

# ENTREVISTA

## Uma poética neo-barroca e high-tech

E. M. de Melo e Castro

Entrevista concedida a Eneida Maria de Souza e Lélia Parreira Duarte, em agosto de 1991.

E. M. de Melo e Castro, poeta e crítico português, não é um desconhecido do público brasileiro. Mantém com o país um antigo vínculo de amizade, pelo constante intercâmbio poético mantido com os companheiros paulistas da Poesia Concreta, Augusto e Haroldo de Campos. A estreita afinidade que, desde os anos 60, o grupo concretista brasileiro conserva com a Poesia experimental portuguesa é de tal forma relevante que mereceria uma pesquisa comparatista, como sugere Melo e Castro em seu depoimento.

Convidado pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG para ministrar curso sobre a Crítica literária portuguesa no século XX, Melo e Castro confirma, pela sua atuação poético/crítica, a tendência atual de se estreitarem os laços entre a prática teórica e a ficcional. Por transitar ainda nos espaços artístico e acadêmico - o escritor coordena o curso de Design de Moda do IADE, em Lisboa - criou-se, durante a entrevista, um diálogo enriquecedor, em que foram abordadas questões ligadas tanto à criação artística e ensaística do escritor, quanto a reflexões culturais mais abrangentes.

As considerações de Melo e Castro sobre as transformações ideológicas da arte contemporânea se pautam pela aceitação dos parâmetros em voga, sem contudo rejeitar valores que sempre nortearam o conhecimento. Autor de obras como *Poética dos meios e arte high tech*, *O fogo frio do texto*, o mais recente *Trans(a)parências*, e de textos visuais produzidos pela mais alta tecnologia, o poeta ainda conserva o hábito de escrever artesanalmente a mão, por acreditar na natureza fetichista da obra de arte, bem como na reconquista da "oralidade", pelos meios de comunicação de massa.

Melo e Castro, ao rotular como *neo-barroco* o momento contemporâneo, e rejeitando a expressão *pós-moderno*, inscreve de forma contundente suas impressões sobre poesia, crítica literária e política cultural, alertando para as tendências mais significativas da atualidade: o paradoxo, o apagamento das ideologias, a pluralidade e a relativização dos conceitos absolutos e universais.

- Nós gostaríamos de saber por que motivo você veio agora ao Brasil, precisamente à Faculdade de Letras da UFMG.

- Eu vim ao Brasil porque gosto do Brasil e de fato está no meu programa de vida vir ao Brasil tantas vezes quantas aquelas que puder. Para formar amizades, encontrar amigos velhos e formar amigos novos. Acho que essa é a melhor maneira das pessoas se entenderem e realmente aprenderem umas com as outras que não estamos sozinhos no mundo. Ultimamente tenho viajado bastante e minha intervenção literária tem sido muito mais através da viagem, do contacto pessoal, de palestras, colóquios, cursos ou pseudo-cursos, do que propriamente pela intervenção escrita ou publicação de livros. O meu último livro é de 82, portanto há 7 anos que não publico poesia, o que não quer dizer que não mais a escreva. Tenho publicado alguns ensaios em revista, participado de colóquios, seminários, congressos, etc.; parece-me que nesta época da comunicação mediaticizada e cibernética, o mais importante é manter viva a chama do contacto humano, sem que isto implique uma crítica aos demais meios de comunicação, que são extremamente importantes, mas que não são tudo. Minha vinda ao Brasil insere-se nesse projeto de trabalho. Espero que não seja a última.

- A partir desta intenção de se comunicar mais oralmente através de conferências ou de cursos, como você colocaria a questão do livro, segundo a sua poética da *High Tech*?

- O livro sempre foi uma edificação do texto e, com Gutemberg passou a ser um meio de comunicação. Mas antes de Gutemberg o livro já existia como uma edificação do texto e isso parece extremamente importante. Numa época de tecnologia avançada nós ainda continuarmos a usar o livro, o papel, a impressão, continuarmos a usar a galáxia Gutemberg para comunicar, é muito mais profundo do que se pensa. O fato de haver cada vez mais computadores no mundo não impede que haja também mais livros, antes pelo contrário. Há hoje toda uma literatura informática, o que resulta em uma espantosa produção de livros, talvez como nunca houve em nenhuma época do mundo. Os novos meios de comunicação não eliminam os mais antigos, antes os transformam, já que os meios de comunicação, de expressão e de criação não se anulam, mas somam-se. O cinema não matou o teatro, transformou-o; a televisão não matou

o cinema, transformou-o. Hoje se faz cinema de outra maneira da que se fazia há 20 anos atrás. Por outro, lado a fotografia não matou a pintura, assim como os computadores não mataram a escrita a mão. Eu, por exemplo, escrevo a mão. E não abduco desse hábito. Acho que a oralidade, ou a sua reconquista, é um problema importante. Reparem: temos hoje formas de oralidade de uma potência extraordinária. O rádio é uma forma de oralidade. A música popular é uma reconquista da oralidade. A própria televisão, com os debates ao vivo, com os programas ao vivo, os inquiridos de rua, os noticiários, é a reconquista de uma oralidade. Evidentemente transformada em uma oralidade que já não é a mesma dos contos que se contavam de pais para filhos, ao longo de gerações. Não é a mesma, mas é uma oralidade dinâmica. Tenho andado por vários países, inclusive já estive aqui no Brasil a mostrar os meus vídeo-poemas. Normalmente, mostro 25 a 30 minutos de vídeo-poemas, discute-se depois 1:30 h. O vídeo funciona como uma provocação à oralidade, ao contacto humano. Não é uma substituição, de forma nenhuma, mas se não houvesse esses vídeos talvez as pessoas não conversassem sobre aqueles temas, não falassem sobre aquelas coisas e fossem cada um para sua casa, curtir as suas mágoas.

- Nesse sentido parece importante o papel da ironia na sua obra, já que a sua poesia é ambigüidade, reversibilidade, impossibilidade de fixação de significante a significado, jogo... Mas ao mesmo tempo você reconhece que há uma parte da sua obra que não é irônica. Você pode estabelecer a diferença?

- Posso. De fato a minha poesia eu costumo dividi-la em três partes. Os críticos que me têm estudado não aceitam essa minha divisão, mas para mim, para meu uso interno, ela serve. A primeira fase é de iniciação, em que eu procuro a expressão. É uma fase incipiente, que passa por uma crise mística de caráter judaico-cristã, rapidamente ultrapassada. Essa fase não tem ironia absolutamente nenhuma, na medida em que eu procuro a expressão realmente imediata daquilo que eu sinto. Procuro através da poesia dizer-me e encontrar-me, sinceramente, ingenuamente, sem qualquer espécie de ironia, buscando um sentido mesmo, sentido esse que se pode resumir como sendo uma posição existencial perante a vida e o universo.

A segunda fase se inicia mais ou menos em 1960 e ficou conhecida como "ciclo queda-livre". É uma fase em que eu procuro uma linguagem substantiva, não já uma linguagem que exprime algo, mas que é por si própria geradora do movimento poético. É aí que eu me coloco em consonância com a poesia 61, consonância até cronológica. Nessa fase eu me preocupo principalmente com os valores textuais da poesia e com as forças cósmicas.

Antônio Ramos Rosa, num ensaio que há pouco tempo escreveu sobre a minha poesia, sublinha realmente esta minha fase como de contacto intenso com a natureza, mas com a natureza cósmica, com o espaço, o dinamismo, a luz, a distância, o sol, as estrelas. Não há aí ironia. A ironia começa em mim com a assunção plena do experimentalismo em poesia, em que eu tenho que distanciar um pouco do eu que tenta exprimir-se ou mesmo do eu que escreve, para realizar uma poesia com regras combinatórias, matemáticas, com regras sintáticas novas, por exemplo, a sintaxe de justaposição, a sintaxe combinatória. Como já disse, a própria sintaxe espacial na página da poesia concreta contém muito de distanciamento em relação àquilo que, convencionalmente, se chama a posição do poeta. Isto não quer dizer que o poeta não se jogue, não se inclua no próprio jogo, mas inclui-se e exclui-se ao mesmo tempo. E aí começa o movimento da ironia, logicamente, e por aí vai uma questão extremamente importante que é a desconstrução dos discursos oficiais, do discurso sentimental, familiar, tradicional, do discurso religioso, católico e imposto; desconstrução de um discurso político, de uma ditadura ao tempo vigente sobre nós, desconstrução inclusive de uma tradição lírica portuguesa. Eu costumava dizer nesta altura que eu não sabia o que era a poesia lírica portuguesa. Evidentemente que eu sabia. Mas ao dizer que não sabia estava a criar uma situação extremamente irônica, de uma crítica destrutiva. Entra aí um pouco o ator cultural também, o que é importante nas fases posteriores da minha poesia. Devo dizer que depois de passar por uma fase dentro desse projeto de desconstrução, percorri várias áreas. Primeiro trabalhei com a sintaxe combinatória, portanto desconstruindo toda a sintaxe lírica tradicional e até a sintaxe com que se escreve o português. Depois passei para a desconstrução do discurso moralista e tive uma fase de poesia escatológica, de poesia erótica, pornográfica, etc. Depois fui aplicar esta mesma metodologia à política e produzi um livro chamado *As palavras só-lidas ou As palavras sólidas*. Depois, passei para a invenção vocabular, descabelada, completamente louca, destruição completa de todos os vocábulos, mas cuidado, aí apoiei-me na prosódia lírica tradicional portuguesa, de forma que os poemas têm um som familiar, mas as palavras são todas massacradas; não dizem nada, a maior parte delas são inventadas. Sugerem apenas. Vocês não conhecem essa fase que é do meu último livro, um livro chamado *Corpos Radiantes*. Em seguida, passei a uma fase de metapoesia, que ainda não está reunida em livro, está dispersa em jornais, revistas, cerca de cinquenta poemas.

- Esta seria uma quarta fase?

- Seria uma quarta fase de metapoesia, quer dizer, de poesia-ensaio, mas como sempre há aí uma dose de ironia,

talvez até muito mais evidente do que em qualquer dos meus outros livros. São poemas que estão dispersos. Só agora vão ser reunidos e portanto é um pouco difícil falar deles em conjunto. Eu é que sinto a unidade; chama-se o livro *O fogo frio do texto*.

- Esta evolução coincidiria com uma valorização maior do receptor?

- Esta última parte sim, é dirigida realmente ao leitor. E há aí uma novidade na minha poesia, que anteriormente ignorava o destinatário.

- Até na terceira parte?

- Sim, essa junção entre o ensaio e a poesia é uma das características de muitos escritores e de muitos poetas atuais, que realmente refletem sobre a sua poesia, sobre a sua arte, sobre a sua maneira de escrever.

- Como é que você explicitaria essa sua relação com o receptor?

- Bem, eu tenho a impressão que há um momento de vida em que toda gente tem que refletir sobre o que fez ou sobre o que faz, ou sobre o que vai fazer. Como vou continuar a minha pesquisa poética? Esta foi realmente a minha pergunta fundamental depois de publicar *Corpos radiantes*. Como vou continuar a escrever? Podem dizer: mas ninguém o obriga a continuar a escrever. É que obrigo-me eu próprio. Eu sou uma pessoa que gosta de fazer coisas. Em criança gostava de construir meus próprios brinquedos, que valorizava muito mais do que os brinquedos que me davam; usava todos os materiais possíveis e imagináveis que tinha a mão, e tenho levado a minha vida a construir situações reais.

A minha poesia é uma fabricação. Meu pai dizia que eu era engenheiro das palavras, o que evidentemente, tinha uma conotação um pouco pejorativa. Queria dizer que talvez eu não fosse um poeta. Bem, meu pai, que era músico, foi sempre muito reticente em relação à minha produção, na medida em que vinha de uma geração expressionista, marcada primeiro pelo impressionismo francês no campo musical (Debussy e Ravel) e depois profundamente marcado no campo da escritura, por expressionistas românticos. Estava portanto no polo oposto da minha demanda e não podia compreendê-la de forma nenhuma. Por isso me chamava engenheiro das palavras. O João Cabral de Melo Neto também começou por chamar-se "o engenheiro", sem o ser. Acontece que eu sou mesmo, e nunca abdiquei de o ser, como, por exemplo, o Jorge de Sena que, sendo engenheiro civil, abdicou da profissão para se transformar em humorista, professor universitário e literato. Eu não, mantenho a minha dualidade de engenheiro porque gosto. A minha engenharia é muito especial: dediquei-me durante muitos anos, ao laboratório

têxtil, onde trabalhava com física e química aplicada no mais alto grau e rigor científico...

- É um outro tecido, não é?

- É um outro tecido, ou melhor, tudo é tecido. Um se faz de fibras e fios, o outro se faz de fonemas, palavras, imagens, conceitos, emoções, etc. Mas tudo é tecer. Hoje estou convencido de que não há uma diferença no campo do genotexto, não há uma diferença entre tecer e escrever. É tudo a mesma coisa. De modo que, de fato, eu obriguei-me, para voltar à sua pergunta, a continuar a escrever e portanto tinha que passar por uma fase em que, evidentemente, eu me auto-ironizasse. Esses metapoemas são desconstrutivos em relação à minha própria poesia. Não é por acaso que eles se chamam *O fogo frio do texto*. É o fogo frio irônico, distanciado, que olha, mas que queima.

- Gostaríamos que você nos falasse de sua formação, e também de seu relacionamento com os poetas concretistas de São Paulo - Haroldo e Augusto de Campos.

- Bem, a minha formação começa muito antes do meu encontro com os concretos. Minha formação é uma formação normal de um moço português dos anos 40. Passei pelo Liceu, onde tive uma formação matemática, física e química bastante profunda. A certa altura pensei em estudar medicina e, de fato, cheguei a frequentar a faculdade de medicina durante dois anos e meio, mas verifiquei que não tinha condições psicológicas para agüentar o impacto da incapacidade do curar. Perante isso retirei-me. Achei que a medicina, de fato, pelo menos naquela altura, em Portugal, não podia ser exercida dignamente. Fui então para a Inglaterra estudar engenharia têxtil, visto que não existia esse curso em Portugal. E, por que engenharia têxtil? Porque minha família tinha uma fábrica têxtil. E eu me sentia naturalmente em casa, criado neste ramo, dentro de uma fábrica têxtil. Eu sempre fui extremamente criativo em termos de texto. Desde muito miúdo escrevi poemas e há pouco tempo revelei publicamente, e posso fazê-lo aqui, o meu primeiro poema: data dos meus cinco anos. Tive um pesadelo colorido do qual ainda hoje me lembro. Acordei e estava a minha mãe debruçada sobre a minha cama. Olhei para ela e disse: "Era tanta a ternura, era tanto o amor, que um dia o amor se fez em terror". Eu, evidentemente, não me lembro do poema. Lembro-me do pesadelo, de dizer qualquer coisa, mas não do poema. Minha mãe é que o recolheu, escreveu e mais tarde me comunicou. Depois, evidentemente, passei por todas as fases da escrita infantil, mas sempre ligado a versinhos, até que aos dezessete anos me assumi inteiramente como escritor e comecei a escrever sistematicamente. Criei sempre esta dualidade, que me é

estrutural, da escrita e da engenharia. São essas as bases da minha formação, que não tem nada de especial, apenas a originalidade de eu não abdicar de nenhuma delas. E mais: não sobrepor uma à outra. Defendo sempre a teoria da moeda, que para existir precisa das duas faces. Se tirarmos uma face, destruímos a moeda, nem é possível fazer isso. Em consequência tive alguns problemas ao longo de minha vida: meus colegas engenheiros consideram-me poeta depreciativamente e os meus colegas poetas consideram-me engenheiro depreciativamente. Essa situação ambígua foi para mim sempre clara, porque é minha maneira de ser.

Quanto à pergunta: como é que eu me fiz ensaísta? Respondo que me fiz ensaísta e crítico tardiamente, nos anos 60, por força das circunstâncias. E aqui vai o encontro com a poesia concreta brasileira, principalmente com Haroldo de Campos. No final dos anos 50, em Portugal, recebemos informação dessa poesia, principalmente do "Plano Piloto da Poesia Concreta", que veio parar às minhas mãos por um mero acaso. Nessa altura eu já conhecia T. S. Elliot, Cummings e Pound. Conhecia também toda a poesia anglo-saxônica moderna do séc. XX, mas pude vê-los melhor durante minha permanência de quatro anos na Inglaterra. Entrei então em contacto com os irmãos Campos e com Décio Pignatari e começamos a trocar correspondência, principalmente com o Haroldo. Temos uma intensa correspondência dos anos 59, 60, 61...

Nessa altura, no Suplemento Literário do *Times*, saiu um artigo muito importante em que se colocava a problemática do signo visual, da comunicação na sociedade de visualismo, da semiótica, da importância da escrita não alfabética, da possibilidade de realizar poesia com signos não verbais: o problema do espaço, da página em branco, de Mallarmé, etc. Eu achei muito estranho que um artigo que tão bem informava não dissesse uma palavra sequer acerca do concretismo. Escrevi então para o Suplemento Literário do *Times*, uma carta curta, que dizia - gostei muito de seu artigo, mas cuidado, há uma poesia que realiza tudo que aí dizem teoricamente e que os senhores nem sequer mencionam. Será que não conhecem? É a poesia concreta, realizada no Brasil pelo grupo Noigrandes. Nós aqui em Portugal também estamos a começar, na Itália também. Esta carta teve um efeito fulminante. Começaram a cair em minha casa materiais de toda parte do mundo, a que ia respondendo. A minha casa, que era nessa altura na Covilhã, na estrada da Floresta nº 18, transformou-se num centro mundial de comunicação de poesia concreta experimental, fato que, aliás, é reconhecido por Haroldo de Campos e por Augusto, e também pelos ingleses, como Don Silvester Houedard, principalmente, porque eu servia de intermediário àquela gente toda. Criamos uma rede do que hoje se chamaria comunicação interativa.

Chegamos à conclusão de que havia muito mais gente a trabalhar na mesma zona do que nós próprios julgávamos. E assim se criou espaço para a segunda fase do movimento concretista, que é a fase da expansão, da explosão mundial. Uma vez ultrapassada a fase ortodoxa do grupo Noigrandes, que é a fase ortodoxa inicial, vem uma segunda fase, que vai se transformar mais tarde não já em poesia concreta, mas em poesia visual, em que realmente todo uso da visualidade verbal e não verbal está incluído na produção poética. Passou-se por uma fase de poesia semiótica, poesia panfleto, poesia cartaz, poesia colagem, etc. Coloque-me dentro desse grande movimento de expansão de comunicação, porque eu acho que a comunicação interativa é a única coisa que pode salvar o homem, principalmente nestas últimas décadas do século XX, com a falência dos sistemas económicos, dos sistemas ideológicos, com a epistemologia deslizante em que ninguém mais sabe onde estão os princípios e os objetivos.

A única coisa que realmente pode dar sentido à vida é o sonho materializado em formas de comunicação, e comunicação interativa entre as pessoas. Essa fase da poesia visual foi um balão de ensaios, realizado na década de 60. Um balão de ensaios daquilo que deveria ser comunicação no final deste século.

- Quais seriam outros nomes, ligados a esse movimento, em Portugal?

- Ana Hatherly, António Aragão, José Alberto Marques, Alberto Pimenta (um pouco mais tarde mas ligado, indiscutivelmente), António Barros, Silvestre Pestana. O próprio Herberto Helder teve a sua fase de poesia experimental. Ele foi um dos organizadores do 1º número da revista *Poesia Experimental*, depois afastou-se. Houve depois outras revistas, como o Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*, que difundiu para fora das fronteiras portuguesas a poesia experimental. Aqui no Brasil havia muitíssima gente que recebia o Suplemento do *Jornal do Fundão*, embora fosse um jornal regional.

Minhas relações com o grupo Noigrandes continuam sendo as melhores. Há muitos anos somos companheiros de viagem textual, embora eles tenham as suas posições, e eu as minhas. A Ana Hatherly hoje é uma pesquisadora acadêmica e conceituadíssima do barroco, mas não se distanciou tanto quanto se pode julgar, visto que essa pesquisa do barroco deriva de uma necessidade, de uma conceituação crítica para enquadrar grande parte da poesia experimental. Há ainda um outro nome, de que eu me esqueci antes, que é o de Salete Tavares, cujo trabalho é extremamente importante. E há mais. Há jovens. Hoje a poesia experimental pode dizer-se que penetrou o tecido poético português e já não se pode falar da poesia experimental. Mas existem as conseqüências, quer dizer, hoje os miúdos na escola



fazem poemas na página, poemas escritos, cripto-poemas, criptogramas, ideogramas e, evidentemente, toda a teorização do ícone, da palavra como ícone. é uma teorização que está sendo praticada todos os dias pelos gráficos da televisão e da publicidade.

- Eu gostaria que você falasse dessa relação entre o barroco e o experimentalismo, e também elucidasse sua afirmação de que atualmente não se está mais fazendo poesia concreta. O que é que você está fazendo hoje?

- Eu nunca me radicalizei ao ponto de fazer só poesia visual. Escrevi sempre, embora as minhas regras da escrita, como já frisei, não sejam as mesmas da escrita comum. Procurei sintaxes combinatórias, matemáticas, e o uso dos computadores. Pedro Barbosa e eu fomos as primeiras pessoas a fazer poemas realmente produzidos com o auxílio do computador em Portugal, assim como Silvestre Pestana. E continuo a fazer poesia visual, só que faço poesia visual usando vídeo, faço poesia-vídeo. E os vídeo-poemas podem entender-se de um determinado modo, como uma tradução intersemiótica entre um código escritural verbal e um código visual, sintético e eletromagnético. Não renego de forma nenhuma minha fase de poesia concreta, antes a assumo com muito gosto, mas hoje os meus meios de criação são outros. Uso alta tecnologia, imagens produzidas em computador e como elementos aglutinadores e animadores dessas imagens os instrumentos do vídeo. Portanto, uso uma tecnologia sofisticada, avançada, que põe problemas muito diferentes dos problemas da poesia concreta. Por exemplo, um dos problemas mais importantes é que nós não estamos a trabalhar mais com metáforas, mas com metonímias. O vídeo é um elemento produtor de metonímias e é na metonímia que se desenvolve o vídeo. Isto repõe o problema do tempo e até dos tempos. Desenvolvi um conceito a que chamo tempo visual, que é o tempo necessário que uma imagem tem que persistir sem se transformar noutra. Não sei se me fiz claro. É um tempo visual porque é imagem, e a leitura do vídeo entra-nos exclusivamente pela vista, pela cor. A cor é um elemento visual, importantíssimo. É um elemento gramatical, sintático, extremamente importante e principalmente é uma cor vibrante, não é uma cor estável. É uma cor que se transforma sempre noutra. É uma cor tremeluzente e por isso uma das figuras retóricas da gramática-vídeo é a transformação ou a metamorfose. As imagens juntas são aquilo que são. Estão sempre a transformar-se em outras. Mas para isso precisam de permanecer um certo tempo, mesmo que seja um tempo evanescente, instantâneo, o tempo de nos apercebermos delas e delas gerarem qualquer coisa em nós. Esse problema do tempo visual e da metonímia são conceitos completamente ausentes da poesia concreta. A poesia concreta joga-se na

página, mas a página continua a ser estática. A página continua a ser branca. O Augusto de Campos tentou fazer poemas com cores mas de fato não funcionou muito bem. São poemas muito bonitos e que se prestam a últimos ensaios sobre o uso da cor, mas de fato a cor é estática, porque é uma cor pintada, como a pintura é sempre estática. A pintura só se anima pela nossa imaginação, pela nossa fantasia. A gente vê, pode ver mil e uma coisas no mesmo quadro e nunca cansar de olhar para ele. Mas o quadro em si próprio não muda. Ora, a grande novidade no vídeo é que é o próprio poema que está mudando sempre. E onde é que há isso, uma coisa que está mudando sempre? Na natureza: o mar nunca é igual, as folhas das árvores nunca são iguais por causa do vento, nas cidades o fluxo das pessoas de um lado para outro está sempre mudando. Portanto o vídeo acaba por ser um ato realista e naturalista do novo naturalismo. Esta é realmente a grande fascinação do uso das tecnologias. Elas nos reconduzem aos elementos naturais da vida. As águas correntes. Por exemplo: registrar em vídeo o ribeiro ou o riacho que corre e salta de pedra em pedra é quase uma atitude metalingüística. Porque se põe o movimento do próprio vídeo em cima do movimento da imagem real. Então há dois movimentos: o movimento do vídeo e o movimento real que o próprio vídeo registra.

- E aquele aparelho que tem quinhentas e tantas cores?  
- Uma simples câmara de vídeo e o respectivo equipamento de estúdio tem possibilidade de transformar as cores da realidade. Nós podemos, assim, começar a usar a cor expressivamente. Por exemplo, se há uma cena de ódio podemos tingir tudo de amarelo ou de verde ou coisa que valha. Se é uma cena lúgubre, podemos por tons mais carregados rapidamente sem ter necessidade de fazer trabalho de laboratório, basta "carregar" num botãozinho e as máquinas transformam tudo. Se quisermos imagens múltiplas, sobrepostas, sombras, multiplicar a imagem dentro da imagem simples, reduzi-la, fragmentá-la, andar com ela para trás, podemos fazer isto.

Se quisermos dar um tom dramático podemos sobrecarregar determinadas cores em detrimento de outras. Isso é uma linguagem-vídeo, que o cinema não pode fazer. Ou faz com grande custo, morosidade e pouco controle. Isto é, podemos pré-ver todos os efeitos e registrá-los quando os consideramos satisfatórios. Tudo isto atinge a sua forma superlativa se usarmos imagens sintéticas produzidas em computador, como eu faço na videopoesia.

- E como entra o barroco nessa história toda?  
- Ora bem, isto que eu estou a dizer também tem muito que ver com o barroco, ou melhor, com o neo-barroco. Mas o interesse

pelo barroco em Portugal e também em Espanha e noutros países, por exemplo os da América Central e do Sul é muito antigo, a reinterpretação do barroco data do final dos anos 50 e começo dos anos 60. De que forma é ele importante para a poesia experimental? Não há dúvida que muitos dos métodos usados pelos poetas barrocos para construir os seus poemas, são métodos de natureza experimental e textual e mais, matemáticos até. A construção do labirinto cúbico, a construção de poemas combinatórios, que dão milhares de possibilidade de leitura, tudo hoje feito com computadores, os barrocos faziam isto a mão. Ana Hatherly descobriu nas suas investigações as regras para fazer isto. Regras de carácter literário para fazer combinatórias matemáticas, coisas realmente espantosas que ela descobriu numa zona onde até os melhores estudiosos do barroco diziam que não existia nada. Por exemplo, uma coisa que está em todos os manuais é que não existe poesia barroca portuguesa, o que é um verdadeiro disparate. Dizem que a poesia barroca portuguesa é toda de influência espanhola. Não é. Existe poesia barroca em português e em castelhano mas neste tempo existia uma penetrabilidade entre os dois idiomas, que durante dois séculos não houve e hoje está a voltar a haver. Neste momento estamos começando a viver um momento de confraternização cultural e de comunicação interativa entre Portugal e Espanha. Eu vou à Espanha, falo Português e eles me entendem, uma coisa que há dez anos era impensável. Tudo isso é um fenómeno barroco, que não é assimilável a qualquer nacionalidade, é uma forma de olhar o mundo, uma forma de dizer e de estar, e de se apropriar e até de construir a própria realidade que é universal. Que de fato não é característica de uma época, nem é característica de um povo. Evidentemente, existe um barroco germânico, um barroco italiano, um barroco francês que é muito diferente do barroco ibérico. Existe também o barroco espanhol, um barroco hispano-americano, diferentes do barroco de Minas. No entanto, deve ser notado que o barroco tem funções diferentes na Península Ibérica, no resto da Europa e nas Américas. Na Ibéria (Portugal e Espanha), ele é um epistema; nos outros países europeus é um estilo de uma época cultural; nas Américas é uma importação sobre a qual se funda uma nova e original cultura. Mas tudo são nuances conjunturais do mesmo fenómeno, por que o que define o barroco são os famosos cinco parâmetros de Heinrich Wölfflin, um teórico alemão dos anos 20: oposição entre o unívoco e o polissêmico, o estático e o dinâmico, o ambíguo e o não ambíguo, a profundidade e a superfície, a luz e a sombra...

O barroco se situa justamente neste jogo de contrários, e a sua conceituação é atualmente descontextualizada em relação ao século XVII e até da contra-reforma, que se serviu dele.

Os jesuítas se serviram do barroco como arma extremamente poderosa de comunicação e de sedução, porque o

barroco contém essa característica de sedução, que é extremamente importante. Pode-se querer seduzir um senhor, pode se querer seduzir um Deus, mas também pode se querer seduzir o povo. É uma arma de comunicação muito importante que joga também no plano emocional e com a validade das pessoas. Todo esse clima é muito o que nós atualmente estamos a viver. Pensemos por exemplo na importância da moda, das artes de representação exterior e na necessidade de mudança, na atração do efêmero, contrários, por exemplo, aos aspectos da psicologia da profundidade. Sei que aqui no Brasil continua a estar na moda o Freud, mas devo dizer que vai passar rapidamente. E vai passar rapidamente, porque os jovens que hoje têm 7 ou 10 anos, daqui a 10 anos o que vão querer é a moda, o espetáculo, a comunicação exterior, a informação e não a profundidade. Isso aconteceu na Europa, nos EEUU, na Inglaterra, em toda parte. É uma fase de insegurança em que os valores de relação exterior aparecem como sublimação da impossibilidade de mergulhar mais fundo na alma humana. Eu estou convencido disto. Não sei se estou certo ou se estou errado. Veremos...

- Vou aproveitar e fazer uma pergunta que reúne mais ou menos algumas falas suas desde o início. Você disse que não quis fazer medicina porque você sentiu que ela era incapaz de curar. Ao falar de sua poesia você disse que tinha um grande amor por ela, que teve um caráter cosmológico, ligado à natureza, e numa outra fase já seria mais irônica. Interpreta a poesia também como uma forma de salvar o homem. Discorrendo sobre o vídeo, aponta aí a relação natural da imagem, do retorno a este aspecto natural. Gostaria então que você dissesse como é que essas afirmativas todas se ligam à questão da pós-modernidade, ou seja, da superfície, do efêmero, do artifício, que esbarram na visão do simulacro. Que tipo de profundidade deverá ser resgatada?

- Acho que a resposta é muito simples: Eu não sou um pós-moderno. Com estes postulados todos que você colocou eu não posso estar ao lado da pós-modernidade. Tenho uma grande relutância em admitir um conceito que não pertence a minha cultura, mas à cultura anglo-saxônica e que nada me diz. Me foi imposto de fora para dentro e, pior ainda, pelo *marketing* cultural; apresenta-se como insuficientemente fundamentada, restritiva e particularmente antiquada para o meu projeto. Eu costumo dizer que eu sou um escritor com um projeto e o meu projeto não passa por aí. Passa pela recuperação dos valores barrocos, porque eu acho que quando procuro a redefinição ou dignificação do homem ou quando proponho um reencontro com os valores da natureza, cuidado! Eu não estou a dizer: voltemos ao bom selvagem! Vamos todos mudar para a selva! O que é bom é ser lavrador,

agricultor, ou ser rural. Não estou a por os problemas de *A cidade e as Serras*, da civilização, da agricultura e do ruralismo. Os neo-realistas portugueses só há pouco tempo conseguiram sair desse problema e se saíram mal. Esse problema é central na ficção portuguesa, desde *As Cidades e as Serras*, do Eça e até ao Carlos de Oliveira. Simplesmente, o meu problema é que eu sou um homem urbano, mas isto não me tira a condição humana. Eu sou um engenheiro, mas isto não me tira a condição humana. Ou tira? Acho que não. Eu não sou máquina. Lido com as máquinas, sirvo-me delas, mas não me transformo em máquina, por isso não me deixo instrumentalizar. Bem, eu posso lidar com o efêmero sabendo que este efêmero recobre qualquer coisa que está para além dele. Eu posso deslocar-me na superfície pensando que a superfície só existe se houver uma profundidade que ela recubra.

- Indiretamente você está trabalhando com a profundidade?  
- Estou.

- E seria essa profundidade ligada também à profundidade barroca?

- Ora, justamente. Profundidade barroca é a profundidade combinatória do infinito, que é circular, mas não tem um ponto central: por isso é paradoxal. É aí que o neo-barroco se encaixa neste fim de século, quando realmente se dá, primeiro a falência e o apagamento das ideologias, depois a falência e o apagamento dos sistemas econômicos, porque se o sistema econômico-socialista falhou, isto não quer dizer que o sistema capitalista tenha resultado. A Polónia e os outros países ex-socialistas vão ter muitas dificuldades, muitos amargos de boca, como dizemos em Portugal, porque o capitalismo não lhes vai resolver os problemas. Eles vão entrar para o inferno. Os poloneses que estão mais próximos de uma economia capitalista estão cheios de esperança de resolver os problemas, mas vão ter um outro inferno, que é o inferno do neo-liberalismo consumista. Mas como é um inferno que eles desconhecem, enfim, talvez essa esperança os ajude a criar um tempo de respiração...

- Nós queríamos que você falasse também sobre sua publicação ensaística.

- Quanto ao ensaísmo eu devo dizer que sou um ensaísta por recurso na medida em que nos anos 60 eu olhei à minha volta e vi que o equipamento teórico dos críticos em Portugal não estava compatível com o tipo de poesia que estávamos a produzir. Então tivemos não só que encontrar justificações teóricas para o que estávamos a fazer, mas produzir a nossa própria teoria do texto experimental. Tivemos que transformar-nos em ensaístas e em críticos. A função mediadora do crítico é importante e nós

sentimos necessidade de dizer, de explicar às pessoas, de informá-las, até mais do que propriamente explicar. Informar as pessoas acerca dos nossos pressupostos, das nossas bases, daquilo que nós estávamos a fazer. O Antônio Ramos Rosa também foi ensaísta pela mesma circunstância, assim como a Ana Hatherly e o Alberto Pimenta. Havia a necessidade de cobrir uma falta, uma lacuna, dentro da informação e da teorização literária portuguesa. O meu primeiro livro de ensaios chama-se justamente *A proposição 2.01: Poesia Experimental*. Eu numerei as proposições de um determinado ensaio e a proposição 2.01 era a que falava de poesia experimental. Foi o meu primeiro livro de ensaios, de 65, um pouco tardio em relação à produção poética. E depois dei-me bem e continuei e vou continuando com a minha produção ensaística de que este curso que estou aqui a dar é talvez o meu trabalho mais recente. Um trabalho como vocês viram que ainda está por concluir, há muitos conceitos que não estão devidamente desenvolvidos nem é possível desenvolvê-los com a pressa que nós temos, porque precisaríamos de ter pelo menos o dobro do tempo. Estou convencido de que este curso é uma boa contribuição para um livro sobre as funções da crítica na Literatura Portuguesa do século XX.

Para este curso organizei o material sobre a crítica literária em Portugal, consoante as funções que ela foi desempenhando desde o final do século XIX até hoje. Assim tratei sucessivamente da crítica como representação da história, como biografia, como gestão do gosto, como produtora de teorias, como motor ideológico, como atenção ao texto e à leitura, como ciência do literário, como officio do crítico e como impossibilidade hermenêutica.

- O que eu acho interessante é essa recuperação da literatura como produção de teorias e a relação da literatura com o ensaio e vice-versa. Acho que você podia falar um pouquinho sobre isso.

- Bem, não há dúvida que se nós percorrermos a literatura portuguesa moderna ela tem sempre uma componente de teorização. Há sempre uma teorização para cada escola, para cada movimento, para cada momento, até para um autor só. O autor produz a sua própria teorização. E essa necessidade de produzir a teorização é que de fato diferencia os poetas especificamente modernos do século XX e dos finais do século XIX, ou dos poetas medievais. Não há conhecimento de que nos cancioneiros medievais os trovadores fossem também teóricos. O mesmo no cancionero de Garcia de Rezende do século XIII e XIV. A teoria literária parece que é uma coisa que começa mais tardiamente na época moderna pós-renascentista. O próprio Camões nunca necessitou teorizar a sua produção poética, embora alguns poemas sejam metapoesia. Só mais tarde é que a

crítica literária em Portugal começa com os comentários aos *Lusíadas*, um dos começos da crítica literária em Portugal. Um Bernardim Ribeiro, ao contrário, um poeta tido como lírico, é hoje considerado um metapoeta. Um homem que reflete constantemente sobre a sua própria situação poética e sobre a sua vida. Mas não há dúvida que a produção de teoria em Portugal tem um aspecto autónomo e não segue muito o padrão da produção de teoria literária internacional, embora seja por essa produção de teoria inseminada e injetada. Cito como exemplo relações que existiram entre *Orpheu* e o futurismo ou entre as leituras românticas e vitorianas do Fernando Pessoa e as próprias incidências de suas teorias literárias. Com o formalismo russo, Portugal não teve nenhuma relação. Só se falou em formalismo russo nos anos 60.

A cultura portuguesa é na época moderna uma cultura marginal da Europa, marginal no sentido de estar "ao lado de", e portanto tivemos que suprir essa dificuldade produzindo as nossas próprias teorias. Realmente esse isolamento só começa a ser quebrado na década de 60, quando se verifica uma invasão teórica imensa, principalmente de tipo estruturalista, mas que não apaga as marcas da teorização portuguesa...

- Isso parece ter começado com a geração de 70. Essa invasão, essa receptividade...

- Bem, eu referia-me à década de 1960, a um tempo recente... Mas não há dúvida que a abertura e a receptividade às idéias modernas européias começou há um século atrás, com a chamada Geração de 70, de 1870. Homens como Antero de Quental, Teófilo Braga e Eça de Queirós são os primeiros responsáveis por essa abertura e receptividade crítica e ao mesmo tempo transformadora das idéias em voga na Europa, introduzindo uma crítica que procura na filosofia e na história uma grelha de valores rigorosos. Mas se Teófilo Braga foi um discípulo de Augusto Comte nas suas últimas obras, ele foi-o à sua maneira, eu diria mesmo, à "nossa" maneira, tingindo o rigor positivista com elementos mitogenéticos, que antecipam muito do que mais tarde se virá a fazer em França quanto ao tratamento dos mitos na origem dos impulsos literários; e algo de semelhante se passa no campo das idéias com Antero e Oliveira Martins, em relação, por exemplo, a Proudhon, cujas doutrinas socialistas frutificam em Portugal dum modo diferente. Parece haver uma necessidade profunda de transformar a teorização e nunca aceitá-la nas versões originais. O mesmo com os poetas Guilherme de Azevedo e Cesário Verde, em relação a Baudelaire. É que a vivência atlântica é diferente da centro-européia.

Essa tendência foi exacerbada com Teixeira de Pascoas e com o filósofo do "creacionismo", Leonardo Coimbra, chegando

a formulações de puro idealismo nacionalista, na realidade, insustentáveis à luz duma cultura que procura o universal...

É assim que um grande produtor de teoria como Fernando Pessoa, preocupado até à angústia com a questão de Portugal, segue por outros caminhos mais complexos e originais, e o Futurismo Português de Álvaro de Campos, pouco ou nada tem a ver com Marinetti. É muito mais interiorizado, menos estridente e mais psicologista. Quando Fernando Pessoa se tenta medir com Shakespeare e com Goethe, o resultado, esse, é o de uma "diferença" em que se pode medir toda a especificidade do poeta português. Pode também assinalar-se uma relação entre os poetas da *Presença* e a "Nouvelle Revue Française" com André Gide ou Charles du Bos, quanto à teorização de "para que serve a literatura". Literatura que é, para os franceses, Arte pela Arte. Também há muitas semelhanças entre a teorização de Croce e de José Régio, mas Croce é muito mais radicalmente idealista no seu esteticismo e o poeta da *Presença* tem um pendor "humano" que o distingue e que tingem as suas produções líricas, mesmo apesar do verbalismo... E o neo-realismo português é muito mais lírico que o realismo socialista soviético, e por isso menos ortodoxo...

A este propósito creio que há um trabalho ainda por fazer, que é a comparação crítica entre o concretismo brasileiro e a poesia experimental portuguesa. Parece-me que algumas surpresas poderiam sair desse trabalho comparatista!

- É interessante você falar isso porque com relação à literatura comparada é o que o Goethe tentou fazer, no princípio do século passado, para tentar reunir um pouco a literatura europeia, quando as várias literaturas estavam totalmente desvinculadas umas das outras, e agora você está dizendo isso do século XX, com relação à Literatura Portuguesa e às demais.

- É, estamos tentando fazer isso, embora ainda muito no começo...

- O que você nos diz do atual movimento de unificação europeia e dos efeitos que poderão dela surgir?

- O apagamento das fronteiras econômicas e territoriais entre os países da Europa vai reforçar as diferenças culturais. Os povos não vão querer perder sua identidade. Já está a haver na Europa um reforço dos nacionalismos. Não do nacionalismo entendido como na primeira metade do século XX ou ainda no século XIX. Não o nacionalismo imperial e idealista ou o nacionalismo agressivo, mas o nacionalismo de identificação. De auto-identificação, que eu espero venha a ser de diálogo, também.



- Preservação de cultura, não é?

- Justamente. Preservação da cultura, preservação da língua, preservação das pequenas literaturas, das línguas minoritárias, dos idiomas. Na Espanha, por exemplo: quando atinge a vida democrática, fragmenta-se imediatamente numa série de culturas. A catalã, a basca, a galega, etc... Os bascos são mais agressivos, querem ser independentes e por isso não se sentem integrados dentro do ambiente peninsular, porque dizem que são outra raça, têm outra cultura, etc. Na França do Norte, na França do Sul, a Bretanha não é a mesma coisa que Paris, quer dizer, está a se dar uma divisão muito grande. Na Inglaterra há evidentemente o separatismo escocês, e há a cultura gaulesa, etc. Mas não há dúvida que sob o ponto de vista da literatura comparada, os próximos anos vão ser extremamente ricos, porque vamos assistir a um reforço das literaturas nacionais e até escritas em línguas minoritárias. Por outro lado nota-se, a par de um desejo de comunicação, um desejo de marcar diferenças, que não podem ser tomadas como valores absolutos, mas sim, repito, como motivadores de diálogos, de trocas e de enriquecimento recíproco. E esse, creio que é o papel da Literatura Comparada, evitar a uniformidade de uma cultura superficialmente universal e promover as diversidades dialogantes, porque essas é que constituem o universo. Esse universo plural, em mosaico (como lhe chama Abraham Moles) e o neo-barroco, que é o universo em que vivemos.