

CADERNOS DO IL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Nº 8 NOVEMBRO DE 1992

Reitor

Prof. Hélgio Trindade

Diretora do Instituto de Letras

Profa. Eloína Prati dos Santos

Corpo Técnico

Rogério Oliveira Vieira

Gislaine Silva Marins

José Canisio Scher

Apoio

Pró-Reitoria de Extensão

UFRGS
Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades

desumano a que as minorias estão sujeitas nesta sociedade, o mundo de Luciente sugere uma possibilidade - embora talvez utópica - de felicidade, bastando para isto que haja, não só em termos de opção sexual, a defesa intransigente de dois princípios básicos: liberdade e respeito.

Woman on the Edge of Time apresenta muitas cenas chocantes. Por exemplo, o leitor acompanha os pensamentos de Connie enquanto esta tem sua cabeça aberta para a inserção de eletrodos no cérebro. Apesar de tudo, ao final, após ter sofrido a amigdalotomia que lhe impede de tornar a contatar Luciente, Connie acredita que venceu a batalha e o fato de ter envenenado a equipe médica através do café apenas lhe reassegura disto. Liberdade e respeito. Uma das grandes lições que encontramos ao acompanhar Connie em sua dolorida trajetória à beira do tempo.

Todas as citações feitas a esta obra, indicadas pelo número da página, referem-se a esta edição. As traduções para o português são todas de nossa autoria. Por motivo de economia de espaço, referimo-nos ao romance na maior parte das vezes como "woman".

POESIA E PÓS-MODERNIDADE NOS ESTADOS UNIDOS

Maria da Glória Bordini (UFRGS e PUCRS)

Dizer que a poesia está morrendo - como o fez Edmund Wilson em *Is verse a dying technique?* ou como usualmente lamentam os críticos nos jornais e revistas morte-americanos e brasileiros - ecoa a melancólica fábula de Baudelaire de que nos tempos modernos da industrialização e massificação o poeta perdeu a sua auréola. Todavia, diagnósticos da crise de um outro gênero, sempre em momentos de ruptura do fluxo da história literária, escondem o desconhecimento de que outros gêneros estão em estado de nascimento. Lastima-se que ninguém mais escreva como Eliot e Pound, Drummond ou Bandeira, mas não se percebe que os poetas continuam a produzir e a renovar os procedimentos de expressão poética.

O que está no horizonte não é claramente distinguível e, ao contrário o que sugeria Walter Benjamin, já não vem cercado de uma aura de culto, mas sim de descrédito, porque não se enquadra nos moldes familiares dos grandes poetas já conhecidos. Na verdade a consagração da grande poesia, como de todas as demais obras-primas, sempre ocorre *a posteriori*, depois que os quadros de referência do público já absorveram novos temas e novas técnicas.

Donald Hall, com base em estatísticas de 1989, declara que mais de mil títulos de poesia são lançados no Estados Unidos a cada ano e que se lê mais poesia agora do que jamais aconteceu antes. Proliferam os recitais de leitura, desde os anos cinquenta e tais encontros face a face entre o poeta e seu público não perdem a força de atração nos anos noventa. Em 1950, a tiragem média de um poeta razoavelmente conhecido era de 750 a 1.000 exemplares. Hoje é de 4000 a 5000 exemplares, com expectativa de reedição. Nomes como os de Allen Ginsberg, John Ashbery, Adriane Rich, Robert

Creeley, Gary Snyder, Silvia Plath ultrapassam a marca dos 10.000 exemplares. Um parque de diversão da cabeça, de Lawrence Ferlinghetti, chegou a vender um milhão de exemplares e o mesmo talvez tenha sucedido antes com *Uivo*, de Ginsberg.

Não só livros, entretanto, se responsabilizam pela circulação de poemas junto ao público norte-americano: são mais importantes, talvez, as revistas, cuja tiragem é muito mais elevada e o alcance nacional. Uma pesquisa de opinião patrocinada pela Philip Morris, intitulada *Os americanos e as artes*, afiança que 42 milhões de americanos escrevem histórias ou poemas, cifra em que possivelmente se manifestam os resultados do trabalho continuado das sociedades poéticas, das oficinas de poesia ou das aulas noturnas de escrita criativa no 2º Grau que se espalham por toda parte nos Estados Unidos.

Isso tudo configura um panorama de produção/recepção certamente muito amplo, diferenciado e eclético, refletindo o poder de vulgarização que a sociedade industrial avançada possibilita com suas sofisticadas redes de reprodução de bens. A esteticização da massa, prevista por Benjamain no seu conhecido ensaio *A obra de arte na época de sua reprodução técnica*, está plenamente realizada. A tecnologia permitiu efetivamente que todos os que tiveram acesso a uma máquina de escrever e a uma copiadora Xerox possam fazer circular amplamente sua obra, seja qual for a qualidade desta, critério seletivo que só atua na rede formal de publicação, e que editores, livreiros, imprensa e estabelecimentos escolares formam as malhas mais estreitas.

A propósito da instituição escolar, o papel das editoras universitárias norte-americanas na difusão de poesia de alta qualidade e públicos mais reduzidos tem sido decisivo para criar e sustentar a imagem da poesia como algo digno de nota. Entrando no bem organizado sistema de biblioteca daquele país, além de

freqüentarem com maior insistência as salas das universidades, as edições universitárias de poetas contemporâneos, famosos ou não, reafirmaram às novas gerações em formação que a poesia tem sentido não só como legado de clássicos, mas como expressão da vida cotidiana. Nesse sentido, também ajudam os próprios poetas, contratados pelas instituições e ensino superior a darem cursos sobre sua obra. Hoje é comum que cada grande universidade tenha seu poeta de plantão, integrante do quadro docente, a carrear prestígio e atrair novos alunos à faculdade ou escola.

Se o pluralismo é a marca da produção poética norte-americana nos dias de hoje, é natural que nela estejam representadas as expressões regionais, lado a lado com aqueles nomes que ultrapassaram as fronteiras estaduais. Também é de se esperar uma miríade de temática, assim como de escolar, abordagens e técnicas. Ao examinar qualquer antologia recente de poesia, como *The best American Poetry 1989* (New York: Macmillan, 1989), avolumam-se poemas em verso livre e branco, tanto quanto outros metrificados e rimados. Formas clássicas, como o quarteto, a sextina, a terza rima, o dístico elegíaco, a ode, unem-se ao poema narrativo ou dramático, ao poema conversacional e ao poema-montagem. Na estruturação, percebem-se vestígios de modelos com Walt Whitman, Eliot, Pound, Frost, Ginsberg, todavia sem o hermetismo e o virtuosismo técnico ou a iconoclastia desses.

Interessa mais a comunicabilidade e um certo espírito folgazão, freqüentemente de um dramatismo empostado, que aprecia a citação, o fragmentário, as homenagens e pastiches ou paródias a gente tão diversa como Tennyson, Safo, Emily Dickinson, Auden, Fragonard, Houdini, Valentino, Einstein, Hamlet, Albrecht Durer ou Robbe-Grillet. Poetas da Califórnia, do Midwest, do Deep South, das Black Mountains, de Los Angeles, da escola de Nova Iorque, todos se acotovelavam, não mais defendendo brios e tons

regionais ou insurgindo-se contra o poderosos Leste, que decidia (e ainda tenta decidir) quem "precisa" um adjetivo geográfico depois do nome ou não para ter acesso ao *The New Yorker*.

Há poemas formalistas, feministas, intimistas, desconstrutivistas, ativistas, alternativas para todos os gostos e minorias, recusando o postulado da "forma difícil" das vanguardas modernistas em favor de estratégias de conquista do público, fundadas na pessoalização, na autobiografia, na confessionalidade, na meditação, dramaticamente postas numa cena que quer ser igualmente ao leitor comum. Partilha e autenticidade parecem ser os termos-chave dessa poesia atual, mas obtidas à custas de artifícios, de pesquisa histórica e formal, tendendo ao espetáculo do eu e à exibição da maestria técnica.

Não se está mais diante daquela entusiástica explosão do Eu Sou romântico, mas busca-se aquela ingenuidade. Abomina-se a fria máquina combinatória de Valéry, mas acionam-se todos os gadgets que produzam um poema de maior aceitabilidade, conforme a fatia de público visada. Ainda se cultiva o choque estético, como em Baudelaire, mas sem aquelas correspondências que implicavam um universo uno, mesmo que transcendente. Esta é uma poesia que congela momentos de revelação e os expande discursivamente, à exaustão. Tudo se difrata, multiplica, dilui. Invoca-se o diálogo, mas não há possibilidade de dar vez ao outro, porque o que se diz não abre espaço para a divergência: os participantes do circuito comunicativo sentem o mesmo, são o mesmo, e na mesmidade não há troca.

É a partir dessa qualidade calidoscópica, pseudoparticipativa e plural que a poesia norte-americana contemporânea pode ser pensada em relação à crise ou fim da modernidade. Douwe W. Fokkema, em *História literária, modernismo e pós-modernismo* (Lisboa: Vegas, s.d.), caracteriza o espírito do

modernismo literário como "uma seleção de construções hipotéticas que expressem a incerteza e o provisório, afetando as relações do texto com os outros fatores da situação de comunicação bem como a organização do próprio texto" (p.29). As convenções modernistas seriam, primeiro, a de que o texto nunca é definitivo; segundo, que não há explicações que se possam fornecer ao comportamento, ou seja, defende-se um estado de dúvida epistemológica permanente; o terceiro, o comentário metalingüístico, preocupado em discutir as relações texto/código; e, quarto, o respeito pela individualidade do leitor, abrindo-lhe espaços de movimentação dentro do texto. O pós-modernismo acentuaria o papel do leitor, dando-lhe estatuto de personagem ou dirigindo-se a ele para que siga instruções ou escolha opções, sem impor interpretação em que a verificabilidade seja exigível; nele a ênfase no código seria maior - saber como se faz o texto importa mais do que o texto em si, bem como se procuraria não ler outras coisas nas coisas, deixá-las serem, sem interpretação; recusar-se-iam leis explicativas da realidade, substituídas por paródias de explicação a serem consideradas como tais, ou seja, inúteis - as palavras inventam o mundo, o texto reescreve o texto infinitamente (o princípio da intertextualidade) e evita-se a não-linguagem com um linguagismo auto-suficiente, que se reflete na estrutura labiríntica do desenvolvimento textual; a relação texto-autor é menos tensa, pois o escritor abandona sem remorsos o controle textual, deixando que a obra comece ou termine ao acaso e se encadeie à solta (daí os princípios da descontinuidade, da enumeração, fragmentária, do inacabamento e da reduplicação a atestarem o alto grau de arbitrariedade da composição).

Percebe-se que, para Fokkema, a arte pós-moderna é vista como uma exacerbação da arte moderna, não como uma crise ou ruptura. Isso confirmaria a hipótese

homológica de que a pós-modernidade nada mais seria do que o período em que o regime capitalista industrial entraria num estágio avançado, em que poderia dispensar aos países do Terceiro Mundo as indústrias de primeira e segunda geração a oferecer serviços, como uma indústria de terceira onda tecnológica; em que a racionalização da vida cotidiana atingiria seu ápice, administrando todos os aspectos da pseudoliberalidade que a ideologia da consumo implicaria; em que o saber seria a moeda capaz de gerar riqueza pela via tecnológica; em que as utopias faleceriam de morte natural ante a satisfação de todas as necessidades básicas propiciada pelo estado do bem-estar social.

Um autor como Christopher Lash, todavia, interpreta esses traços como signo de algo muito mais profundo e catastrófico: a morte do social, também descrita por Baudrillard, em que as possibilidades de coalisão em torno de causas comuns seriam substituídas pela errância de eus solitários numa massa anódina, destinada à própria implosão. Lash, em *O mínimo eu* (São Paulo: Brasiliense, 1987) vê a questão a partir de perspectiva da pessoa, que, assediada por sistemas de gerenciamento político e terapêutico da sociedade e de transformação tecnológica da natureza em escala antes inimaginável e de conseqüências catastróficas, se contrairia num núcleo defensivo, sem nenhum interesse pelo outro ou pelo futuro.

A nova sociedade seria narcisista, ou seja, constituída por eus inseguros de seus limites, oscilando entre construir o mundo à própria imagem ou fundir-se estaticamente como o ambiente. Isso se refletiria na arte pós-moderna, que retiraria seus motivos da "invasão da experiência pelas imagens", indissociando imagens perceptivas das coisas e imagens esteticamente induzidas, de modo que o eu não distinguiria entre realidade e fantasia. A máxima dessa arte seria a de Beckett: tudo o que é está aqui.

Não há nada sob a superfície, nada além do presente. A jornada interior não leva a lugar nenhum, assim como a aventura só encontra o mesmo, o idêntico. Cabe à arte fabricar alguma ilusão de sentido - mostrando-o como ilusão, pois sem ele tudo se descompromete de si e dos outros, da construção da História e se refugia nos próprios meandros simbólicos, perdendo-se neles.

Um poema de Charles Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You* (in WALLACE, Ronald <Ed.>, *Vital signs*, Madison: The U. of Wisconsin Press, 1989), expressa tanto a visão Fokkema quanto a de Lasch sobre as interações entre literatura e pós-modernidade. Olson (1910-1970) desenvolve uma poesia de raízes eliotianas, de ritmo entrecortado, mas arrebatador, que simula o transe místico de uma ritualização da palavra a desdobrar-se sem término. Entretanto, Olson não se rende ao espetáculo de si mesmo, ao marketing da experiência poética, de modo que seu texto guarda a potência da poesia de desocultor o Ser, como queria Heidegger.

O poema em questão tematiza um discurso de entonação política, mas incapaz de dizer a que veio, com laivos de um despotismo paródico (Gloucester lembra Ricardo III). Trata-se da voz fragmentada de um eu exilado, magnificado, conclamando outros eus, sitiados pela espetacularização, pelo não-sentido, não a uma tarefa de transformação da sociedade americana, mas de denúncia de uma conspiração que se evolva no próprio discurso.

Notem-se a indistinção entre imagens provinientes de textos ou da empiria, o impulso subterrâneo do tema sexual desagregando-se na superfície das metáforas, impotente, sem conseguir solucionar o problema da indiferença da massa. Além de tudo, observe-se a impossibilidade do discurso de veicular sentidos completos, marcada pelos cortes bruscos, os parênteses que não fecham e se abrem sobre

outros parênteses e as descontinuidades da situação comunicativa internalizada pelo texto:

Eu, Máximos de Gloucester, a Vós

De ouvido, disse ele

Mas o que importa, o que insiste, o que
/perdurará
onde encontrareis, meu povo, como, onde
/ouviereis
quando tudo se torna, cartazes, quando
/tudo, até o silêncio, é
quando até as gaivotas,
meus telhados,
quando até vós, quando o próprio som

Onde, Potygee Hill, cantou ela
e sobre as águas, em Tarr
(as águas brilhavam, a luz oeste
negra, dourada, a maré
que parte à tardinha

As sinetas de aviso soavam, suas vozes
vinham como botes sobre as manchas de
/óleo,
como cascas de asclépias

E um despencou,
desatento,
contra telhas róseas

(cidade marítima

2

ama-se só a forma,
e a forma só vem
à existência quando
nasce a coisa
nasce de você , nasce
de escoras de feno e de algodão
e restos de rua, molhes, ervas daninhas
você traz, meu pássaro

de um osso de um peixe
de uma palha, ou desejo
de uma cor, de uma sineta
de você mesmo, dilacerado

(oh pássaro
oh cálice, oh
Antônio de Pádua
arrebata-nos , abençoa
os telhados,
os gentis pontiagudos
em cujas cumeeiras as gaivotas posam,
e de onde partem

E as bancas de escamar peixes
da minha cidade

3

O amor é forma, e não pode ser sem
substância importante (o peso, digamos, 50
/quilates, cada um de nós,
por força,
de nossa própria balança de ourives (pena a
/pena somadas,

(como vejo, sobre as águas,
 / desse lugar
 onde estou, onde ouço, onde
 / ainda posso
 ouvir
 de onde trago-vos uma pena
 como se, em ponto, eu a
 / colhesse,
 na primeira hora da manhã
 / entregue a vós,
 uma jóia, faiscando
 mais que uma asa, que qualquer
 / coisa
 velha e romântica
 que a memória, que o lugar,
 / que qualquer coisa
 que não
 a que vós também trazeis, a
 / que está
 (chamai de ninho) depois da
 / curva e, chamai-a
 o próximo
 segundo

Esse poema, sozinho, atesta, mesmo nesses tempos pós-modernos, em que tudo se espetaculariza para atender a apetites enfastiados pela fartura do Primeiro Mundo, a poesia norte-americana ainda consegue seu poder emancipatório. Ela não espelha meramente a sociedade pós-industrial, estilhaça seu reflexo, mostrando-lhe sua face irreconhecível nos cacôs, a qual, como a Esfinge, diz decifra-me ou devoro-te. Em meio à uniformização de dramatizações do eu, e formas engenhosas e dóceis à apreensão, ao novidadismo repetitivo, ainda há lugar para a palavra instalar-se e instaurar o sentido. Mesmo que este seja uma seta que aponta para o abismo, avisa que a beira está ali, pronta a engolir o leitor narcísico.

Invisibilidade, cegueira
 e perda de identidade
 em "O Homem Invisível" de Ralph Ellison

Denise Almeida Silva

O ato de nomear, cujas origens remontam à aurora do mundo, representa um esforço para individualizar o ser, reconhecendo-lhe um status distintivo dentre as categorias da realidade experienciada. Já no relato bíblico da criação do mundo, o ato de nomear os animais tornou-se possível apenas depois que estes foram trazidos a Adão:

Havendo, pois, o senhor Deus formado da terra todos os animais do campo, e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria: e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles. (Gen. II. 19)

Nomear é, pois, função humana que repousa na experimentação, valoração e conseqüente individualização da realidade. Entre os romanos, o não reconhecimento de plena humanidade era marcado pela falta de identidade - não se atribuíam nomes legais aos escravos, uma vez que estes não podiam atuar como pessoas legais.

É significativo que a literatura do século XX, e a literatura negra em particular, tem repetidamente refletido a asserção e possibilidades do indivíduo em uma