossa), as tendências atuais também indicam uma multiplicidade e variedade das possibilidades poéticas. Enquanto a poesia volta para a sua casa, as ruas do viver, a poesia sai da rua e entra nas casas do saber. É sobretudo emblemático que o visitante-participante da exposição *Poesia Agora*, ao levar consigo o catálogo da exposição, saia das portas do Museu da Língua Portuguesa carregando um suporte para pichar as palavras “POESIA AGORA” pela cidade, e assim fazer a sua própria intervenção poética: um ato de vandalismo público patrocinado pelo Estado! Dir-se-ia enfim, de passagem, que a “poesia agora” já passou. E agora?

REFERÊNCIAS

BEY, H. **TAZ**: zona autônoma temporária. Trad. Patricia Decia e Renato Resende. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>. Acesso em: 07 set. 2015.

BAUDRILLARD, J. Kool Killer, ou a insurreição pelos signos. Trad. Fernando Mesquita. In: ROSAS, R.; SALGADO, M. (Org.). **Rizoma.net**: Artefato. 2002. p.315-324.

Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2016.

CALCANHOTTO, A. Haicai do Brasil ou o jeito brasileiro e escrever haicai. In: CALCANHOTTO, A. (Org.). **Haicai do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. Não paginado.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Colóquio Letras**, [Lisboa], n. 62, p. 10-25, jul. 1981. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p>>. Acesso em: 07 set. 2015.

HEIDEGGER, M. **Elucidations of Hölderlin's Poetry**. Amherst: Humanity Books, 2000.

MCLUHAN, M. **Letter to Harold Adams Innis**. Toronto, 14 mar. 1951. Troca de ideias sobre a comunicação. Disponível em: <http://ns.gingkopress.net/02-mcl/z_letter-harold-adams-innis.html>. Acesso em: 07 set. 2015.

MCLUHAN, M. **The medium is the message: an inventory of effects**. Corte Madera: Gingko Press, 2001.

PERLINGUEIRO, S. CEP 20 000 de cara nova. **Noo**, Rio de Janeiro, 4 mar. 2015. Disponível em: <<http://noo.com.br/cep-20-000-de-cara-nova/>>. Acesso em: 07 set. 2015.

PERRONE, C. **Seven faces: brazilian poetry since modernism**. Durham: Duke University Press, 1996.

VIRIATO, L. **Museu da Língua Portuguesa exhibe a Poesia Agora**: depoimento. [25 jun. 2015a]. Disponível em: <<http://visitesaopaulo.com/blog/index.php/2015/06/museu-da-lingua-portuguesa-exibe-a-poesia-agora/>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

VIRIATO, L. **Texto de abertura/catálogo da exposição Poesia Agora**. 2015b. Exposição de poesia no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo.

QUEM SOMOS. **Jornal Plástico Bolha**. Disponível em: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/area_quemsomos.htm>. Acesso em 07 set. 2015.

1886, ANO VERSO-LIBRISTA: LAFORGUE TRADUTOR DE WHITMAN¹

Éric ATHENOT

A poesia americana na França em 1886: alguns pontos de referência

Em 1886, a paisagem francesa da poesia americana está longe de ter os traços que conhecemos dela hoje. Se Whitman é o assunto de um punhado de artigos na imprensa francesa desde 1861 (ou seja, seis anos depois do aparecimento da edição *princeps* de [Folhas de grama] *Leaves of Grass*) (ÉTIENNE, 1861), seus versos, em 1886, são, essencialmente, conhecidos apenas pelos detentores das coleções publicadas nos Estados Unidos e, de maneira esporádica, na Inglaterra, assim como pelos leitores das revistas literárias anglo-americanas. Para os leitores franceses da época, os dois astros que brilham no firmamento poético americano são Edgar Allan Poe (1809-1849) e Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). O segundo é o poeta do Novo Mundo mais abundantemente lido e traduzido na França

¹ Este artigo foi publicado em francês no livro *L'Appel de l'étranger: Traduire en langue française en 1886* (HUMBERT-MOUGIN; ARNOUX-FARNOUX, CHEVREL, 2015). Tradução em português de Guacira Marcondes Machado e Silvana Vieira da Silva.

na segunda metade do século XIX. Sua epopeia ameríndia *Hiawatha*, *poème indo-américain* [poema indoamericano], publicada em 1855 (ano da primeira edição dos poemas de Whitman), aguarda apenas cinco anos antes de ser traduzida para o francês². A *Revue des deux mondes* [Revista dos dois mundos] publica em 1857 um comentário elogioso do original. Nesse poema, se se acreditar no crítico, Longfellow assume enfim uma identidade poética inegavelmente americana:

[O] canto de *Hiawatha* é bem uma obra americana: nele, não temos mais aquelas lembranças da poesia europeia às quais se deixa levar facilmente M. Longfellow, aquelas reminiscências literárias da margem do Reno, das ruas de Bruges, dos claustros da Idade Média, pelas quais o poeta tão frequentemente esqueceu as pradarias e os lagos de seu país. Tudo é americano e só fala da América. Embora baseada em uma lenda indígena, é, em um certo sentido, um poema nacional. (MONTÉGUT, 1857, p. 705).

A escolha feita por Longfellow de utilizar para seu poema a prosódia do *Kalevala* finlandês não reduz em nada aos olhos do cronista o caráter americano do poema: “A melodia dos versos, rápida e monótona, parece singularmente com as vozes da natureza, que não se cansa nunca de repetir sempre os mesmos sons” (MONTÉGUT, 1857, p. 691). *Évangéline, conte d’Acadie* [Évangéline, conto da Acadia], publicado em 1847, é traduzido na França em 1864 (LONGFELLOW, 1864b). Esse poema devia se revelar o mais popular de seu autor. Em 1886, precisamente, aparece na França uma nova tradução, realizada por Louis Dépret (LONGFELLOW, 1886), dois anos depois daquela de Auguste Malfroy, que comportava a versão inglesa acompanhada por um “comentário crítico e explicativo”, por uma “visão geral da literatura americana” e por uma “nota biográfica e literária” (LONGFELLOW, 1884). Além disso, Longfellow era alvo de uma admiração bem particular na França logo

² A obra *Hiawatha, poème indo-américain* foi publicada em 1860 sob tradução de Henri-Augustin Gomont.

depois da publicação, em 1864, de seus poemas abolicionistas: *La Légende dorée et poèmes sur l'esclavage* [A legenda dourada e poemas sobre a escravidão] (LONGFELLOW, 1864a). Esses mesmos poemas dão lugar, em 1885, a uma monografia, *Les Sept poèmes de Longfellow sur l'esclavage* [Os sete poemas de Longfellow sobre a escravidão], atribuída a Julien Duchesne (LONGFELLOW, 1885).

A história da recepção de Poe na França é-nos mais conhecida, mesmo se a poesia ficou muito mais tempo na sombra de suas obras em prosa, rápida e duravelmente apreciadas pelo público francês. Sabe-se do papel que Baudelaire desempenhou na aclimação dos contos de Poe em língua francesa, entre 1856 e 1865. No que concerne à poesia, sua última composição das *Histoires grotesques et sérieuses* [Histórias grotescas e sérias] se conclui por “*La genèse d'un poème*” [A Gênese de um poema], tradução do ensaio teórico de Poe “The Philosophy of Composition”, análise programática do célebre poema “*Le corbeau*” [O corvo], sobre o qual se conclui o livro e que constitui, salvo erro, o único poema de Poe traduzido por Baudelaire (POE, 1865). Em 1882, Bernard H. Gausseron publica *O corvo*, poema imitado de Edgar Allan Poe [*Le Corbeau, poème imité d'Edgar Allan Poe*] (GAUSSERON, 1882). Essa versão, que escolhe a fidelidade ao espírito e não à letra, havia sido precedida em 1875 da celeberrima tradução do mesmo poema por Mallarmé, acompanhada das gravuras de Manet. Sua versão dos poemas só aparece em 1888 (POE, 1875, 1888).

Os amantes de poesia americana, em 1886, conhecem, principalmente, apenas dois nomes, Poe e Longfellow. A posteridade reterá a influência considerável do primeiro sobre a sensibilidade simbolista, mesmo se ele devesse terminar por impor mais tarde seus dons de prosador e de inventor de intrigas de *suspense*. Quanto ao segundo, o poeta de língua inglesa mais lido do meio do século XIX, vagueia há décadas nos limbos da história literária americana, na sombra dos dois gigantes de seu século: Emily Dickinson e Walt Whitman. 1886 marca uma virada importante na percepção desses últimos. A morte da primeira, em 15 de maio desse mesmo ano, arrasta para seus próximos a descoberta de quase dois mil poemas que conclamam a mudar para sempre a fisionomia da paisagem poética americana.

A publicação, em *La Vogue*, de 28 de junho a 2 de agosto de textos de Whitman traduzidos por Laforgue ia acompanhar a eclosão do verso livre na França, arrastar Whitman na mudança simbolista e assegurar-lhe uma visibilidade perene na França.

Whitman e a imprensa francófona em 1886

É arriscado afirmar com certeza como Laforgue descobriu a poesia de Whitman. Seus biógrafos franceses, que pouco se interessam por esse detalhe de sua vida, fazem ressaltar a variedade das leituras de Laforgue no quadro da função oficial que ele ocupava na corte imperial da Alemanha. A imperatriz Augusta, da qual Laforgue, em 1886 e por alguns meses ainda, era depois de cinco anos leitor de francês, possuía uma vasta biblioteca de obras escritas na língua de Molière, incluindo a coleção completa da *Revue des deux mondes*. O próprio poeta lembra em *Berlin, la cour et la ville* [Berlim, a corte e a cidade] que “a cada quinze dias, remetem ao primeiro camareiro [da soberana] [...] a *Revue des deux mondes* para que ele lhe corte as folhas” (LAFORGUE, 1922, p. 46). Dessa maneira, mas não a única, Laforgue mantinha-se a par da atualidade literária francesa e estrangeira. O número da *Revue* com data de 1º de maio de 1886 comporta a recensão de um livro publicado do outro lado do Atlântico, *Poets of America* [Poetas da América], d’E.-C. Stedman. Esse artigo é escrito por Marie-Thérèse Blanc, mais conhecida como Thérèse Bentzon, influente mulher de letras. Ela observa aí as “fisiognomias expressivas de um Edgar Poe, de um Whitman”, que ela qualifica como “figuras singularmente impressionantes” (BENTZON, 1886, p. 82). Do segundo, ela pinta um retrato que não deixou de chamar a atenção de Laforgue:

Walt Whitman é, à sua maneira, o poeta da natureza; esse título permaneceria mais certamente que o título ambicioso do poeta do futuro, que lhe havia sido atribuído uma vez. M. Stedman acrescenta, em suma, muito pouco [*sic*] ao que havíamos escrito sobre ele aqui mesmo há uns quinze anos. Ele nos ensina apenas que Emerson, em princípio seduzido pelos acentos expressivos e

sinceros do exaltador da democracia, afastou-se desse discípulo indiscreto quando suas audácias ultrapassaram todos os limites. Old Walt está há muito tempo bem velho, a majestade dos cabelos brancos chegou, ele tornou-se popular e merece ser por muitas razões: existia nele um filósofo, um soldado, um patriota muito simpático, com um coração generoso e transbordando piedade. Ele amou, amou, ama ainda os pequenos e os infelizes, dedicou-lhes seus cantos nos quais vibram com frequência uma originalidade real no assunto e nos sentimentos. Quanto à pretensa originalidade da forma, sabe-se quanto ela vale. Essa irregularidade quebrou as formas antigas, por não saber como usá-las; é mais fácil atingir o sucesso pela excentricidade que por um outro meio qualquer. A guerra excessiva que Whitman fez contra as convenções, contra os preconceitos marca uma certa estreiteza que poderíamos repreender em todos os naturalistas, muito intolerantes quando se trata de um outro método que não o deles. Felizmente, *Leaves of Grass Drum Taps, l'Hymne funèbre* [*Folhas de grama, Torneiras de tambor, Hino fúnebre*] em honra a Lincoln têm qualidades muito independentes do *americanismo*, ao qual o autor e seus camaradas dão uma importância muito exagerada. (BENTZON, 1886, p.113).

À guisa de conclusão, Bentzon pergunta sobre o futuro da poesia americana: “Será que a inspiração vai morar na América? Ela realmente dará novos frutos ou continuará a ser o que foi até aqui, não uma imitação, mas uma continuação da literatura inglesa?” (BENTZON, 1886, p.115). A referência a Walt Whitman autoriza Bentzon a trazer uma resposta impregnada de uma forma condescendente da qual os escritores franceses jamais se despojaram totalmente em relação à literatura de além Atlântico:

Pouco importa em suma, ela nota, a quem não faz do *americanismo* o objeto de um culto fanático, como aquele cujo pretendido cidadão do universo, com um espírito no fundo tão estreito, o radical, o iconoclasta Walt Whitman é o grande-sacerdote. O belo não tem pátria, ele não esperou para ser perfeito

o advento de uma democracia, suas antigas manifestações jamais serão ultrapassadas e servirão de modelos eternos. (BENTZON, 1886, p.115).

Não é impossível que esse artigo tenha dado vontade em Laforgue de mergulhar no texto que Bentzon consagrava na mesma revista, em maio de 1872, ao autor de *Leaves of Grass* e do qual ele pôde tomar conhecimento na coleção da imperatriz Augusta. A mulher de letras exprime aí sem rodeios sua execração por um poeta cuja reputação ganha as Ilhas Britânicas no traço da edição expurgada dos poemas realizada por William Michael Rossetti (WHITMAN, 1868).

Émile Blémont, na contra-corrente de Bentzon publica, a partir do mês seguinte, uma resposta tríplice em *La Renaissance littéraire et artistique* [A Renascença literária e artística], semanário literário conhecido hoje por ter recusado publicar, no mesmo ano, “*Les voyelles*” [As vogais] de Rimbaud (BLEMONT, 1872a, p.90-91; 1872b, p. 53-56; 1872c, p.86-87).

Em apoio à sua defesa, Blémont plagia *verbatim* seções inteiras do prefácio de *Feuilles d’herbe* do qual Whitman havia feito preceder a edição de 1855, entrecortadas de passagens traduzidas e, primeira absoluta na história da recepção de Whitman na França, ele inclui a integralidade do poema consagrado ao Terror, “*France, the 18th Year of These States*”, ao qual Bentzon justamente fazia alusão.

Deve-se notar, enfim, no que concerne à imprensa francófona, que o ano 1886 começa para Whitman sob os melhores auspícios. Ele se vê consagrado no primeiro número do trimestral *Bibliothèque universelle et revue suisse* [Biblioteca universal e revista suíça] em um artigo muito elogioso (QUESNEL, 1886).

O autor, Léo Quesnel, assinala aí uma incompreensão quase total do projeto whitmaniano, que defende de uma maneira singularmente desastrosa. Ele elogia, com efeito, os textos em prosa e rejeteia os poemas em bloco. De qualquer maneira, contando as traduções de Laforgue e os textos de Quesnel e de Bentzon, Whitman terá aparecido, naquele ano, em diversos níveis, em cinco números de revistas francófonas.

Antes de debruçar-se enfim sobre o trabalho de tradução realizado por Laforgue, seria útil lembrar que as circunstâncias que o levaram a interessar-se por esse poeta são as mais obscuras e que só podem ser objeto de conjecturas, onde se misturam considerações de ordem artística e biográfica. Édouard Dujardin, ao evocar quarenta anos mais tarde seu encontro com Laforgue em 1885, confessa sua impotência para resolver esse enigma. “Qual teria sido a influência de Walt Whitman, do qual ele iria publicar uma tradução no verão seguinte? Devo dizer que não tenho nenhuma lembrança que ele tenha me falado do poeta americano durante nossas conversas em Berlim, e não encontrei nada além disso em sua correspondência” (DUJARDIN, 1922, p.59). Entretanto, no ano precedente, Laforgue citava a seu amigo Charles Ephrussi um obscuro romance americano de 1881, *A Gentleman of Leisure* [Um cavalheiro de lazer] de Edgar Fawcett. Este faz exprimir um certo Sr. Large, no qual é impossível não reconhecer Whitman. Esse personagem declara que a poesia do futuro à qual ele está dando a luz “[...] é apenas o nome dado a essa saudável impulsão que visa emancipar da estreiteza da rima, da afetação doentivamente mórbida e das absurdas regras métricas herdadas do passado” (FAWCETT, 1881, p. 269, tradução nossa)³. Veremos dois anos mais tarde Laforgue descrever em termos muito próximos suas próprias pesquisas em matéria de verso livre. Em suas cartas a Gustave Kahn, ele fala de poemas traduzidos para *La Vogue* sem revelar como ele tomou conhecimento deles. Horace Traubel, executor testamentário de Whitman, cita em seu livro de memórias, *With Walt Whitman in Camden* [Com Walt Whitman em Camden], a integralidade de uma carta enviada de Paris em 1º de fevereiro de 1887 por um certo R. Brisbane, contendo o parágrafo seguinte:

Posso vos dizer que o Sr. Laforgue está encantado com vossa permissão para traduzir *Feuilles d'herbe* [Folhas de grama] e que ele espera que fique uma obra interessante. Desejamos publicá-la

³ “The poetry of the future, sir,” he replied, “is just a name given to that healthy impulse which would sweep away the rhyming pettiness, the sickly and hectic affectation, the absurd metrical restraints, of the past”.

com um prefácio em forma de esboço biográfico. Seria oportuno ter fatos biográficos inéditos: sobre vossa juventude, vosso devotamento no *front* durante a guerra, etc. Teríeis a força física de nos fornecê-las? (TRAUBEL, [1889], tradução nossa).⁴

Sabe-se o fim definitivo que a tuberculose deveria pôr nesse projeto editorial. No que concerne à edição dos poemas utilizada, pode-se avançar que se o poeta teve nas mãos a edição completa de *Feuilles d'herbe*, só pode se tratar daquela de 1881, a primeira a incluir o poema “*Star of France*” [Estrela da França], que ele traduz, e que foi publicado em maio de 1871 na revista *The Galaxy* [A Galáxia], em reação à desfeita de Sedan e à Comuna.

Laforgue, é preciso lembrar, cujo alemão permaneceu principiante apesar de quase seis anos passados ao lado da Imperatriz Augusta, não falava tampouco inglês. Como nota um de seus biógrafos: “Laforgue havia recebido alguns rudimentos de inglês no liceu de Tarbes, mas era incapaz de exprimir-se nessa língua” (LEFRÈRE, 2005, p. 454). Em 1886, precisamente, “[ele] tem aulas particulares com Leah Lee, jovem inglesa exilada em Berlim, que completava a modesta pensão que seu pai lhe fornecia dando aulas de inglês às jovens, e é quem ele desposará [31 de dezembro do mesmo ano]” (LEFRÈRE, 2005, p.454). A língua inglesa está para Laforgue no cume de um triângulo linguístico que constitui com o francês “nossa doce língua [...] cuja saúde me é bem cara” (LAFORGUE apud LECLERC, 1989, p.29) e o alemão, língua do exílio e do vencedor. Ainda segundo Leclerc, o inglês é a língua da poesia, na ótica de Paul Bourget, o mestre, que julga os escritores franceses “inferiores na poesia aos sutis poetas ingleses” (LECLERC, 1989, p.29). O inglês seria além disso, a língua “da literatura e da mulher, a língua do

⁴ “I will say for Mr. Laforgue that he is glad of your permission to translate *Leaves of Grass* and that he expects to make it an interesting volume. We want to publish it with a preface in the shape of a biographical sketch. It would be pleasant to have facts in your life not yet published: your youth, how you gave yourself on the battlefield during the War, etc. Would you have the strength and the inclination to furnish us such?”. Disponível em: <<http://www.whitmanarchive.org/criticism/disciples/traubel/WWWiC/4/med.00004.42.html>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

desejo, com toda a reserva laforguiana que se impõe” (LECLERC, 1989, p.29). Para seguir por esse caminho, não seria inconsequente lembrar a estranha reserva manifestada em *Saison* [Temporada] pelo tradutor de “*A Woman Waits for me*” [Uma mulher espera por mim] em relação às ruivas:

O tipo da adorável, da amada única, para mim, é, por exemplo, a inglesa [*sic*] [...] - E de fato, *a priori*, ou *a posteriori* dessa tendência, ela é a única raça de mulher que não consigo despir – Eu não *posso* com toda a aplicação dos desafios literários, isso não diz nada à minha imaginação ardente sobre roupas íntimas – Minha imaginação continua estéril, congelada, *jamais existiu, não me degradou*. Para mim, ela não tem órgãos sexuais, não penso nisso, seria impossível para mim pensar nisso, poderia me bater em vão, – ela é inteiramente um *Olhar* encarnado, aprisionado em uma forma diáfana, e escorrendo pelos olhos.
- As outras todas são cadelas.

Ela, ousou quase levantar o olhar, fico sem voz, beijaria seus pés, seus sapatos.

Devo saber que o *resto* viria se houvesse uma ligação, casamento – mas não sei. (LEFRÈRE, 2005, p. 455).

Em uma carta de 30 de janeiro de 1886 aos irmãos Ysaÿe, encontra-se uma descrição da uma ruivinha que Laforgue iria desposar onze meses mais tarde, cujo erotismo tímido abre em direção a uma consideração sobre a poesia:

Já lhes disse que estou maravilhosamente apaixonado por uma jovem inglesa, minha professora de inglês, e que eu poderia verdadeiramente noivar com ela. Isso seria belo, e belo como uma coisa definitiva. Seria então que escreveria adoráveis romances! Agora impossível escrever uma linha mesmo falsa. (LEFRÈRE, 2005, p.456).

Os indícios são magros, mas tudo parece indicar que o interesse que manifesta Laforgue por Whitman procede de três fatores:

1) seu estatuto de leitor de literatura francesa exilado em um país do qual não fala a língua mas do qual admira a cultura mesmo que tenha esmagado seu próprio país no final de um conflito pouco glorioso, 2) a corte tímida que faz a uma jovem inglesa, casta e livre de seus movimentos como, se se acreditar em uma carta à sua irmã Marie daquele ano, não são seus homólogos franceses (LEFRÈRE, 2005, p.455) e, enfim, 3) seu desejo de encontrar um estilo que não seja **falso**, ele que havia feito uma especialidade da paródia e da ironia minuciosa.

Que tipo de tradutor é Laforgue?

É preciso verificar agora o estatuto dos textos traduzidos. Como foi dito aqui, anteriormente, não subsiste nenhum vestígio das motivações que levaram Laforgue a arriscar a tradução dos poemas de Whitman. Sua primeira tradução aparece na primeira página do número de 28 de junho de 1886 de *La Vogue*, sob o título “*Les Brins d’Herbes*” [Folhas de grama] (Traduzido do espantoso poeta americano Walt Whitman)”. Trata-se de oito dedicatórias escolhidas entre as vinte e quatro que abrem a coletânea. É engraçado observar os inúmeros equívocos linguísticos e temáticos que o poeta francês comete, e que revelam o uso não muito hábil do dicionário bilíngue. Na primeira dedicatória, “Eu canto o si mesmo”⁵, ele confunde no verso dois o verbo “*utter*” (“pronunciar”) e o adjetivo (“completo”), que ele traduz por “tudo”. O verso francês adquire assim um sentido sibilino. A tradução de “*form*” por “Ser” retira os subentendidos essencialmente físicos do original, que vem reforçar o termos introdutório “*physiology*”. Na segunda

⁵ “*Eu canto o si-mesmo, uma simples pessoa separada EU CANTO, / No entanto, toda palavra democrática, a palavra Em Massa. / É da fisiologia do alto a baixo que eu canto, / Só a fisionomia, só o cérebro, isso não é digno da Musa; digo que o Ser completo é mais digno dela! É o feminino como o masculino que eu canto. / É a vida, incomensurável em paixão, impulso e poder, / Plena de alegria, posta em prática por leis divinas para a mais livre ação, / É o Homem Moderno que eu canto*” (WHITMAN apud LAFORGUE, 1886, p. 325, tradução Jules Laforgue).

dedicatória, “Às nações estrangeiras”⁶ encontra-se uma diminuição similar dos traços físicos do original. O “*puissant*” [poderoso] do verso 2 subtraduz “*athletic*”, crucial na economia de uma coletânea cujo locutor do principal poema pretende justamente dedicar sua poesia aos “atletas”, versão imaginária dos cidadãos-leitores americanos. Essas liberdades que tomou com os poemas revelam falta certa da compreensão do projeto whitmaniano, a não ser que sejam o sintoma de um desejo de reapropriação ou de desvio poético por meio do ato de traduzir. O poema seguinte publicado por Laforgue é “*O Étoile de France*” [Ó Estrela da França], publicado no fascículo de *La Vogue* de 5 de julho, sempre precedido da menção ao “espantoso poeta americano Walt Whitman”⁷. O texto de Whitman foi publicado na esteira da derrota de Sedan e da Comuna, e rapidamente revisado para a edição de 1881. A tradução de Laforgue está de acordo com o texto definitivo e reforça a hipótese enunciada aqui anteriormente, segundo a qual é bem precisamente com essa edição que ele teria trabalhado. O poema produzido por Laforgue revela um trabalho mais aprofundado que seus primeiros ensaios e sofre apenas ínfimos desvios em relação ao original. Pode-se notar um toque simbolista na “*mauvaise ivresse*” [má embriaguez] do vigésimo verso, talvez um eco intratextual de seu próprio léxico, no qual, em um poema como “*Préludes autobiographiques*” [Prelúdios autobiográficos], por exemplo, lembra Claude Abastado, “o vocabulário da embriaguez constitui sistematicamente um léxico de desvio” (ABASTADO, 1983, p.143). Notar-se-á, igualmente, a tradução aproximativa de “*baffled*” (que Laforgue traduz por um falso cognato “*bafoué*” [espezinhado], lá onde “*dérouté*” [desconcertado] teria sido mais conveniente). O terceiro texto é “*Une femme m’attend*” [uma mulher me espera], publicado na primeira página

⁶ “Soube que você pedia alguma coisa para compreender esse enigma, o Novo Mundo, ‘E para definir a América, a poderosa democracia:/É por isso que lhe envio meus poemas para que você contemple nele o que aí desejar.’” (WHITMAN apud LAFORGUE, 1886, p. 325, tradução Jules Laforgue).

⁷ Texto integral disponível em: <<http://laforgue.org/whit3.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

de *La Vogue* de 2 de agosto⁸. Inicialmente intitulado “Poema da procriação” por Whitman, trata-se de um texto eminentemente polêmico, cujo alcance eugenista (ou satírico?) foi invocado pelas feministas americanas desde sua primeira publicação, em 1856, para defender o poeta ou para apontá-lo à execração pública. É o único texto sobre cujo assunto Laforgue nos gratifica com um comentário, em uma carta enviada em julho de 1886, a seu amigo Kahn: “Eu envio-lhe [...] um Whitman. Leia-o, é um dos mais Whitman do volume. Creio tê-lo traduzido bem” (LAFORGUE, 1941, p.197). Essa carta parece indicar que essas traduções foram realizadas por Laforgue espontaneamente e que esse trabalho não resultava de uma encomenda feita por um amigo que se tornara redator de revista. Que esse texto seja percebido por Laforgue como um “dos mais Whitman” faz pensar que ele era sobretudo sensível à sua rejeição das convenções, que ele próprio respeitava ao pé da letra em sua vida de homem e que, em sua obra poética, ele subvertia com uma graça e uma melancolia ausentes no poema traduzido. Nota-se na tradução de Laforgue que ele não respeita o recorte em estrofes. Vamos nos deter na recusa do plural (“*women*” permanece no singular “*femme*” [mulher], com a finalidade de não estender o poema a outras mulheres além daquela do título?). Destacaremos igualmente algumas passagens não desprovidas de ambiguidade, que atestam provavelmente a relação distante que o tradutor mantinha ainda com o inglês. Entre essas passagens ambíguas, observamos “Elas são extremas em sua legitimidade” ou “Eu gostaria de fazer-te um bem”. Questionaremos o inescusável “vejo meu caminho” onde “*vois*” [vejo] só pode ser um erro tipográfico de “*vais*” [vou] (detalhe não retificado na edição de 1918, dirigida por Larbaud para a *Nouvelle Revue Française*). O poema original mistura uma pesada e agressiva metáfora sexual a considerações de ordem metapoética que Laforgue subtraduz. Não existe nenhum documento que nos informe sobre a reação de Kahn e dos eventuais leitores de sua efêmera revista.

⁸ O texto integral de Laforgue pode ser consultado no seguinte endereço: <<http://laforgue.org/whit2.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

Conclusão: 1886, ano do verso-livre, Laforgue, Whitman e Rimbaud.

À guisa de conclusão, tentaremos oferecer uma resposta comum a duas questões aparentemente distantes: que papel teve para Laforgue o exercício da tradução na virada que ele dá em 1886 em direção ao verso livre? Qual é o lugar que ocupam esses textos na obra do autor das *Complaintes*? Se não há dúvida hoje entre os especialistas da questão, que 1886 marca a eclosão do verso livre na França, um início de explicação do interesse que Whitman pôde apresentar para Laforgue necessita de uma abertura temporal e de uma leitura intertextual dos poemas traduzidos. Partiremos do julgamento um tanto exagerado proferido por J.C. Ireson, segundo o qual “o papel da obra de Whitman na França, por mais interessante que seja, não esclarece as origens do verso livre no século XIX» (IRESON, 1962, p.86). Kahn e os simbolistas reivindicam, aliás, em uníssono, o verso livre como “o resultado lógico da evolução da literatura e da sensibilidade europeias” (IRESON, 1962, p.86). Ireson insiste:

Quanto às passagens traduzidas de Whitman que Laforgue faz publicar em *La Vogue*, esses ensaios não são tomados em consideração. A obra de Whitman não é em versos livres como Laforgue os entende. As versões que ele publica estão em uma prosa rítmica que apresenta às vezes um aspecto curioso ao lado da obra do americano. (IRESON, 1962, p.86).

Se uma confrontação aprofundada dos poemas originais e de sua apresentação em francês por Laforgue revela diferenças linguísticas, os contrassensos ou as escolhas do tradutor, por outro lado, não subsiste nenhuma dúvida quanto à compreensão que ele tinha da estética poética louvada pelo autor de *Folhas de relva*. Ele respeita, no essencial, as repetições do original, tão contrário à sua estética graciosamente cinzelada, quando não acrescenta algumas quando há possibilidade. Ele segue, no conjunto, o recorte dos versos, e reproduz suas anáforas e epíforas. Se para Laforgue se trata de “prosa

rítmica”, nada permite afirmá-lo quando se leem esses textos. Por outro lado, ele parece ter evitado a posição ambígua que tomara Mallarmé dez anos antes, quando declarava, a respeito de Whitman: “Um poeta, é assim que se chama esse homem extraordinário: e, no entanto, ele escreve em prosa, em versetos (é verdade) e em um ritmo secreto” (LAFORGUE apud LEFRÈRE, 2005, p. 423). A crítica francesa que, no início do século XX, procura minimizar o impacto de Whitman sobre os verso-libristas reproduz em relação ao poeta norte-americano o mesmo erro que aquele cometido por seus compatriotas: não é poesia, é prosa e, portanto, no contexto francês, não é verso livre, do qual a paternidade é atribuída a poetas franceses. Édouard Dujardin, que encontrara Laforgue em Berlin, um ano antes do aparecimento dos textos de Whitman, publica em 1922 um estudo consagrado aos primeiros poetas do verso livre, no qual restabelece a seqüência dos acontecimentos. Ele chama “verseto” os versos de Walt Whitman. Bem depressa, no entanto, indica que “o verso livre e o verseto são da mesma família” e considera o verseto “como um verso livre ampliado”. Conclui que não há “nenhum inconveniente em compreender o aparecimento do verseto whitmaniano em uma história do início do verso livre” e escreve a respeito da tradução de Laforgue:

Non vérifiquai si elle correspond exactement à l'original, mais elle est précisément la que le vers libre (ou le verset) était prenant. Si t'avaient été publiés sans nom de l'auteur, ces poèmes auraient été vers libres (ou versets), et c'est ce qui me paraît considérable. (DUJARDIN, 1922, p. 49-50).

Laforgue, no momento preciso em que traduz Whitman escreve a seu amigo Kahn, autoproclamado inventor oficial do verso livre francês (KAHN, 1936): “Esqueço de rimar, esqueço o número de sílabas, esqueço a distribuição das estrofes, minhas linhas começam na margem como prosa” (LAFORGUE apud LEFRÈRE, 2005, p. 500). Crítico em relação aos versos de seu amigo, ele insiste, em uma inspiração que não deixa de lembrar as palavras de Blémont sobre Whitman citadas anteriormente aqui: “Questão de rimas. Eu

estou (você vê na minha forma atual) em um período de ódio da rima rimante, timpanizante (veja perfeitamente o engraçado delas”) (LAFORGUE, 1941, p. 208). O que dá, na pena de Laforgue, “*Derniers vers*”, seção das *Fleurs de Bonne Volonté*, redigida essencialmente em versos livres.

O papel “considerável” representado pelos poemas de Whitman na gênese do verso livre, cujo nascimento oficial Dujardin situa em 1886, justifica, para concluir, uma abordagem intertextual e diacrônica de sua eclosão na literatura francesa. Ela faz ver a possibilidade de que Whitman tenha representado para Laforgue o papel de figura mediadora entre ele próprio e Arthur Rimbaud, seis anos mais velho. *La Vogue* publica de fato regularmente Rimbaud desde seu primeiro número. As Iluminações aparecem aí integralmente na sequência de vários números, a partir de 13 de maio de 1886. Laforgue escreve sobre isso a Kahn, em 3 de junho, um comentário que não deixa de lembrar “o espantoso poeta americano”: “Esse Rimbaud foi bem um caso. É um dos raros que me *espantam*. Como ele é completo! quase sem retórica e sem ligações” (LAFORGUE, 1941, p. 193). No mesmo mês aparecem as dedicatórias whitmanianas traduzidas por Laforgue. Se nos detivermos nos números de *La Vogue* que comportam poemas de Laforgue, Whitman e de Rimbaud, observaremos que os de Whitman são apresentados precisamente quando terminada a publicação das Iluminações efetuada na revista. Poder-se-ia concluir disso que as audácias rimbaldianas multiplicaram por dez a ironia de Laforgue disseminada nos textos de Whitman. Afinal, nada indica que o original de “*Une femme m’attend*” [Uma mulher me espera] esteja inteiramente desprovido de visadas paródicas. Igualmente, o enfático “*Ô Étoile de France*” [Ó Estrela da França] seria propriamente indigesto se tivesse sido escrito por um poeta francês.

Mais do que responder inutilmente à questão da influência de Whitman sobre os poetas do verso livre, um outro ângulo de abordagem parece possível. As traduções de Laforgue permitem, como o faz, aliás, Dujardin em seu estudo sobre o verso livre, apreender a evolução das formas literárias não como uma sucessão de títulos de propriedades poéticas (como fazia Kahn, procurando até o último

suspiro ver que lhe fosse atribuída a paternidade do verso livre), mas antes como o resultado de comunicações intangíveis, de laços tecidos entre textos atravessando juntos as fronteiras impostas pela geografia e o gosto dos contemporâneos. A esse respeito, o aparecimento dos textos de Whitman em *La Vogue*, após os de Rimbaud, remete ao ano de 1872, data em que este último esforçava-se para ver seus textos publicados em *La Renaissance littéraire et artistique*. Naquele ano, vimos aparecer duas apreciações radicalmente opostas sobre a obra de Whitman. Para além de suas divergências de ponto de vista (a de Blémont vindo com evidência contradizer a severidade de Bentzon), é possível notar que as duas permitem pela primeira vez que o público francês leia Whitman em francês. Laforgue, que tinha acesso, na biblioteca da imperatriz Augusta, à coleção integral da *Revue des Deux Mondes*, terá podido descobrir uma estética anunciando aquela que Rimbaud ia adotar nos meses seguintes em *Une Saison en Enfer*. Coloquemos lado a lado:

Digo que nenhum homem foi nem metade tão devoto ainda – que nenhum adorou ainda como se deve, – que nenhum começou a compreender quão divino era ele próprio, quão certo é o futuro, – digo que a grandeza real e permanente deste país deve ser sua religião, – em outros termos, que não há grandeza real nem permanente, – não há caráter, não há vida digna desse nome – não há pátria, homem nem mulher sem religião!

Acreditem pois em mim, a fé alivia, guia, cura. Venham todos, – mesmo as criancinhas, – que eu os consolo, que prodiguem seu coração por vocês, – o maravilhoso coração! – Pobres homens, trabalhadores! Não peço orações; somente com sua confiança eu serei feliz. (RIMBAUD, 1873, p.17).

As divergências temáticas saltam aos olhos, assim como a proximidade estética, que se devem, nesse caso preciso, ao desrespeito do corte dos versos por Bentzon e a sua utilização dos travessões ao invés das alíneas. Quanto a Blémont, cuja publicação dos poemas de Rimbaud na *Renaissance* iria acabar por justificar sua coabitação com ele no famoso “*Coin de table*”, pintado nesse mesmo ano por

Fantin-Latour, ele realiza, catorze anos antes de Laforgue, a primeira tradução integral de um poema de Whitman, feita na França, “*France, the Eighteenth Year of These States*” [França, o Décimo oitavo anos desses Estados], no qual Bentzon propunha igualmente alguns versos. A estética que o diretor da *Renaissance* conservou retoma em todos os pontos as escolhas de Bentzon. Reproduzimos aqui o início:

A França no ano 18 desses Estados:

Eu andava nas margens de um mar oriental. – Ouvei sobre as ondas a vozinha. – Vi a criança divina, onde ele despertou, chorando lamentavelmente entre o trovão dos canhões, as maldições, os clamores, o estalido dos edifícios arruinados. – Não fiquei enojado pelo sangue que corria como regatos, nem pelos cadáveres, nem por aqueles que levavam aos túmulos. – Não fiquei desesperado pelas batidas da morte; não fiquei muito chocado pelos fuzilamentos multiplicados no final, sangrentos e estáticos; – aqui, também, pedindo seus pagamentos atrasados de vingança. (BLÉMONT, 1872c, p. 87).

Em 1872, Rimbaud trabalha com uma estética radicalmente visionária no momento exato em que aparece um punhado de versos de Whitman mais ou menos bem disfarçados em francês. Em 1886, Laforgue descobre uma nova voz no instante em que trabalha na tradução de poemas do mesmo autor. Poder-se-ia, nos dois casos, tanto suas vozes são diferentes, atribuir a Whitman o papel de revelador, no sentido fotográfico do termo, de uma estética em cuja direção tendiam os dois poetas franceses. A trajetória que parte de Bentzon em 1872 e passa por Blémont e Rimbaud para chegar, em 1886, a Laforgue poderia servir para demonstrar que a literatura fica menos tolhida por questões de anterioridade (quem terá sido o primeiro a criar o verso livre?) do que por afinidades eletivas que permitem aos mais audaciosos e, sobretudo, aos mais talentosos, serem reconhecidos, mesmo que pela mediação de um terceiro autor, nesse caso, Whitman. Nisso, o aparecimento dos textos de Laforgue faz de 1886 um ano triplamente histórico. Ele marca inicialmente a revelação, na França, da poesia whitmaniana em uma estética fiel

ao projeto poético de seu autor (quais que sejam as aproximações apontadas acima). O ano de 1886 associa, ao publicá-los conjuntamente, Laforgue, Whitman e Rimbaud em publicações que tornavam, enfim, visíveis a obra dos dois últimos, até então quase inéditas na França. 1886 vê igualmente o nascimento oficial do verso livre, do qual esses textos escrevem, em conjunto, a história. Esses três motivos, aos quais é preciso acrescentar as virtudes de tradutores de Laforgue, conferem a essas traduções um lugar único na história da recepção de Whitman na França e na evolução do gosto poético nacional.

REFERÊNCIAS

ABASTADO, C. Préludes autobiographiques de Jules Laforgue: anamorphose d'un mythe et dérive d'une écritures. **Romantisme**, Paris, v.13, n.39, p.143-150, 1983.

BLEMONT, E. La poésie en Angleterre et aux États-Unis – III Walt Whitman (suite et fin). **La Renaissance littéraire et artistique**, Paris, n. 12, p. 90-91, jul. 1872a. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62688062/f2.item.zoom>>. Acesso em: 18 mai. 2016

_____. Littérature étrangère: la poésie en Angleterre et aux États-Unis III Walt Whitman. **La Renaissance littéraire et artistique**, Paris, n. 7, p. 53-56, jun. 1872b. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62688010/f5.item>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

_____. Littérature étrangère: la poésie en Angleterre et aux États-Unis – Walt Whitman II. **La Renaissance littéraire et artistique**, Paris, n. 11, p. 86-87. jul. 1872c. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268805n/f6.item>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

BENTZON, T. Les poètes américains. **Revue des Deux Mondes**, Paris, p. 80-115. mai. 1886.

DUJARDIN, È. **Les premiers poètes du vers libre**. Paris: Mercure de France, 1922.

ÉTIENNE, L. Walt Whitman, filósofo e rowdy. **La Revue européenne**, Paris, n. 3, p. 104-117, nov. 1861.

FAWCETT, E. **A Gentleman of Leisure**. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1881.

GAUSSERON, B. M. H. **Le Corbeau, poème imité d'Edgar Allan Poe**. Paris: A. Quantin, 1882.

HUMBERT-MOUGIN, S.; ARNOUX-FARNOUX, L.; CHEVREL, Y. (Org.). **L'Appel de l'étranger**: traduire en langue française en 1886. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2015.

IRESON, J. C. **L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)**. Paris: A.-G. Nizet, 1962.

KAHN, G. **Les Origines du symbolisme**. Paris: Albert Messein, 1936.

LAFORGUE, J. **Lettres à un ami**. Paris: Mercure de France, 1941.

_____. **Berlin, la cour et la ville**. Paris: Éditions de la Sirène, 1922.

_____. Les brins d'herbe. **La Vogue**, Paris, n. 1, p. 325-328, jun.-jul. 1886.

LECLERC, Y. X en soi?: Laforgue et l'identité. **Romantisme**, Paris, v. 19, n. 64, p. 29-38, 1989.

LEFRÈRE, J. J. **Jules Laforgue**. Paris: Fayard, 2005.

LONGFELLOW, H. W. **Évangéline, conte d'Acadie**. Edição crítica e tradução Louis Dépret. Paris: Boussois, Valadon et Cie, 1886.

_____. **Les Sept poèmes de Longfellow sur l'esclavage**. Tradução e história de Julien Duschesne. Nancy: Berger-Levrault, 1885.

_____. **Évangéline et poèmes choisis**. Texto crítico em inglês por Auguste Malfroy. Paris: Hachette, 1884.

_____. **La Légende dorée et poèmes sur l'esclavage**. Tradução Paul Blier e Edward Mac-Donnell. Paris: J. Gay, 1864a.

_____. **Évangéline, conte d'Acadie**. Tradução Charles Brunel. Paris: Librairie de Ch. Meyrueis, 1864b.

MONTÉGUT, É. Poésie américaine: Une légende des Prairies, de Henry Wadsworth Longfellow. **Revue des Deux Mondes**, Paris, v.XVII, n. 9, p. 689-705, mai/jui. 1857.

POE, E. A. **Les Poèmes**. Tradução Stéphane Mallarmé. Bruxelles: E. Deman, 1888.

_____. **Le Corbeau**. Tradução Stéphane Mallarmé, illust. Edgar Manet. Paris: R. Lesclide, 1875.

_____. **Nouvelles histoires extraordinaires**. Tradução Charles Baudelaire. Paris: M. Lévy Frères, 1865.

QUESNEL, L. Poètes américains: Walt Whitman. **Bibliothèque universelle et revue suisse**, Paris, v.XCI, tomo XXIX, p. 277-307, jan/mar. 1886. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k454258g/f276.item.r=.zoom>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

RIMBAUD, A. **Une saison en enfer**. Bruxelles: Alliance Typographique, 1873.

WHITMAN, W. **Poems**. Seleção e edição William Michael Rossetti. Londres: John Camden, 1868.

TRAUBEL, H. **With Walt Whitman in Camden**, v. 4, [1889]. Disponível em: <<http://www.whitmanarchive.org/criticism/disciples/traubel/WWWiC/4/med.00004.42.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

COSMOPOLITISMO E PROVINCIANISMO EM ALLEN GINSBERG E JACK KEROUAC¹

Claudio WILLER

1

Em ocasiões anteriores, especialmente em livros sobre a Geração Beat (WILLER, 2009, 2014), havia identificado os dois expoentes desse movimento, Ginsberg e Kerouac, aos pólos do cosmopolitismo e provincianismo; da vontade de circular pelo mundo, desconhecendo fronteiras, e de refluir à comunidade de origem.

Sem desconhecer os riscos do reducionismo, observei que Ginsberg, nascido em 1926, vinha de uma família de judeus russos emigrados. Seu pai, Louis Ginsberg, foi poeta e professor de literatura em escolas. Sua mãe, Naomi Ginsberg, que viera da Rússia na infância, passou boa parte da vida internada, vítima de delírios paranóicos. Formou-se em um ambiente culto e politizado: Louis foi socialista e Naomi, comunista militante. Criança, esteve em reuniões do partido, conforme rememorado em “America” (GINSBERG,

¹ O texto a seguir baseia-se na conferência intitulada “Provincianismo e internacionalismo em Jack Kerouac e A. Ginsberg”, no XV Seminário de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / II Seminário Internacional de Estudos Literários: A Poesia na Era da Internacionalização dos Saberes, Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Araraquara, dia 17 de setembro de 2014.

2010)². Antes de dirigir-se para a poesia sob influência do grupo de amigos aos quais se ligou ao ingressar em 1943 na Universidade de Columbia em Nova York – além de Kerouac, Lucien Carr e William Burroughs – pretendia ser advogado trabalhista, como relatou em “Kaddish”:

[...] Rezei na balsa prometendo ajudar a humanidade se entrasse [na universidade, em Columbia] – prometi, o dia que fui fazer o vestibular – que seria honesto revolucionário advogado trabalhista – me prepararia para isso – inspirado em Sacco Vanzetti, Norman Thomas, Debs, Altgeld, Sandburg, Poe – Brochuras Azuis. Pretendia ser Presidente ou então Senador. Promessa ingênua (GINSBERG, 2010, p. 138).

Kerouac nasceu em 1922 em Lowell, Massachusetts, em uma comunidade de franco-canadenses. Seu pai, Leo, nascera no Canadá, em Rivière du Loup, entre pequenos agricultores, plantadores de batatas (MILES, 2012). Examinando o mapa do Canadá, observa-se que Rivière du Loup é um fim do mundo. Fica na foz do rio São Lourenço, que passa por Montreal e Quebec: adiante, não há mais nada. A família de Kerouac e demais franco-canadenses de Lowell expressavam-se em um *patois* regional, o *joual*, língua de transmissão oral dos *canuk*, ágrafa, sem literatura própria. Quem quiser ler *joual* o encontrará em trechos de *Doctor Sax*, complexa narrativa mítico-memorialística de Kerouac; em *Visões de Cody*, livro vertiginoso e em outras passagens da sua obra, como o *Book of Sketches*. Aprenderia inglês e aprimoraria o francês a partir dos cinco anos de idade, na escola. Um bilíngue, portanto.

O conservadorismo político, exacerbado após sua retirada da Geração Beat no final da década de 1950, também reproduzia o ambiente familiar: Gabrielle e Léo Kerouac eram homofóbicos e antissemitas; ela, católica devota. Foi um paradoxo ambulante, no limiar da esquizofrenia, conforme chegou a reconhecer: criador do termo Geração Beat, arauto de uma rebelião juvenil, da “geração

² Cf. Willer (2009, p. 33).

de mochila às costas”, como proclamou em *Vagabundos iluminados*; cultor da delinqüência, com um extenso registro de transgressões; ao mesmo tempo, cultuou a herança familiar e a situou na raiz de sua aversão à massificação na sociedade burguesa. Um inovador anti-moderno; um rebelde conservador.

A ambivalência de Kerouac já foi interpretada, por Miles e outros estudiosos, como fixação na mãe. Entendo que essa interpretação pode ser refinada. Registros biográficos, desde o original *Jack's Book* de 1976 (GIFFORD; LEE, 2013), informam que, de seus pais, quem se expressava em *canuk* era a mãe: transmissora, portanto, de uma identidade; voz de uma origem, do que se perdera com o passar do tempo. Kerouac foi um cultor do som; cresceu como escritor ao incorporar a língua falada ao texto. Essa valorização da transmissão oral seria atávica, herança céltica, de um povo ágrafo, alfabetizado tardiamente, observa Miles (2012). Foi decisiva como mediação para recuperar o passado ou reverter o tempo, como já foi mostrado a propósito de *Visões de Gérard* (KEROUAC, 2013), sua obra mais teológica, sobre o irmão prematuramente morto: não tinha como lembrar-se dos fatos relatados; a fonte era o que sua mãe lhe havia contado (THEADO apud ZOTT, 2003).

Em sucessivos depoimentos e passagens da obra, mitificou essa origem, apresentado-se como descendente de índios e celtas, bretões ou galeses, como na apresentação de *Viajante solitário*:

Minha família remonta à Bretanha, França, o primeiro antepassado norte-americano é o barão Alexandre Louis Lebris de Kerouac, de Cornwall, Bretanha, que em 1750 mais ou menos recebeu terras ao longo da Rivière du Loup, depois da vitória de Wolfe sobre Montcalm; seus descendentes casaram-se com índias (mohawk e caughtawaga) e tornaram-se plantadores de batatas; o primeiro descendente americano foi meu avô Jean-Baptiste Kérouac, carpinteiro de Nashua, N. H. (KEROUAC, 2006, p. 10)³.

³ Exceto naquelas publicações em que o tradutor estiver indicado na bibliografia, a tradução é minha. Já havia divulgado esta tradução em meu blog, disponível em:

Engendrou um mito, criando uma Geração *Beat* utópica e imemorial:

Talvez, já que supostamente eu sou o porta-voz da Geração *Beat* (eu sou o originador do termo, e ao redor disso o termo e a geração tomaram forma), deve ser assinalado que toda essa coisa de “*Beat*”, portanto, retrocede a meus ancestrais que eram bretões, que eram o mais independente grupo de nobres em toda a velha Europa e que continuaram combatendo a França latina até seu último reduto [...]. (KEROUAC apud CHARTERS, 2007, p. 567).

2

Pretendo mostrar que o cosmopolitismo de Ginsberg foi – desculpando-me pela redundância – cósmico, buscando ultrapassar fronteiras não apenas geográficas e políticas, porém temporais. E que o provincianismo de Kerouac é nostalgia de um território impossível, da irrecuperável comunidade de origem, símbolo da unidade. Portanto, metafórico; como tal, rico em sentidos.

Início transcrevendo na íntegra “Kral Majales”, poema de Ginsberg relatando sua expulsão da Tchecoslováquia em 1965 (GINSBERG, 1988, p.354, tradução nossa).

KRAL MAJALES

E os comunistas nada têm a oferecer a não ser bochechas gordas
e óculos e policiais mentirosos
e os Capitalistas oferecem Napalm e dinheiro em malas verdes
para os Nus,
e os Comunistas criaram indústrias pesadas mas seus corações
também estão pesados
e os lindos engenheiros estão todos mortos, os técnicos secretos
conspiraram para seu próprio glamour

<<https://claudiowiller.wordpress.com/2012/04/08/um-poema-de-ginsberg/>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

no Futuro, no Futuro, mas agora bebem vodca e lamentam pelas
Forças de Segurança
e os capitalistas bebem gim e uísque em aviões mas deixam os
milhões marrons da Índia morrer de fome
e quando os cus dos Comunistas e Capitalistas se enroscam o
homem Justo é preso ou roubado ou decapitado,
mas não como Kabir⁴, e a tosse de cigarro do Justo sobre as
nuvens ao clarão do sol é um brinde à saúde do céu azul .
Pois Eu fui preso três vezes em Praga, uma vez por cantar bêbado
na rua Narodni,
outra vez derrubado a socos na calçada da meia-noite por um
agente bigodudo que berrava BOUZERANT⁵
e outra vez por perder meus cadernos de notas de opiniões inco-
muns sexo política sonhos
e eu fui expulso de Havana de avião por detetives de uniforme
verde
e eu fui expulso de Praga de avião por detetives em ternos de
executivos tcheco-eslovacos
Jogadores de baralho de Cézanne, os dois caras esquisitos que
entraram no quarto de Joseph K. pela manhã
e também entraram em meu quarto, e comeram à minha mesa,
e examinaram meus rascunhos,
e me seguiram dia e noite das casas de amantes aos cafés do
Centrum –
E eu sou o Rei de Maio, que é o poder da juventude sexual,
e eu sou o Rei de Maio, que é o engenho na eloquência e ação
e amor,
e eu sou o Rei de Maio que é o cabelo comprido de Adão e o
Pelo de meu próprio corpo

⁴ Conforme as notas preparadas por Ginsberg para a edição de *Collected Poems* (1988), Kabir foi um poeta e místico de Benares (1450-1518), comparável a William Blake. Cita uma lenda, conforme a qual, ao reabrirem seu túmulo, encontraram o corpo intocado.

⁵ *Bouzerant*: termo depreciativo no idioma tcheco para homossexual. Equivalente a “bicha” ou “veado” no português brasileiro.

e eu sou o Rei de Maio, que é Kral Majales na língua tcheco-
-eslovaca,
e eu sou o Rei de Maio, que é a velha poesia Humana, e 100.000
pessoas escolheram meu nome,
e eu sou o Rei de Maio, e em poucos minutos eu pousarei no
Aeroporto de Londres,
e eu sou o Rei de maio, naturalmente, pois tenho origem Eslava
e sou um Judeu Budista
que cultua o Sagrado Coração de Cristo o corpo azul de Krishna
as costas retas de Ram
as contas de Xangô o Nigeriano cantando Shiva Shiva de um
modo que inventei,
e o Rei de Maio é uma honraria da Europa Medieval, minha
no século 20
apesar das naves espaciais e a Máquina do Tempo, pois eu ouvi
a voz de Blake em uma visão,
e eu repito essa voz. E eu sou o Rei de Maio que dorme com
adolescentes dando risadas.
E eu sou o Rei de Maio, e que eu seja expulso do meu Reino
com Honra, como antigamente,
Para mostrar a diferença entre o Reino de César e o Reino do
Homem de Maio –
e eu sou o Rei de Maio porque eu toquei minha testa com meu
dedo saudando
uma luminosa garota gorda de mãos trêmulas que disse “um
momento Mr. Ginsberg”
antes que um moço e gordo Agente à Paisana se postasse entre
nossos corpos – Eu estava indo embora para a Inglaterra –
e eu sou o Rei de Maio, retornando para ver Bunhill Fields e
para caminhar em Hampstead Heath,⁶

⁶ Conforme as notas de *Collected Poems*, Bunhill Fields é o principal cemitério de inconformistas em Londres: onde o corpo Blake está sepultado, próximo aos túmulos de Daniel Defoe, John Wesley e Isaac Watts. Hampstead Heath, reserva florestal em Londres onde John Constable pintou quadros e John Keats escreveu o famoso poema “*Ode to a Nightingale*”.

e eu sou o Rei de Maio, em um jato gigantesco tocando o aeroporto de Albion tremendo de medo
e o aeroplano ruge para pousar no concreto cinza, sacode-se & expele ar,
e roda devagar até parar sob as nuvens com uma parte do céu azul ainda visível.
E embora eu seja o Rei de Maio, os Marxistas bateram em mim na rua, seguraram-me a noite toda na Delegacia de Polícia, seguiram-me pela Praga da Primavera, detiveram-me em segredo e me deportaram de meu reino em um avião.
E assim eu escrevi este poema no assento de um jato em meio ao Céu.

É escrita em trânsito, durante um vôo de Praga a Londres em agosto de 1965. Comenta sua expulsão da Tchecoslováquia após ser coroado “rei de maio” (*Kral Majales* no idioma tcheco) e promover escândalos (MILES, 1989). O trajeto de Praga a Londres foi uma etapa de uma sucessão de viagens. Começaram em Cuba, onde havia estado como jurado da premiação promovida pela Casa de las Americas, e de onde também havia sido expulso, não apenas por criticar abertamente um discurso de Fidel Castro denunciando homossexuais e promovendo um expurgo e escolas de teatro (GINSBERG, 1988, p. 775) e por convidar rapazes para virem a seu quarto de hotel, mas também por advogar a liberação da maconha e insurgir-se contra a repressão da *santería*, variante cubana do vodu ou do nosso candomblé. Foi para Praga, destino da sua passagem de volta, por causa do bloqueio a Cuba. De lá, para a União Soviética, que, descendente de judeus russos, visitou para conhecer parentes; por isso, comportou-se, teve uma presença discreta. Durante a estada na União Soviética, um episódio cômico: encontrou-se com outro poeta-celebridade, Eugeny Yevtushenko. O diálogo é citado na biografia por Miles: “*Yevtushenko*: Vi que você é um homem bom. Aqui, ouvimos muitas coisas ruins a seu respeito, que é um pedearasta, escândalos, mas eu sei que não é verdade. *Ginsberg*: É tudo verdade.” (MILES, 1989, p. 368).

Retornando a Praga, apresentou-se publicamente e foi eleito Rei de Maio, “Kral Majales”, em uma festa tradicional daquela cidade. Entronizado, encabeçou um desfile que congregou uma multidão, tomou bebedeiras e exibiu sua devassidão. Foi vigiado por agentes da polícia tcheca e finalmente agredido e deportado. Aquela comemoração do Kral Majales é tida como precursora da rebelião anti-soviética de 1968, a Primavera de Praga. Dela participou um jovem intelectual que acabaria liderando a “revolução de veludo” de novembro-dezembro de 1989, através da qual consumou-se a ruptura com a União Soviética, e que presidiria o país: Václav Hável. Rememorou os acontecimentos em seu prefácio para *Spontaneous Mind*, extensa coletânea de entrevistas de Ginsberg (2002).

Ao escrever “Kral Majales” Ginsberg não estava nem na Checoslováquia, da qual partira, nem na Inglaterra, porém em vários lugares: durante um voo, a cada momento o lugar é outro. Fisicamente e não só simbolicamente, acima de todas as fronteiras. E das ideologias dominantes: em um mundo dividido pela Guerra Fria, declara-se fora dessa polaridade, através de críticas e ironias dirigidas alternadamente a capitalistas e comunistas, equiparando-os.

A viagem foi temporal, e não só espacial. A coroação como Rei de Maio vale, declara, por ser “uma honraria da Europa Medieval, minha no século 20”. Portar a coroa é legítimo, “pois tenho origem Eslava e sou um Judeu Budista”, como declarou em “Kral Majales”, conforme já transcrito. Principalmente, expõe seu pensamento religioso: é o cultor de todas as divindades, praticante de todos os cultos. Declaração enfática de universalidade: transita acima de fronteiras geográficas e geopolíticas; traz uma anacrônica coroa; representa várias épocas; relaciona-se com um sagrado plural que ele, messiânico, representa e traduz através da poesia.

Já dediquei uma quantidade de páginas ao exame da religiosidade *beat* (WILLER, 2014). Distinta em cada um dos seus autores, permite, não obstante, identificá-los ao anarquismo místico, categoria utilizada por Norman Cohn (1981) ao tratar de rebeliões religiosas medievais no importante *The Pursuit of the Millenium*. Associe o catolicismo ambivalente de Gregory Corso, as alternâncias de catolicismo dualista e budismo de Kerouac, a crença em entidades

sobrenaturais controlando o mundo de William Burroughs, o budismo mesclado de taóismo e xamanismo em Gary Snyder, o panteísmo de Michael McClure, entre outros exemplos, às religiões pessoais do romantismo, citando Friedrich von Schlegel: “Apenas aquele que tem uma religião dentro de si mesmo e uma concepção original do infinito pode ser um artista” (SCHLEGEL apud WILLER, 2014, p. 41). Também citei Octavio Paz, ao tratar em *Os filhos do barro* das “Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões” (PAZ, 1984, p.68). Comentei os antinomismos, práticas religiosas nas quais há inversão, santificação do pecado ou relativismo extremo. Em comum, no caso dos *beats*, o desprezo pela riqueza, como acumulação de bens, em uma evidente crítica à prosperidade burguesa e à correlata massificação.

Vinha, desde ensaios anteriores, ao tratar do gnosticismo, matriz dessas divergências religiosas (WILLER, 2010), politizando o tema: tanto os gnósticos da Antiguidade tardia quanto rebeldes medievais, a exemplo dos adeptos do Espírito Livre, foram manifestação de resistência contra dominadores e opressores. Na falta das categorias políticas formuladas a partir do século XVIII, expressavam-se através de categorias religiosas.

Posso acrescentar algo a essa interpretação. Principalmente, dialetizá-la. Essa rebelião religiosa contemporânea dos *beats* não anula categorias políticas, porém as incorpora. São anarquistas: porém de um anarquismo renovado, somando os debates políticos e a correspondente produção de ideias dos últimos duzentos anos a tudo o que havia sido pensado e praticado antes por rebeldes religiosos; e em seguida por poetas como William Blake e os primeiros românticos ingleses e alemães, entre outros.

Proclamar um credo de tamanha amplitude, como o fez Ginsberg em “Kral Majales”, equivale a situar-se fora das instituições religiosas, mesmo reverenciando seus deuses. Ao mesmo tempo em que afirma a religiosidade como experiência pessoal, nega cada uma das religiões, exceto aquelas, sincréticas, periféricas com relação aos grandes monoteísmos.

“Kral Majales” foi publicado em *Planet News*, notícias do planeta, de 1968. Mais tarde, em 1990, escreveria “*Return of Kral*

Majales”, incluído em outro livro com um título significativo, *Cosmopolitan Greetings*, saudações cosmopolitas, de 1994. A edição comemorava o cinquentenário da Geração *Beat*; especificamente, do encontro de Ginsberg, Kerouac e Burroughs em 1944. “*Return of Kral Majales*” é um protesto contra a censura por causa da proibição de transmissão de seus poemas pelo rádio das seis da manhã à meia noite, nos Estados Unidos. Por ocasião das “bodas de prata” do episódio de Praga, reitera: “Assim, Rei de Maio eu retorno através do Céu voando para reclamar minha coroa de papel” (GINSBERG, 1994, p. 42).

Muitos poemas de Ginsberg foram escritos em trânsito. Por exemplo, toda uma série que integra *A queda da América* (GINSBERG, 1987), um registro de suas viagens pelo país. Mas, dentre aqueles relacionados a viagens, é especialmente importante “*The Change: Kyoto-Tokyo Express*” (GINSBERG, 1988, p. 327), também de *Planet News*. Conforme é dito no título, criado em um trem expresso, de Quioto a Tóquio. Em um estado equivalente ao *satori* búdico, relatou, após estar com outro *beat*, Gary Snyder, e sua esposa, Joane Kyger, também poeta. Ia encerrando sua viagem mais longa, durante a qual morou por mais de um ano na Índia, partindo em março de 1961 para retornar aos Estados Unidos em agosto de 1963, e a Nova York, de onde saíra, apenas no final daquele ano (MILES, 1989).

Sob o impacto da diferença entre a vida organizada e a paisagem mais amena do Japão, e a opressiva miséria da Índia, retomou temas dos poemas sob efeito de alucinógenos da década precedente: a indagação sobre a morte, a precariedade do corpo e da condição humana. Repassou etapas da viagem Índia, Vietnã, Camboja e Tailândia, com os registros da violência crescente em Saigon – a estada coincidiu com as manifestações de monges budistas imolando-se, queimando-se vivos em protesto – e das experiências do sublime ao visitar templos como os de Angkor Wat.

Mas “*The Change*” é um canto de aceitação da vida, bem como da morte; do corpo e da sua transitoriedade:

Volte para casa: a imagem de carne cor de rosa
imagem negra amarela com
Dez dedos e dois olhos
já está gigantesca: o preto
pelo púbico cacheado
o cego estômago oco
a suave e silenciosa vagina aberta
raro ventre do novo nascimento
longo caralho feliz por estar em casa
de novo
tocado por mãos por bocas
por lábios peludos

Fechar os portais do festival?

Abriram os portais do que È,
o colchão coberto de lençóis,
suaves travesseiros de pele,
longo cabelo suave e palmas
delicadas ao longo das nádegas
tocando timidamente,
esperando por um sinal, um pulsar
delicadeza de bolas, dureza de
mamilos sós na escuridão
achados pelo dedo louco;
Lágrimas, tudo bem, e riso
tudo bem
Eu sou o que sou⁷ (GINSBERG, 1988, p. 323).

A frase “Eu sou o que sou” é repetida como um refrão (lembrando que é a designação de Jeová, o *Yod He Vau He* hebraico). Termina assim:

⁷ A tradução é inédita.

Eu sou o que eu sou eu sou o
homem & o Adão com pelos em
meus rins Este é meu espírito e
forma física que habito
este Universo Oh chorando
contra o que é minha
própria natureza agora [...]

Minha própria identidade agora inominada,
nem homem nem dragão nem
Deus

Mas o Eu que sonha pleno
de raios físicos de ternas
rubras luas em meu ventre &
Estrelas circulando em meus olhos

E o Sol o Sol o
Sol meu pai visível
tornando meu corpo visível
por meio dos meus olhos! (GINSBERG, 1988, p. 324).

Ao partir para a Índia com Peter Orłowski, estava em crise, exaurido pela diversidade de experiências com alucinógenos e estimulantes. Contribuiu para isso a criação de *Kaddish*, lamento por sua mãe – também escrita em trânsito, pois as duas partes finais do poema haviam sido criadas em Paris em 1957, e só mais tarde, já em Nova York, faria o extenso relato inicial. (MILES, 2000).

Seu diário do período, *Indian Journals*, fala dessa crise. Boa parte das páginas iniciais, logo após chegar à Índia, já em Calcutá, são anotações sobre uma poética, tratando da precedência do som e da forma sobre o sentido, “poesia sobre poesia” a eliminação do tema ou assunto (*subject matter*) e do fluxo de consciência (GINSBERG, 1974b, p. 39). Anotou que se sentia “um mero robô degenerado sob o controle mental do fantasma louco de William Burroughs” – a quem acabara de reencontrar em Paris, e que estava no auge de suas experimentações com *cut-ups*, recortes e remontagens de trechos de textos, bem como de imagens e gravações em parceria com Brion

Gysin e Ian Sommerville. Observou, concordando com Burroughs, que o mundo é produzido pela linguagem, nivelando alucinações sob drogas, visões e a percepção comum.

Declarou que sua consciência havia chegado à experiência não-conceitual. Essa reflexão soa familiar a quem examinou a história da literatura moderna. Outros tiveram a mesma experiência abissal: uma crise, um esgotamento da criatividade acompanhado por dissociações, objetivações do “eu” como aquela de Mallarmé, em sua crise de 1867, levando-o a declarar, em carta a Cazalis, que “Acabo de passar um ano assustador: meu Pensamento se pensou.” (MALLARMÉ, 1961, p.1159).

Na Índia, Ginsberg visitou *ashrams*, centros de meditação, e seus gurus. Conversou com *saddhus*, homens santos, e teve entrevistas com personalidades religiosas como o Swami Vivekananda e o Dalai Lama. Transitou durante meses por aquela configuração de ramificações do bramanismo e budismo combinadas a outras seitas e doutrinas arcaicas. Em Benares e Calcutá, assistiu regularmente aos ritos de cremação dos mortos à beira do Ganges. Instalava-se, em companhia de seu companheiro Peter Orlovsky, em meio à multidão dos mendicantes, na qual se misturavam devotos e leprosos, e desaparecia qualquer limite à excentricidade.⁸

Dáí em diante, o que tivesse a dizer sobre ser adepto de outra cosmovisão, como a proclamação em “Kral Majales”, estava sancionado pela experiência: inclusive entoar mantras em apresentações públicas, as roupagens e paramentos indiano-tibetanos, a prática da meditação, e a ordenação budista de 1972.

O extenso volume de correspondência de Ginsberg e Kerouac, recentemente publicado, encerra-se com uma carta comentando essa viagem, já de volta aos Estados Unidos. Eufórico, relata as etapas finais e a criação de “*The Change*”:

Na Índia, o Ganges e estou me banhando o tempo todo e rezando para Blakes transcendentalistas e indo ver homens sagrados e tudo o que eles me dizem é “Aceite Blake como seu guru”,

⁸ Cf. meu prefácio em Ginsberg (2010).

ou “O seu Coração é Seu Guru”, ou “Ó, quão machucados você e Peter são. Ó, quão machucados, quão machucados”, até que finalmente fui embora quando chegou a hora e voei para o Vietnã e todos estavam se matando uns aos outros ou com grande paranóia de Americanos e então semanas nas ruínas do Camboja em Angkor Wat e maconha e garotos chinês em Bangcoc [...] (KEROUAC; GINSBERG, 2012, p. 473).

Revela um episódio em que se confundem misticismo e pansexualismo:

[...] e finalmente chegamos à pacífica Quioto, sentamos no mosteiro com Gary [Snyder] e fizemos respiração diafragmática e isso acalmou minha mente e então a doçura de todos aqueles gurus calava cada vez mais fundo em mim e então Joanne [Kyger] e Gary foram tão legais comigo que me levaram para a cama e até Gary fez amor comigo e de repente comecei a curtir Joanne já que estava tudo bem sentir o que eu de toda forma estava sentindo, quero uma mulher esposa senhora, quero sim, quero vida, não morte, acabei chorando num trem de Quioto para Tóquio e escrevi um poema final: No Meu Assento no Trem Renuncio a Meu Poder: Para que eu Possa Viver Morrerei, e assim aceitando a Cristo, e acabaram as confabulações de imagens mentais do universo; sou o que sou e o que sou exatamente? (KEROUAC; GINSBERG, 2012, p. 473).

Afirma ainda que “Cristo e Buda estão em meu corpo e em nenhum outro lugar”; por isso: “De agora em diante não vou aceitar nada senão amor e não vou dar nada senão isso, em sentimentos” (KEROUAC; GINSBERG, 2012, p.473). Uma *ménage* a três, precedendo o poema que celebra a iluminação e reintegração de mente e corpo. Antecipação de “Kral Majales”, após liderar multidões em Praga e transformar seu pansexualismo em bandeira política.

Sessões de sexo coletivo, a três, quatro ou mais, eram algo costumeiro para Ginsberg. Conforme relata Miles em *The Beat Hotel*, ele e Orlowsky, que preferia mulheres a homens, tinham namoradas

parisienses; reuniam-se, os quatro, no quarto de hotel cujo espaço era ocupado por uma enorme cama. Mas é como se o episódio de Quioto, o encontro com Snyder e Kyger, tivesse sido anunciado em “Poema de amor sobre um tema de Whitman” de 1954, publicado em *Reality Sandwiches*:

Entrarei silencioso no quarto de dormir e me deitarei entre noivo e noiva,
esses corpos caídos do céu esperando nus em sobressalto,
braços pousados sobre os olhos na escuridão,
afundarei minha cara em seus ombros e seios, respirarei sua pele
e acariciarei e beijarei a nuca e a boca e abrirei e mostrarei seu
traseiro,
pernas erguidas e dobradas para receber, caralho atormentado
na escuridão, atacando
levantado do buraco até a cabeça pulsante,
corpos entrelaçados nus e trêmulos, coxas quentes e nádegas
enfiaadas uma na outra
e os olhos, olhos cintilando encantadores, abrindo-se em olhares
e abandono,
e os gemidos do movimento, vozes, mãos no ar, mãos entre as
coxas,
mãos na umidade de macios quadris, palpitante contração de
ventres
até que o branco venha jorrar no turbilhão dos lençóis
e a noiva grite pedindo perdão e o noivo se cubra de lágrimas
de paixão e compaixão
e eu me erga da cama saciado de últimos gestos íntimos e beijos
de adeus – (GINSBERG, 2010, p. 165).

Conforme já observei⁹ é um detalhamento ou glosa do pansexualismo recorrente em *Folhas de relva* de Walt Whitman; especialmente, de uma de suas partes, “Os adormecidos”, com a mesma ideia de partilhar a cópula de um casal. Exemplifica o modo de

⁹ Cf. Willer (2014, p. 154).

relacionar vida e poesia dos *beats* em geral e de Ginsberg e Kerouac em particular, confundindo a esfera simbólica e aquela dos acontecimentos reais.

Ao empreender essa viagem mais longa, Ginsberg já era uma celebridade: arauto e articulador da Geração *Beat*. Retornemos ao título do poema: “*The Change*”, a mudança. Que mudança foi essa? Ou antes, que mudanças? Consigo discernir duas. Uma delas, do papel social e, evidentemente, político desempenhado por esse Ginsberg mudado, agora iluminado após o roteiro iniciático. Outra, literária, no modo de escrever. Evidentemente, ambas se sobrepõem.

Poesia e política é um tema fascinante. O presente texto é um convite á reflexão sobre as complexas relações entre as duas esferas, da criação e da militância. Após dar uma oficina literária na Universidade de Vancouver, no Canadá, em parceria com o poeta Robert Creeley, Ginsberg foi a San Francisco e, em outubro de 1963, participou de sua primeira passeata, uma *demonstration* relacionada à intervenção dos Estados Unidos no Vietnã, contra a vinda de Madame Nhu, cunhada de Nhgo Dihn Diem, ditador daquele país. O que se seguiu é história: a série de manifestações pacifistas que culminou na marcha sobre o Pentágono de 1967, reunindo quinhentos mil manifestantes. Um dos momentos dessa atuação pública foi a coroação como “Rei de Maio” e subsequente expulsão.

Da iluminação, do reencontro com seu corpo e sua verdadeira identidade, emergiu um líder político. Como observei em outras ocasiões, Ginsberg realizou a síntese do poeta olímpico, a celebridade mundial, e do poeta maldito, o marginal. Em sua poesia das décadas de 1980 e 1990, irônica, buscou uma síntese do poema, da canção e da fala. O resultado chama a atenção, principalmente, pela diversidade. Seu tom em nada arrefeceu nos poemas falando de política e, principalmente, de sexo. A exaltação mística coexistiu com um pensamento político articulado e atento aos detalhes. Hoje estaria participando dos grandes debates em curso. A passagem das décadas confere valor adicional a suas declarações e manifestações. Isso, pelas precisas análises pontuais. Por exemplo, na palestra sobre Ezra Pound, “*Poetic Breath, and Pound’s Usura*”, de 1971, publicada em *Allen Verbatim*. Mostrando a musicalidade de um verso como

“*Azure hath a canker by usura*”; comenta o modo como o próprio Pound lia esses versos; observa a escolha de “*with usura the line grows thick*” em vez de “*with usura the line gets thick*”, argumentando que em Pound o som tem sentido e cada vogal, “substancialidade” (GINSBERG, 1974a, p. 168). Caracteriza o trecho como um mantra, pela precedência do som; como “grande exorcismo da usura”. Contextualiza, denunciando a privatização e controle do dinheiro por bancos que se tornam credores dos governos. Nem é preciso insistir na pertinência da análise; o quanto se aplica às crises em curso, decorrentes da condução de políticas econômicas por bancos e da especulação desenfreada.

Ainda sobre os bons *insights* de Ginsberg¹⁰, merece destaque seu exame precursor do tema das drogas na série de palestras-diálogos intitulada “*Political Opium*” (ópio político), também publicadas em *Allen Verbatim*. Argumentou tratar-se de resultado da proibição (especialmente, páginas 47 a 58). Focalizou o *Harrison Act* de 1914, que baniu ópio e derivados, e criminalizou usuários, conduzindo à colaboração entre policiais e crime, além de impedir que recursos fossem destinados a pesquisas e políticas de saúde pública em favor dos viciados, fazendo que tivessem o crime organizado como único interlocutor. Nesse artigo, bastante informação sobre perseguição policial a clínicas comunitárias de atendimento a dependentes, baseada na premissa da sua ilegalidade, agravando os problemas relacionados ao uso de tais substâncias, em vez de reduzi-los. Legislações recentes, descriminalizando a maconha e outras drogas, bem como a defesa dessa descriminalização por personalidades sem relação com a contracultura e *beat*, partem de suas premissas, sem que o saibam.

Pode-se caracterizar Ginsberg como um lúcido analista político. Inclusive, pela quantidade de intervenções e manifestações relacionadas à defesa do meio ambiente. Um exemplo, este trecho de *Negócios de família*, a correspondência com seu pai, Louis Ginsberg, sobre combustíveis fósseis e energia alternativa. É de 1974:

¹⁰ Tratei dessa qualidade, entre outras ocasiões, em meu blog, disponível em: <<https://claudiowiller.wordpress.com/2011/10/24/se-allen-ginsberg-estivesse-vivo-estaria-marchando-em-wall-street/>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

Toda essa briga pela preservação das fontes de petróleo é uma característica do monopólio capitalista da indústria de petróleo & da aliança militar-industrial dentro de um contexto estático e fixado. Toda essa “crise” está fora do contexto ecológico mesmo. O custo do oleoduto do Alasca seria suficiente para as pesquisas e o desenvolvimento de formas de energia utilizando o sol ou as correntes oceânicas. Se existe crise, a reação de quem demanda mais petróleo é tão neurótica quanto a do viciado que quer mais uma dose. (GINSBERG; GINSBERG, 2011, p. 146).

Também em *Negócios de família*, a polêmica de 1973 entre pai e filho a propósito do confronto de israelenses e palestinos: Louis sionista, Ginsberg avisando que se Israel não devolvesse territórios ocupados, sobreviriam catástrofes.

Hoje, tudo isso é agenda de setores amplos da sociedade. Mas eram temas minoritários, alguns vistos como excêntricos, quando apresentados por Ginsberg; e, em inúmeras ocasiões, por outros *beats*.

Esse registro corrige um estereótipo relativo ao místico, como alguém isolado e alheio ao mundo. Passar metade do ano recluso, em meditação (na época em que o traduzi, começo da década de 1980), e a outra metade dedicando-se a uma intensa atuação, chega a ser uma metáfora da harmonia dos dois campos, misticismo e política.

As viagens de Ginsberg, registradas através de diários, depoimentos e poemas, foram, como se vê, multidimensionais. Daí permitirem qualificá-lo como um cosmopolita cósmico. O entendimento não-discursivo desse cosmo, fundamentado em leituras, na experiência direta e na intuição e iluminação, deu-lhe coordenadas para a atuação pública; e para uma atualização de categorias políticas, em uma síntese de dois legados, talvez antagônicos apenas na superfície: do iluminismo e da rebelião romântica.

3

Há um trio de obras *beat* que exerceu uma influência especial: *Naked Lunch* / *Almoço nu* de William Burroughs, *Howl and*

other Poems / Uivo e outros poemas de Allen Ginsberg (1986) e, principalmente, *On the Road* de Kerouac. Episódios como a transformação de Robert Zimmerman em Bob Dylan ao sair de casa após sua leitura multiplicaram-se conforme registrado em incontáveis depoimentos. O preço pago por Kerouac foi o massacre pela crítica. Porém, recentemente têm saído ensaios de qualidade, observando sua complexidade.

Embora tivesse estimulado incontáveis seguidores a viajar, após o sucesso de *On the Road*, lançado no final de 1957, sua obra é predominantemente memorialística. Nenhuma das alusões de Kerouac a Proust é inocente ou casual. Ele e seu parceiro Neal Cassady levavam, nas viagens relatadas em *On the Road*, algum volume de *Em busca do tempo perdido* na mochila ou no bolso, conforme, aliás, registrado na adaptação pelo cineasta Walter Salles. Mencionou-o em várias passagens, inclusive no prefácio de *Visões de Cody*: “Minha obra encerra um livro de vastas proporções como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, com a diferença que as minhas memórias são escritas na correria em vez de mais tarde doente numa cama” (KEROUAC, 2009, p. 15).

Mas essa afirmação é falsa. Escreveria *Vanity of Duluoaz* em 1967, já prostrado, às vésperas da morte provocada principalmente pelo alcoolismo. E a memorialística de infância e juventude que compõe o “ciclo de Lowell” – além de *Vanity of Duluoaz*, também *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy* e *Visions of Gérard* – evidentemente não foi escrita *in loco*.

Em *Anjos da desolação*, livro extenso no qual, ao final, anuncia sua decisão de isolar-se, retirando-se do movimento *beat* após a repercussão de *On the Road*, relata o presente, a experiência imediata, especialmente na primeira parte, a prosa poética no diário de seu isolamento por dois meses no *Desolation Peak* como guarda florestal, em busca da cura de seu alcoolismo e da percepção da divindade:

Quando eu chegar ao topo do *Desolation Peak* e todo mundo for embora de mula e eu ficar sozinho eu vou ficar cara a cara com Deus ou Tathagata e descobrir de uma vez por todas qual

é o significado de toda essa existência de todo esse sofrimento e de todo esse vaivém inútil. (KEROUAC, 2010, p.36).

Ao mesmo tempo, rememora. Uma dessas rememorações já foi citada por mim, chamando a atenção para seu caráter reflexivo, a dupla relação com o tempo. Toma chá; lembra-se de um restaurante chinês no qual tomara chá:

Então eu entro no restaurante, peço um prato do cardápio chinês e no mesmo instante eles me servem peixe defumado, curry de frango, bolinhos de pato incríveis, delicadas travessas plateadas (com suporte) inacreditavelmente deliciosas cheias de maravilhas fumegantes que você tira a tampa e olha e cheira – com um bule de chá, a xícara, ah, eu como – e como – até a meia-noite – talvez então enquanto tomo chá eu escreva uma carta para a minha amada Mãe, contando para ela – depois de pronto, ou eu vou para a cama ou para o nosso bar, o The Place, para encontrar o pessoal e encher a cara... (KEROUAC, 2010, p. 56).

Tomar chá e lembrar-se: com o acréscimo de um biscoito molhado no chá, compõe uma das mais famosas passagens da literatura moderna, aquela do primeiro volume de *À la recherche du temps perdu* de Proust, *Du côté de chez Swann*. O narrador e protagonista toma chá e mordisca a *madeleine*; experimenta um estado “desconhecido”; sente “algo se despertar”; e “de repente, a lembrança me aparece”. Penetra no “edifício imenso da lembrança”. (PROUST, 1987, p. 44-47)¹¹. A comparação do trecho de Kerouac com Proust mostra uma relação especular: tomar chá o faz lembrar-se de haver tomado chá. É como se evocasse a própria memória. A lembrança o remete a um símbolo da lembrança. Lembrança do que? Kerouac responde, em outra passagem desse livro: de outro tempo. Em contraste com o presente, que designa como “insondável horror” (KEROUAC, 2010, p. 72-73), em um trecho de prosa poética especialmente vigo-

¹¹ Cf. Willer (2014, p. 138).

rosa, “Só o que eu lembro é que antes de eu nascer existia alegria”. Platão? Certamente; e ao pé da letra: “Númenos são o que você vê de olhos fechados, a cinza dourada imaterial, Ta, o Anjo Dourado – Fenômenos são o que você vê de olhos abertos [...]” (KEROUAC, 2010, p. 62). Duas realidades; esta do presente é falsa, ilusória, como no mito da caverna.

Já foi observado que as viagens de Kerouac foram “erráticas e intermitentes” (entre outros, por Yves Buin, 2007). Ao longo de *On the Road*, Kerouac viaja e não viaja; está e não está; chega para ir embora. Começa por um roteiro impossível, ao tentar seguir de carona pela Rota 6, que constava no mapa mas deixara de ser usada:

Eu tinha ficado delirando em cima de mapas dos Estados Unidos durante meses, em Paterson, e até lendo livros sobre pioneiros e saboreando nomes instigantes como Platte e Cimaron e tudo o mais, e no mapa rodoviário havia uma longa linha vermelha chamada Rota 6 que conduzia da ponta do Cabo Cod direto a Ely, Nevada, e daí mergulhava em direção a Los Angeles. (KEROUAC, 2004, p. 29).

Por confundir símbolos e realidade, é obrigado a começar de novo; a retornar e seguir para Chicago de ônibus, para só então pegar caronas. A rede rodoviária pela qual Kerouac circulara foi substituída por estradas não só modernas e funcionais, porém homogêneas, padronizadas, além de atenderem a razões estratégicas no contexto da Guerra Fria (LARSON apud HOLLADAY; HOLTON, 2009). Isso foi observado por viajantes que refizeram o trajeto de Kerouac, como Bueno, seu tradutor brasileiro; e, mais recentemente, pelo cineasta Walter Salles, que em entrevistas apontou a substituição da rede rodoviária como dificuldade na realização da sua adaptação de *On the Road*.

Por isso, tomo como metáfora desse caráter errático das viagens de Kerouac um espécime particularmente miserável dentre os vagabundos encontrados por em *On the Road*: “fantasma de Susquehanna”, que perdeu a orientação espacial e já não sabe mais para onde vai:

“Escute aqui, amigo, você está na direção do Oeste e não do Leste.”

“Hein?”, disse o minúsculo fantasma. “Não venha me dizer que não conheço os caminhos daqui. Tenho andado por este país faz anos. Estou indo em direção ao ‘Canady’.

“Mas esta não é a estrada para o Canadá, esta estrada vai para Pittsburgh e Chicago.” O velhinho, desgostoso conosco, pôs-se em marcha. O último vestígio que vi dele foi o balanço de sua lúgubre sacola branca dissolvendo-se na escuridão dos lúgubres Alleghanies. (KEROUAC, 2004, p. 138).

O “fantasma de Susquehanna” é um símbolo forte; segue na direção errada; viaja ao contrário, especialmente. Kerouac também viaja ao contrário; porém no tempo, por almejar a reversão do devir. Por essa inversão do tempo ser impossível, suas viagens terminam em derrotas e fracassos. A mais evidente é aquela ao México, quarta e última das relatadas em *On the Road*: terra prometida, paraíso habitado por índios do qual, doente e abandonado por Cassady, é obrigado a retornar.

On the Road termina com uma contemplação do vazio, do mundo abandonado por Deus, com apenas uma afirmação: haverá mais viagens. O que encontrou nelas? Nada – ou o Nada, o vazio búdico que é uma plenitude, como declarou em *Anjos da desolação*: “A aventura no *Desolation* me faz encontrar no fundo de mim mesmo um nada abissal, pior que isso, nem uma ilusão – a minha mente está em frangalhos –” (KEROUAC, 2010, p. 88).

Por isso, é possível examinar quatro de suas narrativas, que fazem uma sequência cronológica, como série contraditória ou paradoxal. São elas *On the Road*, *Visões de Cody*, *Vagabundos iluminados* e *Anjos da desolação*. Cada uma está em relação de continuidade com a precedente; porém, ao mesmo tempo, negam-se. Ao final de *On the Road*, abandona Neal Cassady em Nova York, após ter sido abandonado por ele na Cidade do México. *Visões de Cody*, sua narrativa mais complexa e experimental, é uma reparação: exalta seu parceiro e o descreve não apenas como herói, mas

como gigante, um personagem mítico, imbatível nos bilhares em bares no submundo de Denver.

Vagabundos iluminados, por sua vez, é um retorno triunfal: anos depois, já em 1955, Kerouac chega a San Francisco, para mais um reencontro com Cassady. Participa da histórica leitura da Six Gallery, através da qual a Geração *Beat* efetivamente veio a público e que foi protagonizada por Ginsberg, com sua leitura de “Uivo”. Conhece um novo interlocutor, Gary Snyder. Através dele, profetiza a “revolução de mochilas às costas” por uma geração de jovens rebeldes, assim antecipando os *hippies* e a contracultura. Com Snyder, empreende uma ascese budista; sobem montanhas; finalmente, decide permanecer no topo do *Desolation Peak*.

Anjos da desolação é o oposto de *Vagabundos iluminados*. Um é ascendente, outro descendente. Não aguenta permanecer na montanha; tem a percepção da irrealidade do presente e de que a verdade reside em um passado remoto ou em um tempo pretérito. Após circular pelo mundo – com uma nova viagem ao México e outra ao Marrocos, França e Inglaterra, desiste. Em mais um gesto paradoxal, simultaneamente à publicação de *On the Road* após anos de espera, e ao reconhecimento como escritor, alçando-o a celebridade, resolve desligar-se da Geração *Beat*, separar-se dos amigos, para morar com a mãe.

Chama a atenção o quanto Kerouac ficcionalizou seus relatos; como inventou, para não dizer que mentiu. Basta comparar o final de *Vagabundos iluminados* com *Anjos da desolação*. Na primeira – cronologicamente – das duas narrativas, a despedida da montanha é experiência de êxtase:

De repente um arco-íris verde e rosado penetrou bem no meio da crista *Starvation*, que não ficava nem a trezentos metros da minha porta, como um raio, como um pilar: apareceu no meio de nuvens vaporosas em um turbilhão de sol alaranjado.

O que é um arco-íris, Senhor?

um arco

Para os humildes.

[...] Manhã, a sensação distinta do outono chegando, o fim do meu trabalho chegando, agora dias de vento com nuvens enlouquecidas, um ar definitivamente dourado na névoa do meio-dia. [...] Meu cabelo estava comprido, meus olhos de um azul puro no espelho, minha pele bronzeada e feliz. [...] “Japhy”, falei em voz alta, “eu não sei quando nos encontraremos de novo nem o que vai acontecer no futuro, mas *Desolation, Desolation*, eu devo tanto ao *Desolation*, obrigado por ter me guiado a esse lugar onde aprendi tudo. (KEROUAC, 2007, p. 248-251).

Em *Anjos da desolação*, o saldo é a experiência do “insondável horror”, levando-o a sentir que “minha mente está em frangalhos”, como já citado. E mais:

Chega de pedras e árvores e pássaros ialopantes! Quero ir para onde tenha lâmpadas e telefones e sofás amarfanhados com mulheres em cima, onde tenha tapetes felpudos para os dedos dos pés, onde o drama se desenrole sem pensar porque Aquilo que a Tudo Perpassa quereria um ao outro? – [...] No *Desolation* aprende-se Desolação, e não há desolação lá embaixo sob a fúria do mundo onde em segredo está tudo bem. (KEROUAC, 2010, p. 89).

4

Em acréscimo à já substanciosa bibliografia sobre a ambivalência de Kerouac e o modo como ele ficcionalizou seus relatos, utilizando personagens e acontecimentos reais como pretexto para narrativas (alguns exemplos estão na boa coletânea de Holladay e Holton citada aqui), há um interessante depoimento de William Burroughs, em uma coletânea preparada pela revista *Rolling Stone*, reunindo todos os artigos tratando dos *beats* nela publicados. O autor de *Almoço nu* trata da “[...] incompatibilidade entre sua desajeitada apresentação superficial [...] e o espião em seu corpo, o escritor cujo status como um sujeito normal é traído pela necessidade obsessiva de escrever a respeito” (BURROUGHS apud HOLLADAY; HOLTON, 2009, p. 160).

Se Kerouac sentiu-se como o aprendiz de feiticeiro em seus últimos anos, da minha parte não vejo base para essa inquietação ética. [...] A escrita de Kerouac é uma mistura inextrincável dos assim chamados fato e ficção que colocam ambos em questão. É geralmente suposto por seus leitores que ele está falando de acontecimentos reais e pessoas reais. [...] À medida que o tempo passa e as testemunhas oculares morrem, torna-se cada vez mais difícil determinar o que realmente aconteceu e o que Jack inventou ou do que juntou as peças – pois suas invenções são usualmente composições. (BURROUGHS apud HOLLADAY; HOLTON, 2009, p. 161).

Essas observações permitirão entender como Ginsberg e Kerouac acabaram por defender ideologias antagônicas. É como se um deles representasse um movimento de expansão, progressivo, em direção ao mundo; o outro, o movimento oposto, de contração, regressivo, para a família, a cidade natal, a infância. Ginsberg vislumbrava uma sociedade aberta, plural, em um mundo fechado, sem fronteiras desconhecidas. Kerouac desejava um mundo aberto, com espaços desconhecidos e fronteiras a ultrapassar, aquele dos autores-aventureiros que o inspiraram, Melville e London; e uma sociedade fechada, a exemplo da comunidade católica de franco-canadenses na qual crescera. Tomando a distinção clássica em sociologia, entre comunidade e sociedade, Ginsberg queria a transformação da sociedade; Kerouac, a restauração da comunidade.

Os dois movimentos, o regressivo e o progressivo, são modos da negação, da recusa do que está aí; e a vida de inúmeros escritores é um oscilar ambivalente entre esses pólos. Os paradoxos de Kerouac não retratam apenas um drama pessoal. A luta contra o tempo, a contradição entre o sujeito e seu mundo são o fermento da criação literária; que, conforme Penny Vlagopoulos, autora de um dos ensaios que acompanham a edição de *On the Road: o manuscrito original*, tornaram Kerouac o autor da “mais monumental das cartografias sobre o desejo humano, em toda a sua extrema imensidão e insignificância” (VLAGOPOUOLOS apud KEROUAC, 2008, p. 73).

Felizmente, sobrepondo-se aos estereótipos, isso vem sendo examinado e reconhecido.

REFERÊNCIAS

BUIN, Y. **Kerouac**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CHARTERS, A. (Org.). **The Portable Jack Kerouac**. London: Penguin, 2007.

COHN, N. **The pursuit of the millennium**. Oxford: Oxford University Press, 1981.

GIFFORD, B.; LEE, L. **O livro de Jack**: uma biografia oral de Jack Kerouac. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Globo Livros, 2013.

GINSBERG, A. **Uivo e outros poemas**. Seleção, tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Spontaneous mind**: selected interviews 1958-1996. Edited by David Carter. Preface by Václav Havel. Introduction by Edmund White. New York: Harper Collins, 2002.

_____. **Cosmopolitan greetings**. New York: Harper & Collins, 1994.

_____. **Collected poems 1947-1980**. Nova York: Harper & Row, 1988.

_____. **A queda da América**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Howl**. Edited by Barry Miles. New York: Harper & Row, 1986.

_____. **Allen Verbatim**: lectures on poetry, politics and consciousness by Allen Ginsberg. Edição de Gordon Ball. New York: McGraw-Hill Paperbacks, 1974a.

_____. **Indian journals**. San Francisco: Dave Haselwood Books / City Light Books, 1974b.

GINSBERG, A.; GINSBERG, L. **Negócios de família**. Organizador Michel Schumacher. Tradução de Camila Lopes Campolino. São Paulo: Peixoto Neto, 2011.

HOLLADAY, H. HOLTON, R. (Org.). **What's your road, man?:** critical essays on Jack Kerouac's *On The Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

KEROUAC, J. **Visões de Gerard.** Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Anjos da desolação.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Visões de Cody.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **On the Road:** o manuscrito original. Howard Cunnell, organizador. Prefácios de Howard Cunnell, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis e Joshua Kupetz. Tradução de Eduardo Bueno e Lucia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Os vagabundos iluminados.** Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Viajante solitário.** Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **On the road:** pé na estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KEROUAC, J.; GINSBERG, A. **As cartas.** Edição de Bill Morgan e David Sanford. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes, poésie, prose.** Introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Pléiade), 1961.

MILES, B. **Jack Kerouac:** king of the beats. Tradução de Roberto Mugiatti, Cláudio Figueiredo e Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. **The beat hotel:** Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963. New York: Grove Press, 2000.

_____. **Ginsberg, a biography.** New York: Simon and Schuster, 1989.

PROUST, M. **À la recherche du temps perdu.** v.1. Organizado por Jean-Yves Tardié. Paris: Gallimard (Pléiade), 1987.

WILLER, C. **Os rebeldes:** geração beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. **Um obscuro encanto:** gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Geração Beat.** Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção Encyclopaedia).

ZOTT, L. M. (Ed.). **The beat generation:** a Gale critical companion. Detroit: Thomson Gale, 2003. 3 v.

POESIA CANADENSE CONTEMPORÂNEA: POÉTICAS DE DIVERSIDADE

Maria Lúcia Milléo MARTINS

Por muito tempo a história do Canadá se perpetuou como terra descoberta e não terra colonizada, criando-se o mito da origem europeia e do caráter bicultural do país. Contradizendo essa visão, Olive Patricia Dickanson lembra que a diversidade cultural no Canadá é anterior à ocupação colonial:

Costumam dizer os não aborígenes que o Canadá é um país de muita geografia e pouca história [...] Como pode uma coisa dessa ser dita, acreditada, uma vez que há povos morando aqui há milhares de anos? Na visão aborígene, o Canadá tem cinquenta e cinco nações fundadoras e não duas oficialmente reconhecidas [...] A história do Canadá tem sido geralmente considerada não a partir dos primeiros europeus, os *Norse*, que chegaram aqui por volta do ano 1000 d.C., mas a partir dos franceses, que vieram [...] no século XVI.¹ (DICKASON apud KAMBOURELI, 1996, p.11).

Como se vê, a diversidade cultural está nas raízes da história do Canadá, ou em seus ossos apenas escavados pela crítica arque-

¹ Traduzo aqui todas as citações críticas e de poesia, informando a referência dos originais em inglês.

ológica recente. Investigando a história do Canadá supostamente inglês, George Elliot Clarke também contesta o mito da origem e o pressuposto da homogeneidade:

Embora se possa mapear o ‘Canadá inglês’ primeiramente descendente dos bretões, deve-se notar que esse ‘estado’ *nunca* foi homogêneo, *nunca* ‘puro’, mas construído, parcialmente, por povos das Primeiras Nações, francófonos, outros grupos europeus (de russos a italianos), asiáticos (chineses, japoneses e indianos) e, sim, africanos (principalmente afro-americanos e caribenhos). (CLARKE, 2003b, p. 33).

Clarke resgata relatos da presença dos africanos e sua produção cultural, sobretudo na Nova Escócia em diversos estudos críticos. Seus registros recuperam textos desde 1785, escritos em francês e em inglês por indivíduos de origem africana, vindos do Caribe, Estados Unidos, América do Sul, Europa e de outros lugares no Canadá. Segundo Clarke (2002), os esforços da literatura afro-canadense por reconhecimento e inclusão não se justificam apenas pelo passado de uma herança colonizadora, mas também pela continuidade de uma visão eurocêntrica racista que ainda persiste no Canadá.

No ensaio “Olhar de Quem e Quem Fala por Quem” (“*Whose Gaze, and Who Speaks for Whom*”), Dionne Brand meticulosamente discute como essa visão eurocêntrica, racista, predomina em apropriações de culturas. Afirma que a cultura dominante dos povos brancos foi no passado e é “[...] violentamente invasiva e hegemônica, racionalizando todas as outras [culturas] que encontra em categorias subordinadas [...]” (BRAND, 1994, p.119).² Brand vê a cultura canadense como ainda “organizada em torno da brancura” através de diversos órgãos paraestatais (CBC, NFB, Canada Council, etc.), mídia e instituições educacionais e culturais. Diz que “[...] enquanto a cultura canadense formal tiver a cara do National Ballet

² No mesmo ensaio, Brand também comenta a apropriação da música negra (jazz, blues) pela cultura branca dominante. Na incisiva crítica, Brand faz uso da linguagem da cultura dominante, mas a ela justapõe ironicamente a linguagem “apropriada” pelos negros – o demótico dos colonizados.

ou da Toronto Symphony, a supremacia branca está funcionando.” (BRAND, 1994, p. 125). Em conclusão, a poeta observa que, pressionada por críticas de vários segmentos minoritários, a cultura dominante tenta assimilar umas poucas vozes no discurso “sem perturbá-lo fundamentalmente” (BRAND, 1994, p. 131). Ainda assim Brand manifesta uma visão positiva sobre o potencial da pluralidade de vozes emergentes no país: “Essas vozes veem a imaginação como transformadora capaz de conduzir à saída do pessimismo colonial e construir novas narrativas.” (BRAND, 1994, p. 131).

O reconhecimento da diversidade cultural no Canadá instituiu-se legalmente em 21 de julho de 1988, com o “*Canadian Multiculturalism Act*” (Bill C-93) assegurando a preservação e o desenvolvimento do multiculturalismo no país. O ato resulta de uma série de desdobramentos políticos a partir da chamada “*Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism*” (1967-1970) que, como o próprio nome indica, objetivou-se em promover a dualidade linguística e a apreciação do caráter bicultural do país. O registro de 1969 – *The Cultural Contribution of Other Ethnic Groups* – estende a apreciação a outras contribuições posteriores feitas por outras culturas. O adendo passa a ser reconhecido mais efetivamente em 1971 pelo polêmico “*White Paper*” de Pierre Elliot Trudeau. Como observa Linda Hutcheon, nas décadas seguintes até a aprovação do ato constitucional de 1988, o debate girou em torno de quanta diferença poderia “ser acomodada em um sistema federal de autoridade política e cultural centralizada.” (HUTCHEON, 1990, p. 13).

No âmbito da celebração ou reconhecimento positivo das políticas de multiculturalismo no Canadá, há bem menos vozes do que no âmbito da resistência. Algumas mesmo otimistas quanto ao ideal de convívio com a diversidade apontam falhas e lacunas no ato constitucional em si, em seus desdobramentos na prática e sua legitimação através de outros discursos. A crítica de Linda Hutcheon está entre as mais otimistas. Apesar de constatar contradições entre o que reza o ato constitucional e sua prática, Hutcheon acredita que há alguma validade no ato enquanto ideal. Reconhece que a legalidade da política de multiculturalismo “[...] ainda não conseguiu perturbar fundamentalmente a hierarquia (baseada em classe e etnicidade) nas

estruturas sociais de poder, o que John Porter chama de ‘mosaico vertical’ [...]” (HUTCHEON, 1990, p. 13). Nos textos reunidos na antologia *Other Solitudes*, Hutcheon vê ainda outras preocupações:

[...] sobre estereotipar, sobre fossilizar culturas em memórias folclóricas imutáveis, sobre reduzir ‘otherness’ a cantar e dançar ou comida exótica, sobre relegar os que não são anglo-saxões ou franceses às margens da cultura canadense onde se tornam tanto presas de *tokenism* (representação simbólica) quanto de guetos. (HUTCHEON, 1990, p. 14).

Entre os efeitos positivos, Hutcheon destaca o próprio fato da política de multiculturalismo gerar novos discursos, maneiras de pensar e falar sobre etnicidade e raça no Canadá, gradualmente mudando como os canadenses se definem. Hutcheon (1990, p.16) conclui que para se evitar que o multiculturalismo se torne um “cliché complacente”, é preciso promover “[...] acesso a condições materiais e culturais que permitam que as muitas vozes do Canadá contemporâneo falem por si mesmas – e sejam ouvidas [...]”.

Outros críticos mais voltados aos danos da política de multiculturalismo no Canadá apenas encontram algum ideal na própria prática da resistência. Motivos e argumentos são os mais variados. Há os que rejeitam radicalmente a perpetuação das diferenças, outros que afirmam as diferenças como ponto de contestação, além das óbvias variantes sobre o que constitui “diferença”. O “hífen” entre identidades individuais, culturais e políticas flutua como marco desejável ou estigma, espaço que une ou divide, ou ambos.

Em *Selling Illusions*, Neil Bissoondath afilia-se aos que rejeitam a perpetuação das diferenças. Criticando a formulação do *Multiculturalism Act* por não fazer sequer menção à “unidade”, Bissoondath (1994, p.40) diz que o texto encoraja divisão, fazendo com que os grupos étnicos não encontrem razão convincente para enfraquecer diferenças – forma de manter “dividida e, portanto, conquistada” uma população diversa passível à manipulação política.³

³ Bissoondath detalha o jogo de manipulação política em oposição ao reconhecimento da natureza bicultural do país, o caráter distinto do Quebec. Diz

Para Bissoondath (1994, p. 38-39), mesmo sob a ressonância de “mantra da boa vontade”, o texto é suspeitável: “[...] tem um certo cheiro de formol, um traço da esterilidade das vitrines de museus. Impossível ignorar a imagem de borboletas coloridas alfinetadas no veludo preto por mãos zelosas, tudo pela glória maior das [...] borboletas?” Tanto a metáfora das vitrines de museus quanto a das borboletas alfinetadas sugerem esvaziamento do que é “vital” pela fixação no tempo e no espaço. O que finalmente propõe é uma nova visão de “canadianismo” sem a alienação do hífen, uma nação de híbridos culturais em que “[...] cada indivíduo seja único, cada indivíduo distinto. E cada indivíduo seja canadense, não diluído ou dividido [...]” (BISSOONDATH, 1994, p. 240).

Como Bissoondath, Bannerji trata das implicações políticas envolvendo as aspirações separatistas do Quebec em confronto com o anseio do Canadá inglês por unidade. Reconhece o ato constitucional sobre multiculturalismo como legitimação oportunista do Estado para ganhar “um peso extra” no lado inglês – a base necessária de “transcendência para a criação de uma nação liberal, universalista e democrática” (BANNERJI, 1996, p. 95). Com o crescimento das populações imigrantes no Canadá, Bannerji (1996, p.89-90) observa que

[...] surgiu o problema de nomear e identidades políticas e culturais hífenadas proliferaram. Identidades oficialmente construídas surgiram e tivemos novos nomes – imigrante, minoria visível, novo canadense e étnico. Na mansão do Estado quartinhos de fundo foram concedidos a esses novos jogadores políticos em cena.

Para Bannerji a construção das minorias visíveis como imaginário social e a arquitetura do “mosaico multicultural” não se dissociam de uma história de conquistas, guerras e exclusões. Propõe uma política que se desloque do paradigma da “unidade” baseada em

que “[...] imigrantes, cidadãos naturalizados, canadenses étnicos ganharam um hífen (e fundos governamentais) para serem usados em troca como peões de xadrez no velho embate entre francófonos e anglófonos.” (BISSOONDATH, 1994, p. 36-40).

“fragmentação ou integração” para engajar-se “nos esforços baseados nas genuínas contradições” da sociedade no Canadá (BANNERJI, 1996, p.120).

A breve amostra da polêmica em torno das políticas de multiculturalismo no Canadá ilustra a variedade de pontos de vista sobre o assunto. Ao lado dos debates críticos, há um número crescente de publicações de autores individuais e antologias que celebram a diversidade e/ou registram tensões de diferença. Mas há também uma produção menos explícita ligada a outras singularidades de multiculturalismo de gente que não se engaja, ou não se enquadra, nem no bloco da celebração, nem no da resistência. Multiculturalismo nesse caso resiste a qualquer tentativa de **fazer caber**. Resulta de sementes de outras culturas, trazidas nos rios do sangue ou colhidas aqui e ali nas mais diversas histórias de deslocamentos. Assim, os conteúdos variados e até mesmo contraditórios das antologias étnicas e de diáspora, ainda que partilhem algum terreno comum, desafiam abordagens unificadoras. Nem todos são imigrantes saudosos de lares e coisas perdidas ou se ajustam a territórios comuns (bem marcados) de diversidade. Há muitas diferenças na diferença. Além disso, o fluxo dos deslocamentos no tempo e no espaço, a fluidez das identidades tornam as molduras provisórias, relativos os retratos. A alternativa, portanto, como propõe Kamboureli (1996, p.4-5), é reconhecer o caráter fluido, poroso, contingente das representações culturais e “[...] ler as maneiras distintas com que os autores resistem ou se identificam com suas comunidades no contexto de outros fatores históricos que permeiam suas obras.”

Assim é preciso estar também atento a traços de comunalidade / singularidade em poéticas de diferença. Uma ampla nomenclatura identifica essas poéticas em discursos teórico-críticos e práticas: poéticas de resistência, oposição, etnicidade, diáspora, gênero, hífen, etc. No estudo intitulado *Fingindo: Poética e Hibridismo (Faking It: Poetics and Hybridity)*, Fred Wah propõe ainda outro termo, *alienethnic poetics*. Wah observa que esse tipo de poética usada para articular a diferença não se limita a um projeto étnico, mas é inclusiva de outros “alheios”. Ironia, discurso híbrido, mudança de código,

polifonia são alguns dos instrumentos necessários na “caixa de ferramentas” dessa poética aplicada.

Para Wah, o “hífen” é o ponto de convergência dos escritos multirraciais ou multiculturais, o espaço marcado (ou não) que tanto une quanto divide:

Embora o hífen esteja no meio, não está no centro. É um indicador de propriedade, um marco de limites, uma terra de fronteira, um bastardo, uma ferrovia, *the last spike*, uma mancha, uma cifra, uma corda, um nó, uma corrente (vínculo), uma palavra estrangeira, um sinal de alerta, taxa por cabeça⁴, uma ponte, terra de ninguém, um nômade, um tapete mágico flutuante, às vezes visível, às vezes não. O hífen é o prato dos híbridos, as tortillas de farinha integral da mestiça⁵, a maçã dos Metis (vermelha por fora, branca por dentro), os ovos do ‘happa’⁶ (branco por fora, amarelo por dentro), o café com leite do mulato. (WAH, 2000, p. 73).

Wah vê o “hífen” como espaço crucial para se trabalhar a ambivalência implícita do hibridismo – hibridismo no entendimento de Homi Bhabha (apud WAH, 2000, p. 74), como “espinho persistente” e não como “um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas”.

A amostra dos poetas que segue deve estimular essas reflexões sobre multiculturalismo no Canadá e suas poéticas de diversidade.

⁴ A “taxa por cabeça” de \$50 dólares foi imposta aos chineses imigrantes em 1885 pelo governo canadense, quando a Canadian Pacific Railway não dependia mais dos operários chineses. Em 1903 foi elevada para \$500 dólares e, em 1923, substituída pelo “*Exclusion Act*” que impedia a entrada de imigrantes chineses. O ato se prolongou até 1947. Só no final dos anos 60 começaram a crescer os movimentos de repúdio à discriminação. Atualmente associações representativas de descendentes de chineses negociam com o governo formas de “compensação” pelos danos.

⁵ A referência vem do livro *Borderlands la Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa.

⁶ “Happa” é um termo originário do inglês crioulo do Havai “hapa-haole” (“meio branco”) que acabou se estendendo a diversos povos de origem asiática envolvidos em miscigenação com brancos.

de. Os escolhidos da amostra são os poetas: Dionne Brand, George Elliott Clarke, Fred Wah, Mary di Michele, Ricardo Sternberg e Jeannette Armstrong.

Dionne Brand

Nascida no Caribe e hoje professora na University of Guelph, Dionne Brand é escritora desdobrável. Poeta, romancista, ensaísta, produtora de cinema, Brand reúne em sua obra uma pluralidade de experiências ligadas a deslocamentos e vários campos de ativismo político. A formação anticolonialista no Caribe, a mudança para o Canadá puxando fios de diáspora, afinidades com marxismo, feminismo e outros segmentos de resistência são alguns dos indicadores dessa pluralidade.

Entre várias coletâneas de poesia, *No Language is Neutral* (1990) é um marco importante na obra de Brand. Sua temática abrange diáspora, memórias do Caribe (infância e testemunho da invasão americana de Granada), homossexualidade e a própria linguagem nunca neutra articulando a diferença em recursos como mudança de código e uso de demótico. Segundo Jason Wiens (2000, p.82-83), por “sua colisão polifônica de versões socialmente estratificadas da língua inglesa”, os poemas de Brand se opõem à idéia de um idioma dominante monofônico, naturalizado e orgânico. Sobre o uso do demótico, Brand (2005, p.72-73) afirma em entrevista que seu propósito é expressar “a profundidade dos sentimentos, da tragédia ou terror”, afirmando que o colonialismo está sempre “na raiz suas escolhas”. Em poemas-retratos, Brand privilegia perspectiva, voz e agência de seus personagens. O poema “*Blues Espiritual para Mammy Prater*” sobre a fotografia da escrava centenária ilustra isso, tornando o fotógrafo “supérfluo” e atribuindo a Mammy Prater o feito do auto-retrato. O recurso da repetição no poema é uma forma de traduzir o tempo de espera:

esperou até que lhe conviesse
tirar essa fotografia e pôr aqueles olhos nela.
nos cento e quinze anos que levou para
esperar por esta fotografia aperfeiçoou esta pose
que esculpiu num ombro de dor,
uma coisa como desespero que nunca chamou
assim pois não teria sobrevivido
aos campos, os que arava
nos tempos de mula, que cravaram
marca na marcha de suas pernas
deliberadamente e não-intencionalmente
esperou, nem sempre silenciosa, nem sempre paciente,
por este auto-retrato
quando se sentou em seu vestido negro, colarinho branco,
lenço branco, seus pés tinham virado mármore,
seu coração tomado lustro vermelho,
e seus olhos. (BRAND, 1990, p. 14-15).

Nos livros seguintes, Brand continua a articular seu compromisso com uma poética de resistência. A consciência histórica amplia-se cada vez mais ao repensar os embates do passado e testemunhar os conflitos presentes. Em “*In another place, not here: Dionne Brand’s Politics of (Dis)Location*”, Peter Dickinson (1999) observa como os escritos de Brand “deslocam a narrativa nacional de subjetividade” para uma “diáspora de identificações trans-cultural, -racial, -gênero, -classe e -erótica” (o hífen sugerindo o fluxo do atravessar e do “entrelugar”). Além dessa abrangência, há nas últimas publicações uma expansão do local para o global, como nos poemas de *Inventory* (2006) and *Ossuaries* (2010) testemunhando a violência causada pelos fundamentalismos, guerras, dilemas de fronteiras e destruição da natureza que marcam a virada do século.

George Elliott Clarke

Professor na University of Toronto, Clarke é poeta, romancista, dramaturgo, libretista e crítico. “*A noir ‘peau rouge’*” (um pele

vermelha negro), como se define na introdução do livro *Red* (2011), Clarke é *Africadian* com raízes na cultura aborígene *Mi'kmaq* da Nova Scotia.

As primeiras publicações fazem um resgate da história dos negros na Nova Escócia, explorando a polifonia do vernáculo afro – *Africadian* – e seus ritmos de *blues* e *gospel*. Instrumento recorrente na poesia de Clarke, a polifonia dialoga tanto com a cultura afro-canadense quanto com o legado da cultura dominante (Shakespeare, Shelley, Milton, Eliot, Pound e outros). Na criação do personagem Othelo em *Whylah Falls* (CLARKE, 2000), por exemplo, Diana Brydon mostra como Clarke segue o modelo poscolonial de “responder” aos monumentos do império, mas opondo-se às suas mitologias do “negro”. Segundo Brydon, Clarke não só alinha o seu Othelo (inspirado em Graham Crowmwell, morto em Weymouth Falls) e outras vozes da cultura negra local aos ecos da cultura dominante, mas a outros circuitos da experiência dos negros em outros lugares do mundo (BRYDON, 2004, p.188-194).

As questões raciais permanecem entre outras temáticas na obra de Clarke deslocando-se do local para o cosmopolitano. Exemplo disso é *Québécois: A Jazz Fantasia in Three Cantos*, peça teatral em verso que trata de riscos e possibilidades de relações amorosas entre raças e culturas diferentes. O título é provocante considerando-se a mistura de raças desde a descendência dos protagonistas e, como nota Ajay Heble, “o conturbado papel que etnicidade e raça desempenharam nos esforços para o nacionalismo do Québec” (HEBLE apud CLARKE, 2003a, p. 97). Em seu canto camaleão de sonetos sado-românticos, falas corrosivas, envolto na fantasia do jazz, *Québécois* traz o hibridismo na essência de sua linguagem – “Jazz é multi-culti-aborígene-semítico-afro-asiático-caucasiano; jazz é rabo de porco frito, manga, salpicada de *curry* Tabasco” (CLARKE, 2003a, p. 36).

A trilogia *Blue*, *Black* e *Red* consolida o caráter polifônico e multicultural da obra de Clarke. *Blue* é um manifesto, um saltimbanco, um ventríloquista “extraíndo *blues* negro de um *Oxford* amarelado”. *Black* é ainda mais incisivo em sua poética de resistência:

Preto é preto e preto e preto
Preto é um *nègre* negro, uma *negrita* negra, a *Schwartz nigger*
Preto é mulato, sambo, negro, quadrarão, oitavão
Preto é África, mais escura África, como a fotografada por Leni
Riefenstahl
Preto é o melhor Scotch, os melhores chocolates, o melhor sexo
Preto é lírios, ilhas de lírios e seu perfume ouro, trombeteante
Preto é prosa púrpura, cinema azul, bandeiras vermelhas
Preto é branco virado do avesso até mostrar suas verdadeiras
cores
Preto é traseiro de Bessie Smith que você é convidado, polida-
mente, a beijar
[...]
Preto é quase 5h com uma garrafa de cachaça brasileira *Bença*
atrás de você e um vidro de *Sonrisal* à sua frente
Preto é vidro estilhaçado no seu esfíncter
Preto é Otelo, Aarão o mouro, Caliban e Falstaff
Preto é a rainha inglesa do Canadá balbuciando *Pig Latin* em
Paris, Ontario
Preto é o mais alto padrão, mais alto calibre, do branco.
(CLARKE, 2006, p.28).

Red “é aborígene, africano e chinês e cubano e novo escocês” e muito mais. Como resume o comentário da capa, o livro reúne “[...] a cândida sexualidade da Roma pré-cristã, a sentimentalidade pop das telas italianas dos anos 60-70, [...] a bruta violência de Titus Andronicus, reflexões de Malcolm X e música de Charles Mingus.” Em se tratando de Clarke, a série “colorida” pode ainda surpreender com novas matizes.

Fred Wah

Chinês-canadense, Fred Wah foi professor na University of Calgary e atualmente vive em Vancouver. “*Fred Was. Fred War. Fred Wan. Fred Way. Fred Wash. Fred Wag. Fred Roy. Fred What*”, variantes de seu sobrenome, mal entendido ou domesticado em inglês e

francês, inspiram a prática do que o poeta chama “estrangeirismo síncrono”. Essa premissa é o que lhe permite “abraçar antítese, polaridade, confusão e oposição” como “[...] instrumento necessário na arte que busca por novos princípios organizadores, novas narrativas.” (WAH, 2000, p. 61)⁷.

A busca torna-se mais efetiva no desenvolvimento de sua *alienethnic poetics* a partir do final dos anos 70, coincidindo com o crescimento de debates sobre identidade, raça e etnicidade no Canadá. Críticos como Susan Rudy, Pamela Banting e outros investigam a genealogia do “hífen”, a dialética de raízes, etnicidade e mistura de raças já presentes desde o início da poesia de Wah. Examinando a sintaxe de alguns poemas, Banting demonstra como desde os primeiros livros, Wah recria em língua inglesa a parataxe do chinês, incorporando a dualidade de sua origem no tecido textual (BANTING, 1995, p.45-58).

Assim na prática de sua *alienethnic poetics*, origens e entrelugar tornam-se tópicos recorrentes, aliando experimentos de linguagem à história da experiência chinesa no Canadá. O biotexto *Diamond Grill* (1996) ilustra isso em sua mescla de memórias de família e história coletiva. As portas balaçantes do restaurante que dá nome ao livro são emblemáticas para a condição do hífen. De um lado, a fala dos cozinheiros e garçons asiáticos; de outro, a linguagem da clientela canadense – o comércio da linguagem não só ao sabor do balanço da porta, mas já assimilado “no jargão de palavrões, piadas e pedidos crípticos” (WAH, 1996, p.1).

O poema “Hy(briti)Tea” expressa o dilema do entrelugar, relembrando a saga da imigração:

Como dar voz ao traço silencioso? Dizer olhos vendados, dobra-
diça
espinho, lasca, corda, talho. Firme como um nó em
prensa de fardos. Fraca esperança. Legalmente atado (não
só os pés), “Ato de Exclusão”, taxa por cabeça, trem

⁷ Wah inclui as variantes do nome no poema 55 do livro *Music at the Heart of Thinking* e na sessão intitulada “The name’s all I’ve had to work through” no biotexto *Diamond Grill*.

para um campo de internamento, sem-status sub-
úrbios da cidade nômade outro lado do trilho sem
trilho. Marca de me-nos, não sinal igual. Uma sombra,
frágil partícula de cinza, resíduo de osso fantasma
córrego abaixo sem abreviar para o elusivo
não reconhecido “im” da língua migratória
alguma ousadia para transpor chutar o portão a porta
o sim ou não, a sorte e a marca de lavanderia,
o duplo espelho, o elo ao meio. Como flutuar
esse signo, esse agente de substituto. *Caboose it
loose* e deixa passar, não mais ‘Em serviço’ (WAH, 2000, p.94-95).

As marcas da etnicidade, menos visíveis em temática nos livros seguintes, continuam a se revelar na linguagem. Como diz Wah, a relação embaraçosa com a língua dominante fez com que abraçasse um inglês “estranho, desconstruído, sem sintaxe,” um tipo de linguagem musicalmente orientada no jazz, profundamente pessoal (WAH apud BANTING, 1995, p.56). Novas vias de entrelugar explorando diálogos com outras culturas surgem com *Isadora Blue* e *Sentenced to Light*, o último reunindo trabalhos colaborativos com multimídias e artistas visuais de diferentes origens.

Mary di Michele

Nascida na Itália e criada em Toronto, di Michele é professora na Concordia University em Montreal. Para a poeta deslocamento é sempre “uma forma de visão aguda” e que aguça também estratégias de recuperar o corpo dividido na linguagem (MICHELE, 1991, p. 14-22).⁸ A poeta explica que isso principalmente envolve “[...] os que escrevem em línguas alheias, mulheres que escrevem na língua do patriarcado, povos indígenas que perdem suas línguas-mães por serem educados pelo estado fora dela, minorias étnicas não fluentes na língua oficial.” (MICHELE, 1991, p.17).

⁸ Di Michele discute a busca pela inteireza do corpo *na* linguagem a partir dos *Sonetos de Orfeu* de Rainer Maria Rilke e depois em escritos de poetas contemporâneos canadenses originários de outras culturas.

Di Michele trata da dialética do deslocamento, da experiência de viver entre culturas e línguas diferentes em vários escritos e entrevistas, reconhecendo a desfamiliarização, o senso de estranhamento trazido com a mudança para o Canadá, o motivo de ter-se tornado poeta. Os primeiros livros, *Bread and Chocolate* (1980) e *Mimosa and Other Stories* (1981) recriam a infância e os costumes na Itália e a experiência inicial no Canadá. O poema “Enigmático” retrata os dois contextos, na recriação da história dos pais imigrantes:

Sua pele límpida é ouro esverdeado quando reclina
em sombra que o coroa com folhas
de videira. Tão lisas quanto as uvas
de pele dourada suas coxas quase rebentando as costuras
do brim, coxas douradas de um homem de bronze.

Olhos de pálido âmbar, com mordida de conhaque.
Lábios que beijam o sapato de sua senhora, joelho,
a curvatura líquida do quadril,
lábios que a chamam de madona!
Seu sonho de uma jóia brilhante
de avental para a cozinha,
ele a poliu lá na relva alta de agosto
até rasgá-la vagarosamente feito seda,
e ela gritar cativa
com um pé descalço numa vila em Abruzzo,
o outro atado no sapato inglês em Toronto,
escancarando as pernas atlânticas esticadas
como um Colosso. (MICHELE, 1995, p. 4-5).

Também no monólogo dramático intitulado “Mimosa” di Michele recria os conflitos da família italiana com o deslocamento para o Canadá. Vito, o pai imigrante, nutre sua nostalgia ouvindo o tenor italiano cantar Mimosa. Como observa Joseph Pivato sobre as filhas, “Marta ajusta-se ao mundo extremamente conservador da família italiana que tenta reproduzir alguns aspectos da cultura da vila no novo mundo. Em contraste, a irmã rebelde Lucia deixa a casa para fugir da clausura de superproteção.” (PIVATO, 2002, p. 245).

As publicações seguintes voltam-se para a experiência urbana, dramas amorosos, revelando um progressivo refinamento da perspectiva irônica, antes antídoto de nostalgia, para sutilezas de um feminismo singular. Além disso, outras culturas passam a figurar no contexto poético. O livro mais recente, *The Flower of Youth* (2011), volta à Itália para contar a história do jovem Pier Paolo Pasolini durante a Segunda Guerra Mundial, mostrando o conflito íntimo entre sua formação cultural católica e a descoberta da homossexualidade.

Ricardo Sternberg

Nascido no Rio, Sternberg é professor de literaturas brasileira e portuguesa na University of Toronto. Sua poesia tece fios de uma pluralidade de culturas. Como a de Elizabeth Bishop, é predestinada às viagens. Ilhas imaginárias, terra de nascimento, habitada ou visitada figuram na poesia de Sternberg reunindo mito e história, inventário pessoal e memória coletiva. Já a partir do primeiro livro, *The Invention of Honey* (1990), a recriação da experiência no Brasil é marcante. Memórias de família revelam traços curiosos da história cultural do país. Retratos de tios e tias mostram costumes de uma sociedade patriarcal católica; os tios em rituais de acasalar pássaros em igrejas de bambu, policiar pedras no jardim, mangas nas árvores; as tias em seus mundinhos contidos, costurando ou em devaneios.

O poema “Tia” é um retrato desse Brasil antigo:

Coisinha frágil, era
míope, reumática, propensa
a ataques de vertigem.
Uma vez, embaixo da mangueira
que cobria a casa toda
começou a cair mas alcançou
um cipó,
recuperou o equilíbrio
e por trás das lentes grossas
sorriu para mim: Tarzã,
disse ela, e saiu se arrastando.

Crete em ícones
e em apaziguar os céus
com reza e promessa,
mantinha o altar doméstico
próximo à porta do quarto:
Um nicho grande pintado de azul,
salpicado de estrelas douradas.
O patrono era São Francisco:
Um pássaro em cada ombro,
o lobo enrolado aos pés.
[...]
Quando parti para América
aos quinze anos, ela me disse baixinho
que bem antes de eu voltar
não estaria mais lá. E assim foi.
Mas nos meus sonhos continua tricotando
um sonho infinito:

numa floresta perfumada,
um papagaio tagarelando aos ombros,
Tarzá faz reverência a São Francisco,
balança do cipó
e pisa na varanda dos fundos. (STERNBERG, 1990, p. 50-52).

Tia lembra as mulheres que emergem da piscina do tempo no poema de Drummond “Imagem, Terra, Memória” – com seus “vestidos de missa de gorgorão pesado” e “ambigüidade melancólica” na moldura das janelas abrindo “para mares impossíveis de liberdade”. Além do círculo familiar, outros personagens como “Mascate” e “Ana Louca” revelam arquétipos do cotidiano brasileiro, sinalizando as diferenças sociais.

Map of Dreams (1996) narra aventuras em terras míticas e tangíveis. Em sua confluência de vozes, o livro é um híbrido intrigante que reinventa mitos marítimos e literatura de viagem, em particular as crônicas de navegação portuguesa e espanhola no tempo dos descobrimentos. Por seu elenco de personagens, culturas, mitos e histórias, como sugere Stephen Yenser no verso da capa, o livro tem

ressonâncias da *Odisséia* de Homero e dos *Contos de Canterbury* de Chaucer. Entre outras temáticas, *Bamboo Church* (2003) amplia a galeria de retratos do Brasil, mostrando a comunhão do sagrado e do profano nos poemas “Os Pássaros de Paulito” e “Primeira Dança”. O caráter multicultural na poesia de Sternberg mostra-se ainda em outros retratos como nos *rasgueados, tremolos* do guitarrista flamenco e nos gatos famintos de Molivos.

Jeannette Armstrong

Descendente da nação Okanagan, Armstrong aprendeu inglês na infância, na escola da reserva indígena de Penticton. Escritora e ativista, fundou o “En’owkin International School of Writing” para estudantes aborígenes, atualmente vinculado à University of Victoria e Okanagan College. Inicialmente Armstrong lança-se como romancista. Em *Slash* (1983), retrata as reservas indígenas não só pelo ângulo da opressão, mas segundo George Ryga, como “estufa de uma crescente consciência cultural e sensibilidade política”. (RYGA apud ARMSTRONG, 1985, p.10-11). Segundo ele, o livro é tanto testemunho dos males do colonialismo e capitalismo causados às culturas aborígenes quanto manifesto de resistência.

Como muitos escritores aborígenes, Armstrong tem argumentado ostensivamente pela soberania das Primeiras Nações em dar voz às suas próprias culturas, discutindo as implicações históricas da apropriação cultural e propondo formas de resistência positiva, pois considera que o ativismo negativo apenas serve ao propósito do imperialismo cultural. Assim para Armstrong uma das formas mais legítimas de afirmação da cultura aborígene é fortalecer a expressão de sua arte.

Breath Tracks (1991) é um manifesto poético dessa proposição. Na polifonia de histórias e mitos, o livro resgata a tradição espiritual e a oralidade da cultura aborígene. Lembra também os danos passados e presentes da colonização, como ilustra o poema “History Lesson”:

Da barriga do navio de Cristóvão
salta uma gentalha
Correndo para todo lado
Arrancando pele de animais
Atirando em búfalo
Atirando um no outro
esquerda e direita

O padre querer o bem
acena seu bastão improvisado
perdoa índios de olhos de pires

Cavaleiros de vermelho
galopam pelos prados
para pegar seus homens
e construir um novo mundo

Pioneiros e comerciantes
trazem presentes
Varíola, Seagrams
e flocos de arroz

A civilização alcançou
a terra prometida. (ARMSTRONG, 1991, p.28).

Para Armstrong é compromisso ético com suas origens trazer a história do seu povo para uma ordem contemporânea, passar de “mão em mão” seu legado. Porque acredita que o dom de um artista aborígene não lhe pertence unicamente, mas à sua comunidade, Armstrong empenha-se na visibilidade da produção artística coletiva. *Native Poetry in Canada: A Contemporary Anthology*, editada por Armstrong e Lally Grauer, contempla essa perspectiva, mostrando a diversidade cultural aborígene, laços e anseios comuns.

Alcançando visibilidade cada vez maior, as poéticas de diversidade no Canadá não mais se reduzem a publicações de pouca tiragem por pequenas editoras. Além de conquistar divulgação por grandes editoras, essas poéticas circulam no âmbito acadêmico, em eventos nacionais e internacionais, espaços da mídia e web. Pois que tenham vida longa.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, J. **Breath tracks**. Stratford: Williams-Wallace, 1991.
- ARMSTRONG, J. **Slash**. Penticton: Theytus Books, 1985.
- BANNERJI, H. On the dark side of the nation. **Journal of Canadian Studies**, [Toronto], v.31, n. 3, p. 103-128, fall 1996.
- BANTING, P. Wah's Syntax: a genealogy, a translation. In: BANTING, P. **Body, inc: a theory of translation poetics**. Winnipeg: Turnstone Press, 1995. p. 45-59.
- BISSOONDATH, N. **Selling ilusions: the cult of multiculturalism in Canada**. Toronto: Penguin, 1994.
- BRAND, D. Dionne Brand on struggle and community, possibility and poetry. In: BUTLING, P.; RUDY, S. (Org.). **Poets talk: conversations with Robert Kroetsch, Daphne Marlatt, Erin Moure, Dionne Brand, Marie Annharte Baker, Jeff Derksen and Fred Wah**. Edmonton: The University of Alberta Press, 2005. p. 72-73.
- BRAND, D. Whose gaze and who speaks for whom. In: BRAND, D. **Bread Out of Stone**. Toronto: Couch House Press, 1994. p. 113-131.
- BRAND, D. **No language is neutral**. Toronto: Coach House Press, 1990.
- BRYDON, D. George Elliot Clarke's Othello. **Canadian Literature**, [Vancouver], v. 182, p.188-194, 2004.
- CLARKE, G. E. **Black**. Vancouver: Raincoast Books, 2006.
- CLARKE, G. E. **Québécois**. Kentville: Gaspereau, 2003a.
- CLARKE, G. E. What was Canada? In: MOSS, L. (Org.). **Is Canada postcolonial? unsettling canadian literature**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003b. p. 27-39.
- CLARKE, G. E. Discovering african-canadian literature. In: CLARKE, G. E. **Odysseys home: mapping African-Canadian literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2002. p.3-23.
- CLARKE, G. E. **Whylah falls**. Vancouver: Polestar, 2000.
- DICKINSON, P. In another place, not here: Dionne Brand's Politics of (Dis)Location. In: DICKINSON, P. **Here is queer: nationalisms**,

sexualities, and the literatures of Canada. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p.157-172.

HUTCHEON, L. Introduction. In: HUTCHEON, L.; RICHMOND, M. (Org.). **Other solitudes**: canadian multicultural fictions. Toronto: Oxford University Press, 1990. p. 1-16.

KAMBOURELI, S. Introduction. In: KAMBOURELI, S. **Making a difference**: canadian multicultural literature. Toronto: Oxford University Press, 1996. p. 1-16.

MICHELE, M. di. **Stranger in you**: selected poems and new. Don Mills: Oxford University Press, 1995.

MICHELE, M. di. Notes towards reconstructing Orpheus: the language of desire. **Essays on Canadian writing**, [Toronto], n. 43, p. 14-22, Spring 1991.

PIVATO, J. Lost in 3-D: di Cicco, di Michele, D'Alfonso. In: CANTON, L. (Org.). **The dynamics of cultural exchange**: creative and critical works. Montréal: Cusmano, 2002. p.243-247.

STERNBERG, R. **The invention of honey**. Montreal: Signal, 1990.

WAH, F. **Faking it**: poetics and hybridity. Edmonton: NeWest, 2000.

WIENS, J. Language seemed to split in two: national ambivalence(s) in Dionne Brand's no language is neutral. **Essays on Canadian Writing**, [Toronto], n. 70, p. 82-83, Spring 2000.

ESTRATÉGIAS PARA O ENSINO DE POESIA

José Hélder Pinheiro ALVES

Introdução

Ao longo de minha vivência escolar – do ensino médio à pós-graduação e depois como professor universitário –, ouvi de vários professores, de forma direta ou dissimulada, a afirmação de que a vivência com a poesia não era algo para todos. Havia, portanto, na perspectiva destes profissionais, alguns privilegiados que traziam um dom ou uma inteligência diferenciada que favoreceria o acesso à poesia, mais especificamente, e à literatura, em geral. Esta atitude desobriga o professor diante de muitos alunos(as) considerados pouco sensíveis, ou incapazes de ter experiência literária significativa – ou de expressá-la ao modo esperado pelo professor. Quase nunca se perguntam, os que pensam deste modo, o que levou o aluno dito apto para a leitura literária a ter essa disponibilidade e, sobretudo, o que levou aquele tido como incapaz a não ter uma aproximação mais significativa da literatura. Também jamais se perguntam se o modo como trabalham o texto favorece ou não esta aproximação – ou se ela favorece a uns e a outros não. Noutras palavras, quase sempre os professores se esquivam de pensar questões de ordem metodológica – ou mais especificamente didáticas – relativas ao ensino, colocando-se, muitas vezes num lugar de distanciamento destas questões consideradas **menores**, coisa para pedagogos.

Se pensássemos que muitos alunos têm uma história e que esta história pode ter contribuído para se tornarem leitores ou não, talvez nos preocupássemos mais com o nosso modo de ensinar, atendendo para as individualidades, para o modo como cada sujeito se relaciona com as palavras, com os sons, com os sentidos. É aqui que entra a questão metodológica e, dentro dela, a da busca de estratégias que possam favorecer uma aproximação do leitor com o poema. Mas simplesmente conhecer e lançar mão de determinadas estratégias ainda não garante que se vá conseguir estimular todos os nossos alunos.

O que entendemos por **estratégias** metodológicas? Se formos buscar o sentido etimológico, vemos que a palavra está ligada à guerra. Os exércitos buscavam estratégias específicas para cada batalha ou para as guerras como um todo. Deste sentido guardamos uma ideia: não há estratégias universais, que sirvam para qualquer situação. Assim como para cada batalha há que se buscar uma estratégia, para cada contexto de ensino é necessário elaborá-la tendo como base o conhecimento do leitor com quem se vai trabalhar. Lançando mão de um conceito caro para a estética da recepção, é preciso conhecer o **horizonte de expectativa** dos leitores, e, a partir daí, escolher os poemas e formular estratégias e procedimentos que favoreçam a aproximação deste sujeito da leitura dos textos escolhidos – a própria escolha deve ser pensada tendo em vista o contexto dos leitores¹. Todos nós professores sabemos como determinada aula tem diferentes recepções com turmas diversas – às vezes de envolvimento, às vezes de indiferença –, mesmo no mesmo nível de ensino.

Esta necessidade de conhecimento do leitor – ou leitor em formação – articula-se a várias outras questões problemáticas perceptíveis no contexto de ensino. Por exemplo, a forte tradição de aula expositiva sobre determinados poemas, autores e épocas. Ou seja, prioriza-se veicular mais informações e interpretações já “acabadas” a se favorecer um percurso mais dialógico com os poemas – e com

¹ Uma obra pioneira que lança mão de postulados da estética da recepção para iluminar a prática pedagógica é o livro de Aguiar e Bordini (1988). Veja-se, sobretudo, o denominado “Método recepcional” e o capítulo 3 – “Necessidade de metodologia”.

os textos literários em geral. Este modelo de prática – predominante também nos exercícios dos livros didáticos do ensino básico – não favorece que se estabeleça um diálogo do texto com o leitor, uma “leitura compartilhada” dos textos literários. Portanto, não basta o profissional de ensino ter acesso a um conjunto de técnicas ou de roteiros de como trabalhar o poema se não estiver aberto a mudar sua atitude diante do texto como instrumento de um saber a ser compartilhado e não meramente a ser ensinado.

Experiências realizadas em diferentes turmas do ensino básico revelam que, quando o aluno-leitor tem a oportunidade de se colocar diante do texto, de falar sobre suas percepções, de suas descobertas, de suas dúvidas e incompreensões, a aula se torna um espaço de ricas descobertas e não meramente de confirmação (ou desvio) diante de uma leitura acabada. Todo o processo de percepção é bastante enriquecedor para todos os leitores, inclusive os professores².

É nesta perspectiva que apresentamos algumas estratégias para o trabalho como poema em sala de aula. Não são receitas prontas, mas indicações a serem adaptadas a cada realidade. A recriação favorecerá ao professor não ser um mero repetidor – como se dá no uso do livro didático – mas alguém que tem um papel fundamental na condição da aula – inclusive mudando textos sugeridos, propondo outros; invertendo a ordem, sugerido novas perguntas. E sempre atento à fala dos sujeitos leitores – inclusive para chamar a atenção – por que não? – para discutir superinterpretações e fornecer informações que possam ajudar a compreender uma imagem, um ritmo, uma referência³.

² Cito apenas três experimentos realizados em sala de aula, a partir de uma metodologia participativa: 1) a dissertação de Martins (2010), com poemas de Ferreira Gullar; 2) a de Sousa (2013), com poemas e canções de Alice Ruiz; e 3) a de Lira (2012), que trabalhou com folhetos de Leandro Gomes de Barros.

³ Retomamos aqui o importante ensaio de Umberto Eco (1993, p. 75), “Superinterpretando textos”, em que afirma: “mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. Não tenho vergonha de admitir que estou definindo assim o antigo e ainda válido “circulo hermenêutico.”

Para seguir este percurso, apresentaremos alguns pressupostos teóricos que nos norteiam – mas não nos aprisionam –, visando também favorecer o leitor que queira aprofundar um pouco mais as questões propostas.

Da necessidade do saber pedagógico

Na década de 1980, início de minha graduação, tive oportunidade de assistir algumas conferências do pedagogo brasileiro Paulo Freire, e, posteriormente, de ler alguns de seus livros. Um dos aspectos que chamavam a minha atenção era o modo como ele conduzia os debates, respondia as perguntas mais diversas que lhes eram feitas. Primeiro, um profundo respeito pelo sujeito que a ele se dirigia. A pergunta, muitas vezes, me parecia ingênua – sei hoje que a ingenuidade era minha – e de repente ele ia agregando referências, fazendo problematizações, como que alargando uma percepção ainda em casulo. Esta atitude respeitosa era bem diferente da arrogância de muitos profissionais de ensino que encontramos ainda hoje. Capacidade de ouvir o outro, de perceber que uma pergunta simples pode esconder o desejo de superação, de busca de novos horizontes e que uma resposta rude – às vezes grosseira – pode levar a um distanciamento daquele leitor em formação. Trata-se de algo difícil, que pede do professor uma atitude de escuta, de reflexão. Em um de seus últimos livros, *Pedagogia da autonomia*, no tópico 1.3. “Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos”, Paulo Freire pergunta: “Por que não estabelecer uma “intimidade” entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos?” (FREIRE, 1996, p. 30). Mas como realizar esse diálogo no âmbito da literatura? Aqui entra a necessidade de conhecer e refletir sobre o saber pedagógico, sobre procedimentos didáticos – que muitas vezes usamos intuitivamente, mas não temos consciência de que se trata de um saber.

Refletindo sobre “O papel do conhecimento didático na formação do professor”, Lerner afirma que:

[...] o saber didático, ainda que se apoie em saberes produzidos por outras ciências, não pode ser deduzido simplesmente deles;

o saber didático é construído para resolver problemas próprios da comunicação do conhecimento, é o resultado do estudo sistemático das interações que se produzem entre o professor, os alunos e o objeto de ensino; é produto da análise das relações entre ensino e aprendizagem de cada conteúdo específico; é elaborado através da investigação rigorosa do funcionamento de situações didáticas. (LERNER, 2002, p. 105).

Tomar consciência de que os saberes didáticos – uso mais o termo pedagógico –, “construídos para resolver problemas próprios da comunicação de conhecimento”, são fundamentais para o professor. Enquanto o pesquisador não precisa se preocupar com esta questão, o profissional do ensino, sim. Saber que das relações entre alunos, professores e textos literários (no caso, nosso objeto de conhecimento) pode nascer um saber e que ele pode determinar, contribuir para formar leitores, para formar pessoas mais humanizadas, se torna um compromisso profissional. Neste sentido, o curso de Letras deveria ser um espaço para o futuro professor pensar estas questões e treinar a elaboração de saberes didático-pedagógicos a partir da prática de ensino e do estágio supervisionado.

Portanto, pensar as “situações didáticas” a que somos submetidos a cada instante ajudaria na busca de uma comunicação mais eficiente do saber literário que precisamos compartilhar no ambiente de ensino. Dito de outro modo, refletir sobre o andamento das aulas, sobre o silêncio dos alunos, sobre o envolvimento em determinadas atividades e a apatia em outras já seria um bom começo. Nas palavras de Paulo Freire:

[...] na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática. O seu ‘distanciamento’ epistemológico da prática, enquanto objeto de sua análise, deve dela ‘aproximá-lo’ ao máximo. (FREIRE, 1996, p.39).

Por certo, nós, professores de literatura, precisaríamos de uma pausa mais demorada para repensarmos nossas aulas – os conteúdos ministrados, quase sempre monitorados por livros didáticos que não favorecem o acesso a um número mais significativo de textos literários – e nossa metodologia, ainda bastante presa à exposição oral, com pouco espaço para o diálogo franco do aluno com os textos propostos, dentre outras questões problemáticas⁴.

Penso no saber didático-pedagógico não como a memorização e aplicação de técnicas que visem a facilitação do conteúdo. Antes – no caso do ensino de literatura – como a busca de estratégias que favoreçam um encontro efetivo – e também afetivo, quando for o caso – do leitor com o texto. Daí a necessidade do conhecimento do horizonte de expectativa dos leitores para poder indicar textos que favoreçam uma aproximação do leitor – ou uma recusa, por que não? Aqui a denominada estética da recepção, ao trazer o leitor como elemento central da experiência literária, realiza toda uma reflexão que fundamenta esta busca de uma pedagogia da leitura centrada agora não mais apenas no texto, ou no autor ou no contexto, mas

⁴ Várias obras hoje trazem importante contribuição no âmbito de uma metodologia de ensino centrada numa aproximação mais efetiva entre texto e leitor. Por não haver possibilidade de retomá-las, indico-as para que o leitor possa ter acesso. Inicialmente destaco a importante contribuição de Rildo Cosson (2009; 2014) com seu livro *Letramento Literário* e mais recentemente *Círculos de leitura*. Já *Leitura subjetiva e ensino de Literatura*, organizado no Brasil por Neide Luzia Rezende, Langlade e Rouxel (2013), traz a participação de pesquisadores franceses. Destaque para a série de publicações (Coleção Literatura e Educação), capitaneadas pelo CEALE-UFMG, com obra como: *Literatura e letramento: espaços suportes e interfaces*, organizado por Paiva et. al (2007) dentre vários outros da “Coleção Literatura e Educação”. Ainda com a participação de Neide Luzia Rezende, Dalvi e Jover-Faleiros (2013), outros pesquisadores brasileiros e a importante participação de Annie Rouxel, destacamos a obra *Leitura literária na escola*. Já a ABRALIC publicou, como resultado de seu XV Congresso Internacional, o livro *Memórias da Borborema: discutindo literatura e seu ensino* (ALVES, 2014b). Outra obra de grande valor é da pesquisadora espanhola Teresa Colomer (2007), *Andar entre livros*, onde o conceito de “leitura compartilhada” é retomado e desenvolvido de modo bastante significativo. Por fim, a obra de Cristina Mello (1998), que além de uma importante reflexão sobre didática do ensino de literatura, traz uma importante discussão sobre gêneros literários.

no leitor⁵. Um conceito central formulado por Iser é o de “lugares vazios”, que são “lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor.” (ISER, 1999, p. 107). E o teórico continua:

Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor. (ISER, 1999, p.107).

Embora sua teoria esteja calcada na recepção da obra ficcional, no trabalho com o poema há também espaços a serem preenchidos pelo leitor, certamente com nuances. Qualquer que seja o texto, de algum modo o sentido é sempre o resultado de uma aproximação entre como o leitor projeta no texto suas experiências a partir das aberturas que o texto apresenta. Trata-se, na prática, de uma concepção de literatura como obra polissêmica, ou, como afirma Iser (1999), como uma partitura a ser executada de diferentes modos por diferentes leitores. É esta perspectiva, aliada à concepção de ensino paulofreiriana, que vem iluminando nossas práticas – tanto de sala de aula quanto nas orientações de trabalhos acadêmicos. No entanto, se faz cada vez mais necessário formular orientações didáticas inspiradas nesta concepção teórica visando apontar outras possibilidades de trabalho com o texto literário em sala de aula. A mera leitura da teoria não garante que o professor vá mudar sua prática. A busca de saberes didáticos se torna mais viva e efetiva quando o professor é, de fato, um leitor. Portanto, quanto mais o professor é um leitor, mais terá possibilidade de, nas situações didáticas, favorecer uma aproximação do leitor com o texto. Não meramente impingindo suas leituras aos alunos – por melhores que sejam –, mas criando situações, através de perguntas, por exemplo, que favoreçam o leitor a se aproximar mais

⁵ Discutimos algumas possíveis relações entre estética da recepção, ensino e pesquisa no artigo “Pesquisa em Literatura e ensino: a contribuição da estética da recepção” (ALVES, 2009).

do texto. Neste sentido, ainda são bastante atuais as reflexões de Lígia Chiappini M. Leite (1983, 2005) em que discute com pioneirismo a relação texto e leitor em um ensaio seminal denominado “Pedagogia da Invenção – Invenção da Pedagogia”. Segundo a autora:

Assumir a condição de leitor – ativa por excelência – é, portanto, liberar em nós mesmos a capacidade de atribuir sentido aos textos, como aos gestos e à vida. Para o professor de qualquer nível, que trabalha com os textos e a linguagem, isso implica colocar-se criticamente em relação à leitura proposta pelo livro didático ou pela História Literária, como *uma* leitura possível. Em decorrência dessa atitude nova (diante dos textos e diante de nós mesmos), respeitaremos a leitura alheia – especialmente dos alunos – e saberemos explorar a riqueza da tensão criada pelas várias perspectivas em jogo, que passarão a dançar na sala de aula e nas nossas cabeças. (LEITE, 1983, p.110).

As reflexões de Leite, realizadas há mais de 30 anos, soam bastante atuais, uma vez que avançamos pouco ou quase nada numa prática pedagógica esboçada com pioneirismo. É sempre bom lembrar este pioneirismo num país em que, quase sempre, estamos buscando lá fora – e não dialogando com – possíveis respostas para nossos problemas.

Escolhemos um poema para apontarmos algumas estratégias que podem ser retomadas na sala de aula. Trata-se do próximo passo de nossa conversa.

Em busca do “clarão deste bom dia”

O poema escolhido, “Canção para álbum de moça”, de Carlos Drummond de Andrade (2002), já foi vivenciado por nós em várias situações de ensino – tanto no nível médio quanto no curso de Letras. Nem sempre usamos os mesmos procedimentos que serão apontados, no entanto procuro apresentá-los do modo mais detido possível visando chamar a atenção do professor para as várias possibilidades que o texto apresenta.

É importante que o professor conheça bem o poema – saber que foi publicado em *Claro enigma*, em 1951, livro bastante estudado pela crítica, mas cujos poemas são pouco apresentados nas obras didáticas. Trata-se, portanto, de uma obra que ostenta poemas ora mais tradicionais, como diversos sonetos, ora poemas mais longos, como “Contemplação no banco”, “Cantiga de enganar”, “Canto negro”, dentre outros. Possivelmente o poema mais conhecido do livro seja “A máquina do mundo”, verdadeira obra prima do poeta. O poema que vamos discutir encontra-se na segunda parte – “Notícias amorosas” – das seis que compõem a obra. Passemos, agora, às indicações metodológicas para a abordagem em sala de aula.

a) Seria importante o professor ter um conhecimento mais amplo da poesia de Carlos Drummond de Andrade e, mais especificamente, do referido poema. Pelos menos da parte II do livro. Não para iniciar – no nível médio, estamos pensando – trazendo informações sobre o poeta. Antes, para, nas situações didáticas que surgirem, poder trazer informações adicionais aos jovens leitores e sugerir a leitura de outros poemas, como “Amar” e o denso e belo “Campo de flores”. Mas, sobretudo, para ter uma experiência de leitura mais densa e não cair numa certa banalização da leitura sobre a temática amorosa na poesia de Drummond que tem predominado. Esta exigência para com o professor-leitor precisa ser feita tendo em vista que ele será o *mediador* da leitura não um mero transmissor de informações⁶.

Algumas leituras críticas também deveriam ser feitas, como a parte II do livro *A rosa de povo e Claro enigma*, de Francisco Achcar (1993). Mas, sobretudo, leituras mais pontuais, como a realizada sobre o poema “Campo de flores”, por João Luís Lafetá (2004), o capítulo 3 do livro *Verso e Universo em Drummond*, de José Guilherme Merquior (2012) sobre a poesia de Drummond. Por certo, o professor-leitor vai encontrar várias leituras sobre o poema escolhido em revistas e sites. Sugerimos que, primeiro, conviva com o poema, leia e releia várias vezes antes de buscar a crítica. Assim procedendo, fará suas próprias descobertas, levantará suas próprias

⁶ Esta concepção é apresentada de modo bastante rico por Petit (2008), sobretudo no capítulo denominado “O papel do mediador”.

dúvidas e hipóteses de leitura, que, *a posteriori*, poderão ser confrontadas com outros leitores – inclusive com seus alunos.

b) Feito esse percurso pessoal, poderemos passar para a sala de aula. Estamos imaginando que o professor conhece minimamente sua turma para saber se a temática abordada no poema, se a linguagem que a enforma é adequada para aquele momento e para as circunstâncias específicas de cada turma. (Ter sempre claro que não existe adequação perfeita de um poema a toda turma. Cada turma ostenta alunos com níveis diferenciados de leitura, de experiência, o que não é problema se soubermos fazer com que essa riqueza seja compartilhada.)

Realizada a escolha, a motivação inicial poderia ser: 1. Exercitar com a turma as várias formas de darmos “bom dia”. Por exemplo, de modo alegre, tendo em vista a satisfação que podemos sentir ao encontrar alguém de quem gostamos ou admiramos; de modo meramente protocolar, sem nenhuma emoção, sem nenhum significado; “bom dia” dirigido a uma pessoa ou a um grupo. Treinar, oralmente, esses vários modos de realizar um cumprimento e também descortinar outras formas utilizadas pelos alunos – que poderiam substituir esse cumprimento mais antigo. Feito essa espécie de brincadeira inicial – esse aquecimento –, entregar a cópia do poema e solicitar uma leitura silenciosa. Vamos transcrever o poema tendo em vista o detalhamento da abordagem:

Canção para álbum de moça

Bom dia: eu dizia à moça
que de longe me sorria.
Bom dia: mas da distância
ela nem me respondia.
Em vão a fala dos olhos
e dos braços repetia
bom-dia a moça que estava
de noite como de dia
bem longe de meu poder
e de meu pobre bom-dia.

Bom-dia sempre: se acaso
a resposta vier fria ou tarde vier,
contudo esperarei o bom-dia.
E sobre casas compactas
sobre o vale e a serra
irei repetindo manso
a qualquer hora: bom dia.
Nem a moça põe reparo
não sente, não desconfia
o que há de carinho preso
no cerne deste bom-dia.
Bom dia: repito à tarde
à meia-noite: bom dia.
E de madrugada vou
pintando a cor de meu dia
que a moça possa encontrá-lo
azul e rosa: bom dia.
Bom dia: apenas um eco na mata
(mas quem diria)
decifra minha mensagem,
deseja bom o meu dia.
A moça, sorrindo ao longe
não sente, nessa alegria,
o que há de rude também
no clarão deste bom-dia.
De triste, túrbido, inquieto,
noite que se denuncia
e vai errante, sem fogos,
na mais louca nostalgia.
Ah, se um dia respondesses
Ao meu bom-dia: bom dia!
Como a noite se mudara
no mais cristalino dia! (ANDRADE, 2002, p 266).

Após a leitura silenciosa, solicitar que os leitores destaquem determinados versos ou trechos mais longos das estrofes que cha-

maram sua atenção – ou que consideram bonitos, complexos, incompreensíveis, dentre outras possibilidades. Feito esse percurso inicial, poderia se passar à leitura oral do poema realizada por diferentes alunos – pelo menos uns três. Ao final das leituras, certamente, os alunos já começam a observar que há diferentes modos de realização oral: uns são mais lentos, outros mais rápidos; outros ainda dão mais inflexão a determinadas palavras, outros leem de modo bastante linear. A leitura oral é sempre um momento central da experiência com a poesia. Daí a necessidade de retomada do texto por diferentes leitores. Inúmeros são os poemas que são melhor acolhidos e compreendidos apenas depois de algumas vocalizações. A questão da leitura oral liga-se a uma necessidade de acordarmos para a importância da voz. Minha voz, voz do outro são instrumentos que transmitem emoções e percepções as mais diversas. Zumthor, em sua *Introdução à poesia oral*, refletiu agudamente sobre a densidade da voz. Para ele

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém destas, murmúrio ou grito, imediatamente implantado nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda sua força, aspira fazer-se canto. Voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra. (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

Seria interessante, após estas primeiras aproximações, trazer duas realizações orais do poema feita por leitores diversos em situações também diferenciadas. A primeira, realizada pelo ator Paulo Autran, no cd *Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran*, Coleção Poesia Falada, nº 13; a segunda, por Scarlet Moon, no cd *Amor poesia*. Costumo, depois destas leituras, solicitar à turma que discuta os diferentes modos como cada um valoriza determinadas palavras, determinadas passagens. Estas várias leituras e audições vão criando uma familiaridade com o texto, uma espécie de intimidade, algo fundamental no trabalho com o texto lírico.

c) Vivenciados esses momentos de audição, poder-se-ia estimular a criação, a partir do poema, de situações mais performáticas. Lanço mão aqui do sentido complexo conferido a esta expressão por Zumthor (2014), sobretudo no livro *Performance, recepção e leitura*. O teórico enfatiza a importância do corpo no gesto performático – mesmo que não tenhamos consciência deste fato ou não aceitemos. Para ele, “A posição do seu corpo no ato de leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção” (ZUMTHOR, 2014, p.36). Isto implica que “você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados”. (ZUMTHOR, 2014, p. 36). Esquecemos quase sempre, no ambiente escolar, a importância de uma recepção performática da poesia – e da literatura em geral. Potencializar esta dimensão pode favorecer a aproximação de muitos alunos da poesia. Poder-se-ia, coletivamente ou em pequenos grupos, procurar criar cenas ou situações apresentadas no poema. Por exemplo, como se poderia dar corpo/voz aos versos: “Bom dia: apenas um eco/ na mata [...]?” Criar um jogo de vozes em diferentes tons (com emoções diversas), numa espécie de coral (Lamentoso? Sarcástico? Irônico? Mecânico?). Ou ainda o trecho “E sobre casas compactas,/ sobre o vale e a serrania/ irei repetindo manso/ a qualquer hora: bom dia”. Como se poderia corporizar esse repetir manso sobre diferentes espaços? Que outros versos estimularão os leitores a usar o corpo para aproximação do poema? Os leitores podem discutir e experimentar em pequenos grupos essas possibilidades e, a seguir, apresentar à turma⁷.

Até aqui já se teria consumido pelo menos duas aulas ou mais. Acreditamos que se conhece melhor um(a) poeta(isa) senos demorarmos mais sobre alguns poemas do que se passarmos por vários deles sem uma aproximação mais sensível. Portanto, o objetivo desta busca de uma vivência mais corporal do poema é também atentar para o fato de que os poemas não estão distantes, incompreensíveis, como muitas vezes se pensa. E, sobretudo, favorecer uma vivência subjetiva, a nosso ver fundamental, até para um posterior posicionamento crítico ante o texto.

⁷ A pesquisadora e professora Eliana Kefalás Oliveira (2014) vem estudando estes procedimentos de aproximação corpo x palavra com resultados instigantes.

d) Noutro momento seria interessante pensar o motivo que leva ou levou o poema a nos conquistar – se isto tiver acontecido. Além do conteúdo apresentado, do desencontro de vozes ou de tempos, experiência que de algum modo todos vivemos, há uma linguagem, um ritmo especialmente construído. Por exemplo, destacar versos como: “Em vão a fala dos olhos/ e dos braços repetia/ bom dia à moça [...]” A gestualidade está presente no corpo do poema de modo metafórico. O encanto de imagens como estas devem ser enfatizadas – mesmo que ainda não se queira dar nomes a elas e cair na tradição de decorar figuras de linguagem, sem uma familiaridade com a força que elas podem trazer. Estimular os alunos a destacarem outros versos, outras imagens que de algum modo surpreendem.

Quanto ao ritmo, observar, se eles não tiverem ainda este tipo de informação, que o poema é construído em redondilhas maiores ou versos de sete sílabas, o que favorece uma leitura mais rápida, um andamento mais acelerado. Seria interessante trazer poemas em versos decassílabos para observarem na prática a diferença de leitura. Esse andamento mais rápido, de algum modo, se coaduna com o sentido do poema, com o estado de espírito do eu lírico? Atentar também para a musicalidade: repetições de palavras, rimas – sobretudo esse *ia*, que vai se repetindo ao longo do poema e se constituindo como uma espécie de lamento.

e) Após todo esse percurso – ou antes, se o professor assim o preferir –, seria interessante uma discussão sobre o título do poema. O eu lírico está contemplando uma imagem em um velho álbum? Trata-se, portanto, de uma fantasia memorialista? Que inferências podem ser feitas e que limites temos para interpretá-las? Que leituras já foram feitas deste tema? Por que o termo *canção*?

A partir da discussão sobre esta forma da poesia lírica, poder-se-ia também sugerir que algum(a) aluno(a), livremente, musicasse o poema. Informar aos leitores que outras peças líricas do poeta já forma musicadas, como “José” e “Canção amiga”, que tem uma importante interpretação de Milton Nascimento. Pode-se aqui chamar a atenção para o diálogo que parte da lírica mantém com a música. Mais uma vez a experiência do professor pode ser o ponto de partida para ampliar o que aqui vai meramente como sugestão.

f) Trazer outros poemas e canções para dialogar com este é também um bom procedimento. O comparativismo pode estimular o leitor em formação a buscar aproximações, a observar diferenças de linguagem e de visões de mundo postas em cada obra⁸. Uma possibilidade seria fazer a leitura do poema “Canção para a amiga dormindo”, de Vinícius de Moraes.

Dorme, amiga, dorme
Teu sono de rosa
Uma paz imensa
Desceu nesta hora.
Cerra bem as pétalas
Do teu corpo imóvel
E pede silêncio
Que não vá embora.

Dorme, amiga, o sono
Teu de menininha
Minha vida é a tua
Tua morte é a minha.
Dorme e me procura
Na ausente paisagem...
Nela a minha imagem
Restará mais pura.

Dorme, minha amada
Teu sono de estrela
Nossa morte, nada
Poderá detê-la.

Mas dorme, que assim
Dormirás um dia
Na minha poesia
De um sono sem fim... (MORAES, 1987, p.306).

Seria interessante estimular várias leituras em voz alta e, mais uma vez, o debate sobre o poema. Caso sintam alguma timidez ini-

⁸ A revista número 23 da ABRALIC, publicada em 2013, traz um conjunto de artigos que abordam a questão do comparativismo associado ao ensino de literatura (REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2013).

cial, fazer perguntas como: nos dois poemas pode-se ouvir a voz feminina? Por que não? Que implicações isto pode ter? Há algum tipo de idealização num ou noutro poema? Quanto à forma, o que os aproxima ou diferencia? Seria interessante dois alunos lerem estrofes dos dois poemas para observarem diferenças de ritmo (versos de sete sílabas no primeiro, de cinco, no segundo). Há, nalgum dos poemas, referências metalinguísticas? (Atentar para o conceito de metalinguagem: se os alunos já conhecem, se o livro didático traz alguma referência; indicar outros poemas e canções que lançam mão deste procedimento. Pode estar aqui o embrião de outras aulas...) Se sim, discuti-la... Que possíveis **incorporações** se poderia fazer deste segundo poema? Isto é, o poema permite formas de encenação, de vivências – em diferentes níveis artísticos: auditivos, visuais, sonoros, etc. Tendo em vista que os dois poemas são denominados **canção**, o que é uma **canção**? Que ligação esta forma lírica mantém com nossa tradição literária? Que poetas ou poetisas brasileiros(as) trabalharam mais abundantemente esta forma lírica? Aqui se poderia lembrar, sobretudo, a poesia de Cecília Meireles que, além de dezenas de canções, publicou um livro inteiro voltado para esta forma. Também Mario Quintana, cujo segundo livro denomina-se *Canções*. Não se deve fugir de determinadas informações históricas – como trazer a tradição dos *Cancioneiros*, do caráter musical desta forma lírica. Mas acreditamos que estes saberes são assimilados e construídos – por que não? – dentro de um contexto de leitura de obras. A partir das leituras literárias vai-se fazendo aproximações, observando constantes formais para se chegar até a uma formulação teórica. Por exemplo, o professor poderia trazer pelo menos uma canção de Quintana e outra de Cecília Meireles e atentar para possíveis aproximações de ordem formal que ajudassem a construir uma definição da forma. Poderia também discutir as ligações entre a lírica e a música, chamando a atenção dos leitores para o fato de muitos poemas serem musicados e de que a letra de muitas canções ostentarem valor poético. Este diálogo costuma ser proveitoso e estimular a descoberta de poetas e cancionistas importantes de nossa tradição cultural⁹.

⁹ Para uma discussão sobre as relações entre canção popular e poesia, veja-se o livro *Ensaio sobre poesia, música e voz*, organizado por Cláudia Neiva de Matos et

Para finalizar

É sempre importante lembrar que a formação do leitor não se dá apenas com uma experiência mais significativa. Todos nós, em nossa formação, tivemos momentos fortes de leitura que, de algum modo, nos impulsionaram para vivências mais cotidianas. Isto significa que o trabalho do professor deverá ser o mais cotidiano possível. Mas para trabalhar dia a dia com o poema – ou com o texto literário em geral – não é possível realizar tantas atividades a partir do texto, como propusemos a partir do poema de Drummond. E nem é necessário. Há leituras que podem ser feitas não propriamente para serem compartilhadas ou discutidas. Mas para serem silenciadas. Nem sempre estamos dispostos a falar de nossas percepções e nem sempre sabemos falar delas. Isto precisa ser respeitado também. Na minha experiência de leitor há poemas que leio há dezenas de anos e sobre os quais não gosto de falar nada. Apenas ler e reler, em silêncio ou em voz alta alguns trechos. E também não gosto de ler nada sobre eles. É como se eu quisesse conservar só para mim algumas percepções, ou silêncios, ou desejos, etc. Tudo isto precisa ser visto com bastante cuidado, para não cairmos num trefismo que, repetido à exaustão, poderá cansar o leitor. Outro aspecto interessante é estimular os leitores a trazerem poemas de que gostam e que nem sempre estão no circuito de leitura da escola. Valorizar estas experiências, atentar para o sentido que possam ter para os sujeitos, estimular para que continuem suas leituras particulares. Também pode-se estimular a encenação de determinados poemas, a ilustração de outros (integralmente ou de determinadas partes – não necessariamente por toda turma), fazer murais na escola com poemas de determinados poetas ou poetisas; audição de entrevistas com escritores, críticos, etc. Em turmas em que já se trabalhou vários poemas, pode-se

al. (2008). Estimulante, neste âmbito, a pesquisa realizada por Jaquelânea Aristides Pereira (2010) – Trabalhando a musicalização de poemas infantis de Cecília Meireles com crianças da primeira fase do ensino fundamental. Um ensaio que pode ser considerado quase um modelo de análise de uma canção é o ensaio de José Miguel Wisnik (1996), “Cajuína transcendental”.

também realizar a leitura integral de um livro de um poeta ou poetisa. Várias estratégias podem ser utilizadas neste tipo de trabalho, como apresentamos em Alves (2014a), a partir de um livro de Mario Quintana. Mesclar, ao longo do ano, atividades em torno do trabalho da leitura, extrapolando, portanto, o circuito fechado do livro didático e da aula expositiva – que tem seu valor, mas que não deve ser a única alternativa do professor. A troca de correspondência com poetas vivos – e até mesmo encontros presenciais – é sempre bastante estimulante para os jovens leitores. Neste sentido, o professor poderá apresentar poetas da região, do estado ou da cidade cuja obra não é conhecida nacionalmente. Os próprios alunos-leitores podem ajudar na descoberta destes escritores.

Uma estratégia que também é bastante válida é o estímulo à criação poética. Trata-se de um trabalho que deve ser detidamente planejado, a partir de procedimentos de sensibilização, de criação de imagens, de busca de expressão adequada para determinadas vivências (reais ou imaginárias) etc.¹⁰

O professor deveria estar preparado para lançar mão das mais diversas estratégias visando o trabalho de formação de leitores de poesia. No entanto, no âmbito da experiência artística, há sempre um lugar pessoal, íntimo, que nem sempre alcançamos. Jogamos a semente e acreditamos que toda terra é boa; pode não ser adequada para esta ou aquela semente, mas outras poderão florir em terra aparentemente infértil. Sabemos que belas flores conseguem brotar em diferentes desertos.

E é com verso que vamos findando esta prosa, talvez inútil para quem já foi contaminado pelo vírus da poesia, mas esperançosa, acreditando sempre, como Quintana, na “Emergência” da poesia:

¹⁰ Sobre alguns procedimentos de criação poética, vejam-se os seguintes trabalhos: Beatriz Citelli (2001) relata e reflete sobre uma longa e significativa experiência com criação de poemas no ensino fundamental. O livro *Formando crianças produtoras de textos*, Josette Jolibert (1994) e colaboradores, em sua segunda parte é toda voltada para “crianças leitoras e produtoras de poemas”; Sob a orientação de Michel Cossem (1980), e *O poder da poesia*, traz inúmeras reflexões, jogos e experimentos sobre a criação poética.

Quem faz um poema abre uma janela.
Respira, tu que estás numa cela abafada,
esse ar que entra por ela.
Por isso é que os poemas têm ritmo
– para que possas profundamente respirar.
Quem faz um poema salva um afogado. (QUINTANA, 2005,
p. 395).

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **A rosa do povo & Claro Enigma**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.

AGUIAR, V. de T.; BORDINI, M. da G. **Literatura**: a formação do leitor – alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ALVES, J. H. P. Uma proposta de leitura de poesia a partir do acervo do PNBE. **Educar em revista**, Paraná: Ed. da UFPR, n. 52, abr./jun. 2014a.

ALVES, J. H. P. Pesquisa em Literatura e ensino: a contribuição da estética da recepção. In: ARANHA, S. D. de G et al. **Gêneros e Linguagens**: diálogos abertos. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2009. p.129-140.

ALVES, J. H. P. (Org.). **Memórias da Borborema 4**: discutindo literatura e seu ensino. Campina Grande: ABRALIC, 2014b. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/livros-produzidos-pela-gestao/04-MEMORIAS-DA-BORBOREMA.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

CITELLI, B. **Produção e leitura de textos no ensino fundamental**: poema, narrativa, argumentação. São Paulo: Cortez, 2001.

COLOMER, T. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. Tradução de L. Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSEM, M. **O poder da poesia**. Tradução de Maria H. Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

COSSON, R. **Círculos de Leitura**. São Paulo: Contexto, 2014.

COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2009.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ISER, W. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

JOLIBERT, J. et al. **Formando crianças produtoras de textos**. Tradução de Walkiria M. F. Settineri e Bruno C. Magne. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2004.

LEITE, L. C. M. **Reinvenção da catedral**: Língua, Literatura, Comunicação, Novas tecnologias, Políticas de ensino. São Paulo: Cortez, 2005.

LEITE, L. C. M. **Invasão da catedral**: literatura e ensino em debate. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

LERNER, D. **Ler e escrever na escola**: o real, o possível e o necessário. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LIRA, L. R. de. **A sátira em Leandro Gomes de Barros**: uma experiência de leitura com alunos do primeiro ano do ensino médio. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Centro de Humanidades, Universidade Federal De Campina Grande, Campina Grande, 2012. Disponível em: <http://www.ual.ufcg.edu.br/posle/images/4/4d/DISSERTA%C3%87%C3%83O_-_LUZIA_RITA_NUNES_DE_LIRA.pdf>. Acesso em: 23 maio 2016.

MARTINS, C. M. M. S. **Metalinguagem e ensino**: vivências com a poesia de Ferreira Gullar. 2010. 293 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Centro de Humanidades, Universidade Federal De Campina Grande, Campina Grande, 2010.

MATOS, C. N. de et. al. (Org.). **Ensaio sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

MERQUIOR, J. G. **Verso Universo em Drummond**. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

MELLO, C. **O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MORAES, V. de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

OLIVEIRA, E. K. O jogo do texto no corpo que lê: literatura e dança na formação do leitor literário. In: ALVES, J. H. P. (Org.). **Memórias da Borborema 4**: discutindo literatura e seu ensino. Campina Grande: ABRALIC, 2014. p.93-112.

PEREIRA, J. A. **De versos (e) acordes**: o (em)canto do verbo em Cecília Meireles. 2010. 221f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

PETTIT, M. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008.

QUINTANA, M. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. São Paulo: ABRALIC, 2013. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/?n=22>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

REZENDE, N. L.; LANGLADE, G.; ROUXEL, A. (Org.). **Leitura subjetivas e ensino de Literatura**. Tradução de Rita Jover-Faleiros et al. São Paulo: Alameda, 2013.

REZENDE, N. L.; DALVI, M. A.; JOVER-FALEIROS, R. (Org.). **Leitura literária na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

SOUSA, P. F. de. **Poesia, ensino e formação de professores**: vivências com vozes da poesia feminina. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Centro de Humanidades, Universidade Federal De Campina Grande, Campina Grande, 2013.

WISNIK, J. M. Cajuína transcendental. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p.191-219.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerinch. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

CHARLES A. PERRONE

É professor titular de português e de literatura /cultura luso-brasileiras no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Flórida. Pertence ao Centro de Estudos Latino-Americanos, onde dirige a especialização em Estudos Brasileiros. Doutorou-se (1985) pela Universidade do Texas em Austin. Fez mestrado (1976) na Universidade da Califórnia em Irvine. Seguiu o curso de graduação (1969-73) em Literatura na Universidade da Califórnia, Santa Cruz. Foi bolsista-pesquisador da Comissão *Fulbright* no Brasil em 1991, como professor, e em 1978-79, como estudante. As principais publicações dele são *Brazil, Lyric, and the Americas* (Florida, 2010); *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism* (Duke, 1996); *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* (Texas, 1989), além de *Letras e Letras (da Música Popular Brasileira)* (1988, 2008). Organizou as coletâneas *Brazilian Popular Music and Globalization* (Florida, 2001), com Christopher Dunn, e *Crônicas Brasileiras: a Reader* (Florida, 2014), com D. Borim e C. Bianconi. Traduziu *Táxi ou poema de amor passageiro* de Adriano Espínola (*Taxi or poem of love in transit*, 1992) e ficção de Regina Rheda (*First World Third Class and Other Tales of the Global Mix*, Texas, 2005). Como supervisor de tradução participou do projeto *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other Shores: 13 Emerging Brazilian Poets* (São Paulo, 1998), entre outros vários projetos. No conjunto de choro da faculdade toca cavaquinho.

E-mail: perrone@ufl.edu

CLAUDIO WILLER (Claudio Jorge Willer)

Nasceu em São Paulo, em 1940. Doutorou-se em Letras em 2008 pela Universidade de São Paulo, com a tese *Um Obscuro Encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna* (em livro: *Civilização Brasileira*, 2010). Pós-doutorado na USP completado em 2011, com o tema *Religiões Estranhas, Misticismo e Poesia*. Em 2014, publicou *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico* (L&PM), um dos ensaios do pós-doutorado. Poeta, ensaísta e tradutor. Vários trabalhos tratando da Geração Beat.

Mais em <http://claudiowiller.wordpress.com/about> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Claudio_Willer

DIANA JUNKES BUENO MARTHA

Diana Junkes Bueno Martha é mestre e doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Foi *Visiting Scholar* das Universidades de *Illinois* (EUA/2010) e *Yale* (EUA/2012). Em 2011-2012 realizou pós-doutorado na USP sobre as relações entre literatura, psicanálise e análise do discurso. É professora de literatura brasileira na UFSCar, na graduação e na pós-graduação; nesta universidade, também coordena o Grupo de Estudos de Poesia e Cultura – GEPOC-CNPq. Publicou vários artigos e capítulos de livros voltados para o estudo da poesia brasileira, dentre os quais, destacam-se: “Haroldo de Campos e a utopia da escritura original” (*FronteiraZ*- PUC-2011); “O acaso, o poeta e a re-visão da ciência no límen do milênio” (*Revista de Letras-UNESP*-2010); “Autoria, deriva e contingente: interserções entre a análise linguística e a literária” (*Revista da ANPOLL* –2010); “Percorrer por dentro, visitar, uma leitura de ‘A mulher e a casa’ de João Cabral de Melo Neto” (*ALFA-Revista de Linguística* – 2009); “Pareceiros de um mesmo jogo: Haroldo de Campos, Camões e a Máquina do Mundo” (*Via Atlântica* – USP – 2009). Em 2013 publicou o livro *As Razões da Máquina Antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos* (Editora da UNESP). Desfrutou, em 2015, de Bolsa Pesquisa do Centro de Referência Haroldo de Campos.

E-mail: dijunkes@gmail.com

ÉRIC ATHENOT

Éric Athenot is currently professor of American Literature and translation at Université Paris-Est Créteil. After a Ph. D. on Robert Lowell, He turned his attention to the poetry of Walt Whitman, to whom he has devoted numerous articles and papers. He has published a short introduction to Whitman (*Walt Whitman: poète-cosmos*, Paris: Belin, 2002), and translated two volumes by the same (*Feuilles d'herbe* (1855). Paris: José Corti, 2008, and *Manuel d'Amérique*. Paris: José Corti, 2016). He has also written on Emily Dickinson, and contemporary fiction writers such as Richard Powers, Mary Caponegro, Gary Lutz, and Rikki Ducornet. In 2007, with scholars from Europe and the Americas, he launched the Transatlantic Walt Whitman Association, which brings scholars and students together for a week every year.

E-mail: eric.athenot@orange.fr

GUACIRA MARCONDES MACHADO LEITE

Nasceu em Araraquara, em 1944. Doutorou-se em Língua e Literatura Francesa em 1992, pela Universidade de S. Paulo. Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, estudos sobre formas da poesia (poesia em prosa e narrativa poética) francesa na modernidade, em Aloysius Bertrand e Blaise Cendrars. Mora em Araraquara e atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ministrando disciplinas nas Linhas de Teoria e Crítica da Poesia e Teoria e Crítica da Narrativa. É professora Livre docente pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara desde 2000, desenvolvendo pesquisa sobre poesia, orientando mestrado, doutorado e pós-doutorado. Tem publicações em livros e periódicos no Brasil e no Exterior. Dedicou-se, também, à tradução. É líder de grupo de pesquisa e editora da revista *Lettres Françaises*, do Departamento de Letras Modernas da FCL de Araraquara.

E-mail: guacira@fclar.unesp.br

JOSÉ HÉLDER PINHEIRO ALVES

Nasceu em Capistrano-CE, em 1959. Doutorou-se em Letras-Literatura Brasileira em 2000, pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu, durante o Mestrado estudo sobre a poesia de Adélia

Prado e no Doutorado analisou a representação do tempo na poesia de Mario Quintana. Atualmente, mora em Campina Grande-PB e atua no curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande, como docente de Literatura Brasileira, Literatura Infantil e Juvenil e Literatura Popular. No pós-doutorado, realizado em 2004, na UFMG, estudou a obra *Miguelim*, de Guimarães Rosa. Dedicou parte de sua pesquisa às relações entre Literatura e Ensino, notadamente o trabalho com o poema no espaço escolar. Possui artigos publicados em periódicos e é autor de *Poesia na sala de aula* e, com Ana C. Marinh, de *Cordel no cotidiano escolar*.
E-mail: helderpin@uol.com.br

LUIZ FERNANDO VALENTE

Natural do Rio de Janeiro e educado nos Estados Unidos (A.B. Summa Cum Laude, Bowdoin College, e Ph. D., Brown University), Luiz Fernando Valente é Professor Titular de Literatura Brasileira e Comparada e ex-diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (2003-2012). É autor de *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa* (2011), *Ficção e história: convergências e contrastes* (2002), e cerca de oitenta artigos e ensaios em volumes coletivos, obras de referência, e revistas acadêmicas nos Estados Unidos, Brasil e Europa. Sua pesquisa focaliza na prosa brasileira dos séculos XIX e XX, com especial atenção às obras de João Guimarães Rosa, José de Alencar e Euclides da Cunha, na poesia brasileira moderna e contemporânea, nas relações entre a ficção e a história e no romance histórico contemporâneo, na literatura inter-americana, e no pensamento social brasileiro no século XX. Serviu e continua a servir na governança de uma variedade de associações profissionais, como a Modern Language Association of America (MLA), a Brazilian Studies Association (BRASA), a Association of Departments of Foreign Languages (ADFL), e foi Presidente da American Portuguese Studies Association (APSA) entre 2011 e 2013.

E-mail: luiz_valente@brown.edu

MALCOLM K. MCNEE

É Professor Associado no Departamento de Espanhol e Português, no Smith College, onde ensina português e estudos brasileiros. Doutor em Línguas e Literaturas Hispânicas e Luso-Brasileiras pela Universidade de Minnesota, é autor de *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art* (Palgrave Macmillan, 2014) e organizador, com Joshua Lund, de *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos* (IILI, 2006). Sua pesquisa atual aborda ecocrítica, natureza e ruralidade na cultura brasileira contemporânea, e multilinguismo e políticas linguísticas no mundo lusófono. Alguns dos seus ensaios recentes incluem “Between Backyard Swamps and the Cosmos: Space, Place, and the Intersubjective Mesh in the Poetry of Manoel de Barros” (em *Ellipsis*, 2013), “Returns of the Native: Neo-Regionalism and Counter-Pastoral in Contemporary Brazilian Narrative” (em *Brasil/Brazil*, 2012), e “José Eduardo Agualusa, and Other Possible Lusofonias” (em *Luso-Brazilian Review*, 2012).
E-mail: mmcnee@smith.edu

MARCO ALEXANDRE DE OLIVEIRA

É Doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Carolina do Norte (EUA) e Mestre em Línguas e Literaturas Neolatinas, também pela Universidade da Carolina do Norte (EUA). Atualmente é escritor, tradutor e professor do Departamento de Letras da PUC-Rio. Suas produções mais relevantes são os artigos “Bashô in Brazil: Zen and the Art of Concrete Poetry” (2016), “Eldorado, ou a Terra Brasilis em Transe” (2010), e “‘Picture-Writing’ in Arnaldo Antunes and Marcia Xavier’s *ET Eu Tu*” (2009), e as traduções de “The Troubadour”, por Rodrigo Garcia Lopes, publicado em *Machado de Assis Magazine: Brazilian Literature in Translation* (2015) e de poemas selecionados de Décio Pignatari, publicados em *Zunái: Revista de Poesia & Debates* (2013). Seu pseudônimo Gringo Carioca é autor do livro *Reflexos e reflexões* (Oito e meio, 2014), e tem poemas publicados em *Novos talentos da literatura brasileira: Poesia, contos e crônicas* (Mar de Letras, 2014), e em revistas literárias como *Mallarmagens: Revista de Poesia e Arte Contemporânea* e *Plástico Bolha*. Sua poesia também já foi exposta no Museu de Arte Contemporânea (Niterói,

RJ) e no Museu da Língua Portuguesa (SP), como parte da exposição *Poesia Agora* (2015).

Email: marco_oliveira@puc-rio.br

MARIA LÚCIA MILLÉO MARTINS

É professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Concluiu programa de mestrado na UFSC, doutorado na University of Massachusetts / Amherst e pós-doutorado na University of Toronto. Foi bolsista Fulbright por duas vezes em universidades americanas e, através do “Faculty Enrichment Program” oferecido pelo governo do Canadá, realizou pesquisa em universidades canadenses. Entre seus trabalhos mais relevantes, publicou *Antologia de Poesia Norte-Americana Contemporânea* (como tradutora) e *Duas Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop* (estudo de doutorado traduzido para o português). Na área de estudos canadenses, publicou *Poetics and Other Discourses of Resistance in Canada, Ilha do Desterro* (como organizadora) e recentemente concluiu estudo sobre poesia canadense contemporânea e multiculturalismo, resultante da pesquisa de pós-doutorado e que deve ser encaminhado à publicação. Sua produção bibliográfica inclui ainda diversos ensaios e traduções principalmente na área de poesia. Como professora no Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários da UFSC tem oferecido cursos em poesia moderna e contemporânea em língua inglesa em perspectiva social, política e cultural voltados para questões de identidade/diversidade, diáspora e outros deslocamentos, (pós-)colonialismo, multiculturalismo e poéticas de resistência, entre outras. Seus projetos futuros incluem estudos críticos e traduções de poetas contemporâneos de língua.

E-mail: maluminosa@gmail.com

MARIA LÚCIA OUTEIRO FERNANDES

Docente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UNESP/Araraquara, desde 1997. De 1992 a 1997, da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Do Mestrado em Letras (USP, 1984) resultou *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte* (EDUSP, 1987) e do Doutorado (PUC/

Rio, 1994), *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond* (EDUNESP, 2011). Com outros colegas organizou *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira* (2002), *Estrelas extremas; ensaios sobre poesia e poetas* (2006); *Modernidade lírica: construção e legado* (2008) e *Matéria de poesia: crítica e criação* (2010). Membro do Conselho Editorial da revista *Itinerários* e da Série Estudos Literários. Integrou o GT de Teoria da Narrativa da ANPOLL (1999-2012), foi membro-fundador do GRECC – Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea e é líder do GELIC – Grupo de Estudos em Lírica Contemporânea. Concentrando seus estudos em poesia e narrativa, com ênfase no Modernismo e Pós-Modernismo, publicou 67 artigos em revistas e anais e 16 capítulos em livros, entre os quais: “O Delfim: uma leitura pós-moderna da história”; “O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea”; “Identidade nacional como suplemento”; “Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea”, “Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa”, “Entre o histórico e o mítico: as relações tempo-espaço na narrativa de Jorge de Sena”; “Limites da ficção e heranças de uma elite brasileira na obra de Silviano Santiago”.

E-mail: outeiro@fclar.unesp.br

ODILE CISNEROS

Odile Cisneros (PhD NYU) teaches in the Dept. of Modern Languages and Cultural Studies (*University of Alberta, Canada*). With Richard Young, she coauthored a *Historical Dictionary of Latin American Literature* (Scarecrow Press, 2011) and coedited *Novas: Selected Writings of Haroldo de Campos* with A. S. Bessa (Northwestern UP, 2007). Prof. Cisneros specializes in the Latin American historical avant-gardes, modern and contemporary Brazilian poetry, Mexican literature, and literary translation. In recent years she has begun to research and publish on environmental approaches to literature, particularly in Latin America.

E-mail: cisneros@ualberta.ca

PAULO ANDRADE (Paulo César Andrade da Silva)

Natural de Boa Nova (BA), é professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara. Graduado em Letras pela UFV (Universidade Federal de Viçosa), Mestrado e Doutorado em Estudos Literários na UNESP/Araraquara (2000 e 2005). Publicou os livros *Torquato Neto: uma poética de estilizações* (Annablume, 2002), *A antilírica de Sebastião Uchoa Leite* (EDUNESP, 2015) e vários artigos em periódicos e revistas especializadas, além de diversos capítulos de livros, entre os quais se destacam “Rasuras da Modernidade na Poesia de Sebastião Uchoa Leite” (*Alea*, 2006), “Navilouca, a metamorfose de todas as linguagens” (*Poesia Sempre*, 2005), “Silêncio e Diálogo na Poesia Brasileira” (*Revista Casa*, 2011), “O Discurso da Distopia na Poesia Brasileira Contemporânea” (*Texto Poético*, 2011), “Pássaro de Fogo” (*Jornal Rascunho*, 2014), “O olhar crí(p)tico na poesia de Sebastião Uchoa Leite” (*Sobre Sebastião Uchoa Leite*, 2014).
E-mail: pauloandrade@fclar.unesp.br

SALGADO MARANHÃO (José Salgado Santos)

Natural do Maranhão, vive no Rio de Janeiro desde a década de 1970. Estudou Comunicação na PUC/Rio. Seus primeiros livros foram *Ebulição da Escritatura* (1978); *Aboio ou a Saga do Nordeste em Busca da Terra Prometida* (cordel, 1984); *Os Punhos da Serpente* (1989) e *Palávora* (1995). Com vários livros premiados, como *O beijo da fera* (Prêmio Ribeiro Couto, em 1998), *Mural de ventos* (Prêmio Jabuti, em 1999), *A cor da palavra* (Prêmio ABL, em 2011, e Prêmio União Brasileira de Escritores – UBE, em 2015), *O mapa da tribo* (Prêmio Pen Clube, em 2014), Maranhão também é letrista, assinando composições consagradas em parceria com músicos como Carlos Pita, Herman Torres, Ivan Lins, Zé Américo, Vital Farias, Zeca Baleiro, Paulinho da Viola, Wagner Guimarães, Xangai, Marbô Dantas, Vital Farias, Naeno e Chico César. Em 2010, seu livro *Sol Sanguínio* (2002) foi transformado em monólogo, montado pelo Grupo Indigentes de Teatro e premiado no 3º Festival Nacional de Teatro de Pontos de Cultura e Grupos Independentes (Prêmio Francisco Pellé, 2013). Em 2012, atendeu a um convite para falar sobre sua poesia em 53 universidades nos Estados Unidos, divulgan-

do a tradução dos livros *Sol Sanguíneo*, *Blood of the Sun*, e *A Pelagem da Tigra* (2009), *Tiger Fur*, realizada por um eminente tradutor norte-americano, Alexis Levitin. Neste mesmo ano foi realizada, na Casa das Rosas, em São Paulo, um a exposição iconográfica, “Salgado Maranhão – Um Rio Salgado”, com curadoria de Carlos Dimuro. Seus poemas também já foram traduzidos para o italiano, alemão e polonês e, recentemente, o livro *O Mapa da Tribo* foi traduzido no Japão, por Felipe Hiro.

E-mail: salmaranha@hotmail.com

SILVANA VIEIRA DA SILVA

Nasceu em São Paulo (SP), em 1963. Doutorou-se em Estudos Literários em 1999, pela UNESP, FCLAr. Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, estudos sobre a poesia francesa do século XX, especialmente sobre a obra poética de Guillaume Apollinaire e Jacques Prévert. Atualmente, mora em São Carlos e atua no curso de Letras da UNESP, FCLAr, como docente de Língua e Literatura Francesas. Fez pós-doutorado em 2010-2011 na Université de Nanterre, Paris X, sobre Apollinaire e as teorias das vanguardas. Possui vários artigos e capítulos de livros, bem com traduções e em 2003 publicou o livro *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*, pela EDUNESP.

E-mail: silvana@fclar.unesp.br

STEPHEN BOCSKAY

Stephen Bocskay (Yonkers, Nova York, 1975) é professor-visitante de Estudos de Cinema nos Departamentos de Comunicação e Design na Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Doutorou-se em Estudos Luso-brasileiros pela Universidade Brown, EUA (2012; MA 2009) e fez graduação e mestrado em Literaturas Hispânicas pela Universidade Cornell, EUA (2005; BA 1999). De 2012 a 2015, lecionou Estudos Brasileiros na Universidade Harvard, EUA. Na atualidade, prepara o manuscrito *Vozes do Samba e o Imaginário Racial Brasileiro* para publicação. Suas áreas de pesquisa são: Estudos de Cinema e Mídia, Música Popular, Estudos da África e Literaturas Hispânica e Lusófona modernas e contemporâneas.

Email: sbocskay@gmail.com

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 17

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,6 cm

Tipologia: Garamond 11/13 pt

Papel do miolo: Pólen Bold 90 g/m²

Papel da capa: Cartão Supremo 250 g/m²

1ª edição: 2016

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

