

Desencanto e pulsão ética na América Latina

Heyk Pimenta (Doutorando, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: O presente trabalho apresenta o conceito de desencanto de Florencia Garramuño articulando-o com poemas de Walt Whitman, Ademir Assunção e Roberto Piva. Esse desencanto é visto como motor de dissociação entre a arte produzida no Brasil e Argentina a partir dos anos 1970 e o projeto moderno e a autonomia artística. A partir de conceitos como desencanto, experiência, exterior, faz-se um percurso acompanhado e baseado na obra *La Experiencia Opaca – Literatura y Desencanto* de Florencia Garramuño para a proposição de obras heterônomas que se dão a partir de uma pulsão ética.

Palavras-chave: América Latina, Poesia Brasileira Contemporânea, Autonomia, Desencanto, Experiência, Heteronomia

Abstract: This piece of work presents the concept of disenchantment of Florencia Garramuño articulating it with poems by Walt Whitman, Ademir Assunção and Roberto Piva. This disenchantment is seen as an engine of dissociation of the art produced in Brazil and Argentina from the 1970s in relation to the modern project and artistic autonomy. From concepts like disenchantment, experience, exterior, a route is set accompanied and based on the book *La Experiencia Opaca - Literatura y Desencanto* by Florencia Garramuño for the proposition of heteronomous works that occur from an ethical drive.

Keywords: Latin America, Contemporary Brazilian Poetry, Disenchantment, Experience, Heteronomy.

Introdução

Desde que o continente americano existe há quem reúna esforços para viver bem aqui. Esse bem viver conjuga formas de conviver bem consigo, com os outros e com o mundo. Como hoje se sabe, a América pré-colombiana nunca foi o lugar idílico que os conquistadores, os catequizadores e, depois, os românticos pintaram, mas um lugar plurinacional, feito também de nações inimigas e por vezes até imperialistas. Os projetos para o continente foram desde sempre os mais diversos, e desde o século XVI outros continentes passaram a interessar-se por esses projetos. Talvez até mesmo a ideia de continente e de projeto sejam posteriores a esse interesse, e talvez também se possa pensar que o que havia eram, em sua maioria, projetos locais de América ou de Abya-Yala – termo que os Kuna panamenhos e colombianos deram à mesma extensão territorial.

O próprio continente se pensar a partir das suas próprias demandas é uma premissa que vem sendo discutida em voz alta pelo menos desde o Modernismo oswaldiano, desde a Cepal, desde que os movimentos políticos e contraculturais da

América do Sul reivindicaram no fim dos anos 1950 e na década de 1960 a Gran Colombia que queria Simón Bolívar. Um pensamento que se valha do pensamento do mundo, mas que não se acanhe ou deprecie suas próprias investigações e conclusões, que entenda que não pode estar em pé de igualdade em um jogo onde não somos nós quem fazemos as regras.

Essas premissas são levadas em conta por Florencia Garramuño em *La Experiencia Opaca – Literatura y Desencanto*. A autora enxerga, nesse volume, as literaturas latinoamericanas brasileira e argentina como campo de “experimentação teórica” (GARRAMUÑO, 2009, 47), não como objeto a ser estudado. Não à toa comenta e problematiza artistas que produziram largamente textos críticos ou teóricos sobre suas próprias obras artísticas, ou que empreenderam nelas, intencionalmente, propostas que traziam novidades em relação ao modernismo.

Uma das responsáveis pela divulgação de Ana Cristina César e Gonçalo M. Tavares em países de língua espanhola, Garramuño trabalha ao lado de pensadores como Silviano Santiago e Josefina Ludmer para problematizar as tramas contemporâneas da América Latina. A pensadora doutora-se em Princeton e realiza seu pós-doutoramento no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Atual pesquisadora da Universidad de San Andrés e da John Simon Guggenheim Foundation, publicou *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay em la novela contemporánea, 1980-1990* [1997] e *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación* [2007] em que problematiza também as artes produzidas no Brasil.

A partir e em confronto com a obra de Walter Benjamin, Garramuño se propõe a discutir objetos artísticos e textos críticos produzidos no Brasil e na Argentina para problematizar os conceitos de experiência, aura artística, tatibilidade, valor de culto e valor expositivo que são tratados por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 170; 172).

A finalidade da autora é colocar em evidência obras de artistas que romperam com o valor aurático, fetichista e transcendental da arte, e fizeram isso a partir de uma indiscernibilidade entre obras e o exterior a essas obras, e de uma experimentação conceitual ou corporal. Para essa autora, a ideia de autonomia artística foi o dispositivo por meio do qual a arte quis se fazer acreditar que tinha o poder de redimir as catástrofes humanas. O valor expositivo e a aura artística foram mecanismos que alimentaram a ideia de transcendentalidade e redenção, que, para ela, tanto enfraqueceriam as artes como desvalorizariam a experiência histórica.

Para Garramuño, o rompimento com a autonomia, o que ela enxerga em obras realizadas nas décadas de 1970 e 1980, pode ser uma forma de revalorizar a experiência vivida e obras de arte que se deixem permear pelo exterior, em detrimento da arte que acha que pode salvar ou redimir os pontos fracos e terríveis da história (GARRAMUÑO, 2009, p. 250-252).

O seguinte trabalho apresenta a ideia de desencanto, que, para essa autora, seria o motor de propulsão que levaria as artes para fora da autonomia artística, não para serem ações e pensamentos determinados pelo social, mas atravessados por ele, incluindo uma pulsão ética à produção artística.

O DESENCANTO

As rimas e os rimadores passam,
passam poemas derivados de poemas,
os enxames de imitadores e polidos passam, e deixam cinzas;
admiradores, importadores, pessoas subservientes,
formam apenas o chão da literatura;
justifica-se a América, dá tempo, nenhum disfarce
logra tapeá-la ou esconder-se dela, é bastante serena,
só em direção aos seus próprios iguais avança
para encontrar-se com eles.
Se seus poetas aparecerem ela no tempo devido
avançará ao encontro deles, não há receio ou equívoco.
(A prova de um poeta será inflexivelmente transferida
até que seu país o assimile com a mesma afeição
com que ele o assimilou) (WHITMAN, 1964, s.p.).

É possível encontrar prenúncios do que viria a se constituir como Modernismo em algumas de suas linhas mestras neste fragmento de “À margem do Ontário Azul”:ⁱ o rompimento com a tradição, a afirmação de uma identidade e de um território, a crença em um projeto nacional, uma operação formal de distinção em relação aos períodos artísticos anteriores. Em “As rimas e os rimadores passam”, Whitman anunciava o seu rompimento com determinada operação formal e este anúncio é duplo, faz-se de conteúdo e forma, pois o autor escreve sobre o fim das rimas se valendo justamente de versos brancos (sem rimas) e livres (sem métrica).

E não só a forma fixa e rimada *passaria*, também seriam esquecidos aqueles que dela se valeram, *os rimadores passariam*. Podemos ver outro rompimento, aquele perpetrado contra a tradição em “passam poemas derivados de poemas,/ os enxames de imitadores e polidos passam, e deixam cinzas;/ admiradores, importadores, pessoas subservientes,/ formam apenas o chão da literatura;”. Aqui o autor afirma um descolamento de sua literatura em relação àquela que se valia da própria história da

literatura para se fazer literatura, rompendo com a influência e o respeito à tradição literária, procedimento intrinsecamente das vanguardas modernistas. Passariam os poemas derivados de poemas, os imitadores polidos, os importadores de estilos e tendências; para o autor, esses seriam o chão da literatura, mas a palavra chão aqui não vem com o sentido de pilar, de base, de esteio em que a literatura se assenta, mas sim como lugar onde a literatura deve pisar. Pisar-lhe a cara, e seguir em frente.

É interessante ver que sendo pré-moderno e de difícil encaixe em outras escolas, movimentos ou estilos de seu tempo, Whitman, de alguma forma, se afasta também do próprio Modernismo (antes mesmo de haver um): ao afastar-se da história da literatura como matéria para criação, não é na cognição ou na exegese formal que o autor busca alimento para sua obra,ⁱⁱ mas na sua própria experiência, em uma espécie de poema corporal, o que é diferente do esvaziamento e estilização da experiência que opera o Modernismo: “Eu sou aquele que vaga pelos Estados com uma língua farpada/ interrogando a todos que deparo” ou em “Tudo vem pelo corpo: só a saúde vos põe em harmonia/ com o universo.”

Neste e em outros poemas é evidente uma espécie de discurso prescritivo e recomendador, Whitman canta o que é a América (Estados Unidos) e como devem ser seus cidadãos se quiserem andar *pari passu* com ela. Força, união, liberdade e democraciaⁱⁱⁱ entremeiam *Leaves of Grass* junto à proposição das paisagens naturais do país e à segurança militante do autor ao caminhar por ele. Podemos reconhecer a confiança que aquele tinha em seu país, e na construção da nação coesa nos seguintes versos: “justifica-se a América, dá tempo, nenhum disfarce/ logra tapeá-la ou esconder-se dela, é bastante serena,/ só em direção aos seus próprios iguais avança/ para encontrar-se com eles.”. A América cantada nesses versos é um país que favorece o encontro e identifica os que são seus pares, os acolhe e convida para caminhar com ela. É difícil reconhecer essa América naquela que hoje se conhece, endividada, imperialista, que comete embargos, sanções e ameaças àqueles que atravessam o seu caminho, com o argumento de defesa dos interesses dos americanos. A crença no projeto de nação de Whitman era muito grande, e é necessário contextualizar esse fervor. A própria ideia de nação não era de todo universalizada, as duas guerras mundiais ainda não haviam acontecido, sequer Itália e Alemanha eram unificadas, o que acontece respectivamente em 1870 e 1871. Vejamos um fragmento de artigo de Maria Clara B. Paro sobre o americanismo de Whitman:

O “americanismo” (no sentido de Estados Unidos) foi uma das ambições de Whitman que não foi concretizada na prática. Foi o sentimento nacionalista do poeta que o levou a assumir o papel e, depois, a ser reconhecido como o “poeta da democracia

americana”. Os prefácios que escreveu demonstram claramente essa intenção e sua obra realmente reflete sua experiência, seu tempo e a vida no século XIX em seu país. Entretanto, o poeta extrapolou suas próprias realizações, pois seus grandes temas, assim como a maior parte de seus poemas, são universais (PARO, 1992, p. 144).

Ao conhecer o empenho nacionalista deste autor, o mais interessante é entender que o projeto moderno, e junto com ele o projeto de nação, ainda não havia naufragado, não havia nem sequer chegado ao seu ápice. A crença e a confiança na coesão entre cidadãos e país e a possibilidade de um caminho comum que fortalecesse ambos não durou para sempre, talvez nem mesmo para Whitman, que foi perseguido e criticado,^{iv} apesar de ter sido reconhecido, como conta Paro, como o “poeta da democracia americana” e que, hoje sabemos, realmente se universalizou.

Vejamos os últimos versos do fragmento de “À Margem do Ontário Azul”. Neles se descobre outra crença do Modernismo, a de que os poetas seriam importantes para a construção da realidade, o que podemos encontrar em inúmeros autores, como Octavio Paz, Paulo Leminski, Eduardo Viveiros de Castro.^v Para Whitman, na medida em que o poeta incorpore seu país, o cante, faça valer sua voz em defesa da construção da nação, como que em desdobramento natural, seu país virá ao seu encontro e o reconhecerá como força importante para si e para o seu povo, assim o assimilando e fazendo-o ser parte de sua cultura: “Se seus poetas aparecerem ela no tempo devido/ avançará ao encontro deles, não há receio ou equívoco./ (A prova de um poeta será inflexivelmente transferida/ até que seu país o assimile com a mesma afeição/ com que ele o assimilou.)”. Aí está outro aspecto da poesia no Modernismo, o de arte como salvação ou redenção: o poeta não quer fazer parte de um coro morto, ele reconhece que há problemas ao seu entorno e não quer ser cúmplice, por isso se mune de sua voz e critica os costumes que vê como perniciosos e se levanta exigindo que seus compatriotas tomem atitudes para garantir liberdade e força para eles mesmos, como vemos nestes versos do mesmo poema: “Virtude e conformismo para os que gostam,/ tranquilidade, obesidade, submissão para os que gostam;/ eu sou aquele que criticamente incita homens, mulheres/ e nações, gritando:/ - Saltai de vossos assentos e lutai por vós mesmos!”. Mesmo vendo que nem todos seguem aquilo que acredita ser o melhor para o seu povo, o poeta tem um sonho e um projeto coletivo, acredita no país e na contiguidade e continuidade deste em relação aos seus concidadãos. Ainda neste poema, o país e o coletivo, nesse caso, não são um caso perdido, precisam de ajustes, de mais energia, de mais atenção às questões que o poeta levanta, pois este é uma voz importante, que deve ser tida como tal, posto que nem os presidentes teriam tanta força para aglutinar e dar certezas ao povo, como vemos nos versos abaixo:

De todas as raças e épocas estes Estados, com veias estuantes
de substância poética, precisam mais de poetas,
e não de ter os maiores e não de usá-los os maiores;
seus Presidentes não valerão para eles como árbitro comum,
como os poetas deles não de valer (WHITMAN, 1964, s.p.).

Como se vê, Whitman já não acredita na tradição literária nem na forma fixa, tampouco nos preceitos pintados como virtuosos pelo cristianismo dos Estados Unidos de seu tempo, mas, certamente, em três coisas o autor injeta suas crenças: em si próprio, no país e, como coisa maior, aquela que organiza estas outras duas, na palavra poética.^{vi} No livro *La Experiencia Opaca – Literatura y Desencanto*, Florencia Garramuño pontua as características da literatura, da poesia e das artes visuais que foram recorrentes na Modernidade e mostra como alguma produção artística latinoamericana, principalmente dos anos 1970 e 1980, começou a se distanciar dessas características calcada principalmente em um processo de desencanto com a Modernidade. O segundo capítulo de seu livro é dedicado ao desencanto e sobre ele a autora define:

Desencanto sugiere no necesariamente muerte o inacción, sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece encontrar en aquélla ya no un motivo de celebración sino una profunda desilusión y desengaño (GARRAMUÑO, 2009, p. 56).

Até então o Moderno era uma ânsia inclusive de setores de esquerda, mas depois da associação entre modernização e autoritarismo esse sonho rui, e a partir disso passa a haver uma descontinuidade entre os projetos dos artistas para a vida coletiva e as tomadas de decisão perpetradas pelo Estado. A industrialização e mercantilização desenfreadas que não levaram em conta o bem viver da maioria da população, e uma série de governos autoritários em vários países e durante um longo período eram visíveis e já não podiam alimentar a ideia de que a modernização seria benéfica para todos.

La asociación de esa modernización a un régimen autoritario es uno de los datos que marcan en primera instancia una caída de la idea de modernización no sólo para el imaginario de izquierda en la cultura brasileña. Si la modernización se cumple, pero a costa de la pérdida de ciertos derechos inalienables, y no trae, además, la utopía que se pensaba que acarrearía, resulta claro que el paradigma de la modernización entra en crisis por lo menos para una zona importante de la cultura brasileña (Ibidem, p. 62-63).

Garramuño demonstra que setores da população, principalmente artistas e intelectuais, já não podiam esperar saídas à modernização autoritária através das visões de Estado que então estavam em disputa, a ação pela política institucional ganhava grande descrédito. Mas não se trata apenas do fim da confiança no Estado, perde força

também a ideia de que algum saber ou conhecimento poderia vir da experiência, em função mesmo do descompasso entre o que havia e era sabido pelos indivíduos e aquilo que agora era visto, completamente diferente do mundo conhecido. Podemos acompanhar esse descolamento entre experiência e o que é visto em “Experiência e Pobreza”, em que Walter Benjamin escreve sobre essa não contiguidade (em outro momento histórico, falando sobre as décadas de 1920 e início da década de 1930), e deposita sua confiança em um papel transformador da arte. Diante do não reconhecimento do que os indivíduos veem a sua volta, durante e após a Primeira Guerra Mundial, não é mais possível crerem no conhecido, na experiência, no passado, porque esses não têm mais correspondência com o presente, que estando destruído não é reconhecível, o que os leva a crer que também o futuro é demasiadamente incerto; bem menos neles mesmos podem confiar, seus corpos não resistem contra as armas. Ou seja, o real como um todo é motivo para o desencanto e também a vida, já que é tão frágil e sem sentido:

Uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência comunicável. Os livros sobre a guerra que proliferavam nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, isto não era estranho, pois jamais houve experiências tão desmoralizadas e desmentidas como as estratégicas pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome, as morais pelos donos do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos, viu-se desabrigada, numa paisagem onde tudo, exceto as nuvens, havia mudado, e em cujo centro, num campo de forças de explosões e correntes destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano. (BENJAMIN, 1986, p. 195).^{vii}

Ao problematizar a pobreza da experiência, Benjamin não tenta reconstituir um passado áureo, ao contrário propõe que em uma espécie de nova barbárie se comece a produzir a cultura do zero, como fizeram Klee, Brecht e o arquiteto modernista Adolf Loos. A pobreza da experiência levaria

a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco... E exatamente esse começar do começo tinham os artistas em mente, quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros... Eles são solidários dos homens que optaram pelo radicalmente novo, com lucidez e capacidade de renúncia. Em suas construções, seus quadros, suas narrativas, a humanidade se prepara para sobreviver, se for preciso, à cultura (Ibidem, p. 196-198).

A arte que Benjamin defende é aquela que se distancia desse mundo desolado não para tomar a distância certa para descrevê-lo, mas agora para mudar a realidade. O Autor defende a invenção como fórmula para a mudança, e aquela passa a ser fruto da

precariedade e de uma profunda decepção com o mundo.^{viii} No que abarca o desolamento em relação ao mundo, os artistas das gerações de 1970 e 1980 de que trata Garramuño estão em pé de igualdade com os sobreviventes de guerra de que fala Benjamin, mas o que aqueles acham das artes é bem diferente da proposta e da confiança de Benjamin. O autor alemão defende uma “linguagem que é arbitrária (O exemplo dado por Benjamin é um escritor alemão de ficção científica, Paul Scheerbarth), que é de natureza construída, artificial e não orgânica”^{ix} (GARRAMUÑO, 2009, p. 122), que além disso seria carregada de força e intenção para modificar o mundo em um misto de salvação e redenção; já em artistas latino-americanos como Clarice Lispector e Ana Cristina César é possível encontrar “um certo rechaço ao suposto prestígio do literário, que na cultura brasileira dos anos setenta poderia ser visto em vários escritores... um funcionamento diferenciado da arte, orientado à desfeticização do objeto e a uma ideia de arte como suporte de experiências” (Ibidem, p. 31).

Essa descrença na arte pode ter se dado por uma série de motivos, entre eles os que mais interessam é que a arte – que em certo momento chegou a se julgar superior ao real e que poderia transformá-lo – também se tornou um lugar excludente, onde alguns ganham grandes quantias em dinheiro. E se há dinheiro, há um mercado muito interessado que se aproveita e, por vezes, regula esse lugar; e o outro motivo é que desde que Benjamin declarou que a arte poderia ser uma via de proposição de mudanças, o formato que realmente triunfou foi o entretenimento, que já o rondava e sobre o qual o próprio Benjamin escreveu, alertando por exemplo sobre a relação entre a propaganda, a reprodução em massa da imagem e o fascismo:

especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas... Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro...

...“Fiat ars, pereat mundus”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como diz Marinetti (BENJAMIN, 1987, 194-196).

O entretenimento, como vimos acima e como temos visto durante nossas vidas, bem mais esteve a serviço deste mundo autoritário e mercantilizado do que serviu para trazer as transformações que Benjamin propunha em 1933, apenas dois anos antes de escrever o fragmento acima. Ou seja, o descontentamento com as artes também se dá, pois elas não conseguiram resolver os abalos e crimes que se deram no real.

Além do desencanto em relação à experiência, a ideia de que seria possível se constituir como sujeito uno e autônomo, a própria ideia de fé na vida, no futuro, ou no

que fosse não estão mais presentes nesse contexto como estavam em Whitman, como vimos nas páginas anteriores. E claro, também diferente de Whitman, já não está presente a ideia de que a arte poderia dar qualquer solução para esse impasse. A partir daí vieram saídas as mais diversas a essa condição: a militância política, a luta armada, o enclausuramento, a aposta na marginalidade, no desbunde, na curtição, o suicídio, etc.

E já nesse contexto, apesar da imensa repressão no continente sulamericano, o que se vê não é a pobreza da experiência de que fala Benjamin ou a alienação de que eram acusados pela esquerda os integrantes da contracultura. Mesmo que desencantada, a geração que vive as ditaduras militares não transforma desconfiança e desilusão em silêncio e apatia, mas “em tipos diferentes de buscas por uma cultura alternativa cuja função crítica passa por outras formas de resistência” (Ibidem. p. 65). Como se sabe, essas outras formas de resistência perdem o Estado, a política institucional ou mesmo a resistência armada como horizonte, e se lançam a investigações sobre “a revalorização do corpo e da sexualidade, do cotidiano e da experiência, o que marca em muitos casos uma vontade de politizar outros espaços, reformulando... as formas de fazer política” (Idem).

O desencanto circulou pelas artes durante muito tempo, e talvez até mesmo seja contemporâneo à própria ideia de Modernidade, essa que tem como uma das maiores características uma operação crítica e autocrítica (Ibidem, p. 56-57)^x Como podemos ver, a partir da derrubada da Modernidade como lugar a que todos almejavam chegar, o terreno se tornou propício para que outros atores e formas de atuar fizessem parte de um novo mapa da cultura e por consequência da literatura, que merece ser investigado.

Saindo dos anos 1970 e 1980 e chegando aos dias de hoje, mesmo depois da queda de parte dos regimes autoritários, o desenvolvimentismo, a primazia da economia sobre os direitos humanos e a mistura de interesses financeiros e guerras continuam vigentes, não se restringem a uma contracultura setentista brasileira. Os exemplos são infindáveis, mas um é digno de ser posto ao lado do outro poeta aqui presente por ser herdeiro direto de uma tradição que parte de Whitman, passa por William Carlos Williams, e desemboca no já contracultural Allen Ginsberg. Ademir Assunção, poeta, que faz parte de uma geração que engendrou na cultura brasileira uma maior popularização da música experimental e a inclusão de escritores tidos como malditos ao nosso pensamento literário; tendo entre seus pares os compositores Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção – integrantes do que ficou conhecido posteriormente como Lira Paulistana –, o dramaturgo Mario Bortolotto, e o poeta Rodrigo Garcia Lopes – tradutor da última edição de *As folhas de relva* [2005] no Brasil. Assunção conhece e é produtor

desse descolamento crítico em relação à Modernidade, um desencanto que não aponta saídas, mas não para de andar nem de correr riscos:

o caos ecoa nas ruínas,
escuras esquinas do inferno, pompeia,
são paulo, istambul, atenas, a moda
do outono é a decadência do inverno,
dizem que os profetas só predizem
desastinos, pássaros tenebrosos nublam
presságios, o cacto rubro desconhece
a flor do destino, é no silêncio
que os banqueiros multiplicam seus
ágios, quebram-se dentes, racham
mandíbulas, ossos estalam nas tumbas,
o vento varre os edifícios da cidade,
baleias destroçam submarinos, bruxos
eslavos rasuram signos mágicos, otários
neochics imitam macacos, cadelas
burguesas tomam no rabo, hackers
detonam a musa da TV a cabo, nada faz
sentido nessa névoa de bosta, lama
espessa subindo ao pescoço (ASSUNÇÃO, 2012, p. 15-16).

Ganhador do Prêmio Jabuti de 2013, o livro de Ademir Assunção, *A voz do ventríloquo* é um misto de desesperanças e de experiências violentas e aterradoras ou no mínimo caçadoras dos rumos que o mundo tomou. No fragmento acima, do poema “O triunfo do General Mandíbula”, podemos enumerar até o quarto verso as palavras caos, ruínas, escuras, inferno, Pompeia, decadência e inverno, todas com o sentido que têm de fato, um quadro de desmoronamento total do real. No quinto e sexto verso, os profetas e os pássaros – geralmente usados como sinônimos de poetas, no sentido daqueles que veem o que virá, daqueles que captam com suas antenas o devir – não veem nada, ao contrário os primeiros têm presságios inúteis ou em outro sentido, seus presságios, desastinos, são inconcebíveis e terríveis; os pássaros, em vez de cantar a beleza ou contar segredos futuros, atrapalham os que tentam enxergar o futuro, nublam as visões dos que a enxergar se prestam. Nos versos sete e oito, o cacto, símbolo da adversidade e da vida precária, também não pode conceber seu quinhão de delicadeza, sua flor, que além do mais é seu órgão reprodutivo, além de manter espinhoso, rubro, está fadado a não mais polinizar e sucumbir sem vestígios. No 13º verso a inteligência científico militar é assolada pela natureza, são as baleias que intentam contra os submarinos, e vencem. Os neochics – termo geralmente associado a um segmento de classe média alta de hábitos alternativos e consumidor de cultura – que poderiam ser leitores de Assunção em um país de tão poucos leitores, são ridicularizados. Não há vencedor, o entretenimento,

descrito acima como vencedor da disputa pela cultura, aqui também tem suas musas de TV devassadas por hackers. Segundo Rafael Zacca, poeta e crítico carioca, para Assunção

a vida e a guerra são um só meio pelo qual a humanidade constrói a sua história... Não sabemos se Assunção está falando da guerra, de um momento anterior ou posterior a ela, ou se de nossas vidas. Mas talvez estes momentos não existam para ele. A vida é luta sangrenta, carnificina. E quem se distrai acorda com o supercílio rasgado (ZACCA, 2013, p. 5).

E mais importante, o poeta não canta o que entende, não se trata de um caos que lhe dá prazer, mas de uma atmosfera que além de destrutiva, também não traz qualquer alento de entendimento. São tramas do real que não se dão aos olhos de seus sobreviventes, nem sequer aos poetas, em quem se depositou alguma fé em outro momento da história: “nada faz/ sentido nessa névoa de bosta, lama/ espessa subindo ao pescoço” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 15).

Remontar a realidade nas obras artísticas e cantar repetidas vezes seus crimes pode ser uma forma de compreendê-la para expurgar-se dela, tanto para quem a cria como para aqueles que da obra desfrutam, como em um processo psicanalítico de cura, de esquecimento ou de diminuição do peso do terror – repetindo-o inúmeras vezes ele pode se banalizar até não mais ter força sobre aqueles que o repetem. Para Leo Bersani esse procedimento desvaloriza tanto a arte como a experiência histórica (BERSANI apud. GARRAMUÑO, 2009, p. 43)^{xi}. Outra operação para lidar com o mundo desencantado é, como foi dito aqui, pela marginalidade – simplesmente do sentido de tentar estar fora dos meandros que causam dor –, e na impossibilidade de resolver os assuntos do Estado, ou diante da degradação da sociedade, buscar outras formas de atuação que atenuem a dor física e mental, numa espécie de epicurismo contemporâneo. Reinhold Ullmann escreve, em seu *Epicuro – o filósofo da alegria*, como as condições de Epicuro eram parecidas às nossas, onde a cidade era lugar de leviandade e injustiça, além de ter grande concentração de riqueza e de poder político nas mãos de poucos (ULLMANN, 2010, p. 35), daí ser coerente que a proposta de Epicuro fosse não participar da vida pública e simplesmente obedecer aos governantes, sem para eles trabalhar na política ativa, conseguindo assim se manter longe dos males do espírito e atingir a ataraxia, termo de Epicuro para a paz interior, como vemos:

Os epicureus viviam afastados do burburinho da vida, em silêncio e em profunda harmonia. Isso constitui uma novidade ímpar, no mundo pré-cristão, no Ocidente. Da mesma forma, parece fato totalmente novo, no universo grego, a pregação da liberdade interior, empreendida por Epicuro, bem como da paz da alma. A descoberta da autonomia do homem e a certeza da liberdade são um traço marcante do gênio grego. Segundo Epicuro, cada ser humano tem em si a possibilidade de ser feliz, graças aos

dons físicos e espirituais que a natureza lhe prodigalizou. A felicidade, o eudemonismo, representa o cerne da mensagem do mestre. [Ibidem, p. 36]

Pensar no corpo e na felicidade quando todo o resto foi saqueado, produzir beleza quando só da obra de arte pode vir a beleza foi a opção de alguns artistas brasileiros. Mas diferente do que conhecemos como desbunde, desistir da política não foi para todos uma busca da felicidade pela experimentação e pela euforia. Garramuño comenta o caso de Drummond, para quem o isolamento foi uma marca do regime militar:

Si Drummond, debido a la desilusión en relación con su proyecto participativo, acaba por condenarse al refugio y aislamiento de su jardín, no hace de éste un espacio más grato de retorno a sí, donde las pérdidas y frustraciones serían compensadas (VAGNER apud. GARRAMUÑO, 2009, p. 172).^{xii}

O desbunde e a curtição seriam, como o exílio domiciliar de Drummond, uma forma de compensar ou anestesiar a realidade. Apesar dos seus perigos, as drogas faziam parte do rol da euforia da experiência corpóreo sensorial. Presente na obra de muitos dos nossos escritores, poderíamos citar um de nossos poetas líricos mais viscerais, que soube como poucos ou como ninguém unir essas duas experiências de deslocamento, as drogas e a arte, Roberto Piva:

nas tripas, meu amor, carrego teu grito como um tesouro afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelinhos de vergonha, correrias de
[maconha em
piqueniques flutuantes (PIVA, 1963, p. 45).

Mas a ideia da droga ou da arte como anestesia, como compensação é contestada por Florencia Garramuño, para isso a autora se vale de um artigo de Susan Buck Morss, e dos textos críticos do poeta Néstor Perlongher. Em “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, Morss coloca as drogas como uma característica da Modernidade, mas, mais do que isso, para essa autora, a partir do século XIX a realidade como um todo teria se convertido em narcótico, com o papel de estimular os sentidos e manipular a percepção do entorno, o que funcionaria como um anestésico do organismo muito eficaz, pois essas fantasmagorias do real teriam efeitos compartilhados coletivamente, se tornando um meio de controle social (MORSS apud. GARRAMUÑO, 2009, p. 211).^{xiii} E partir disso, se a realidade é narcótica, explica Garramuño, é difícil acreditar que a arte seja uma experiência sensorial de uma natureza diferente (GARRAMUÑO, 2009, p. 211).

Néstor Perlongher, um dos divulgadores e teóricos do neobarroco latinoamericano, traz as drogas para a sua obra artística e sobre elas reflete.

Distanciando-se radicalmente de procedimentos anestésicos ou compensatórios, o autor nega qualquer assepsia para empreender uma poesia do “hediondo”,^{xiv} e coloca tanto para essa como para as drogas um papel de intensificar a experiência com o exterior, ou seja, não se trata de usá-las para fugir do real, mas sim a partir delas defrontar-se com ele de diferentes formas, “conhecendo-o” e comunicando-se com ele, aumentando as possibilidades da experiência, como vemos:

Para él, la poesía debería rasgar, romper, morder, y nunca, en cambio, anestesiarse o aletargar. Por eso, en sus escritos, su reflexión sobre las drogas ya no se presenta como una operación anestésica frente a la experiencia, sino como producción de una experiencia otra e intensificación de la capacidad de experimentar un afuera (Ibidem, p. 212).

Com Perlongher e também com Hélio Oiticica, vemos uma forma de lidar com o exterior que não deixa de ser desencantada, por isso mantém sua desconfiança e suspeita sobre ele, mas que não se nega a experimentá-lo, a estar nele e a conseguir formas de comunicação através das obras de arte, essa comunicação consiste em falar com obras, não um conteúdo preestabelecido e disciplinar, mas falar através da proposição de experiências diferentes daquelas que se executa todos os dias, e não se trata também de formas de viver, propostas de condutas, mas de uma postura que afasta as artes de suas regras e preocupações próprias e as aproxima de uma dimensão ética, que leva o exterior em conta sem ser submissa a ele, nem estar a serviço dele. Assim, esses artistas, e como eles muitos outros, começam a descolar-se do que ficou conhecido como autonomia artística, para elaborar um tipo de arte entretecido pelo real, mas que não é determinado pelo social. Nas palavras de Oiticica:

Não quero isolar aqui as experiências sensoriais, vivenciais, etc., o que seria o lado estético da coisa. Quero dar um sentido global que sugira um comportamento novo, um comportamento de ordem ético social, que brinde ao indivíduo um novo sentido das coisas (OITICICA apud. GARRAMUÑO, 2009, p. 40).^{xv}

As obras táteis de Oiticica, seu senso de imersão corporal são para Garramuño o signo de uma abertura maior para o mundo, são um deixar-se permear pelo exterior e constituir obras com restos desse real,^{xvi} nesse caso a estética já não é apenas formal, para além dos seus aspectos cognitivos e formais, obras como os *Penetráveis* ou os *Parangolés* rompem com a noção de antinarratividade e autorreferencialidade para enfatizar que afeta o espectador.

Se abandona ese formalismo de la autonomía en pos de una cierta heteronomía, que en esa entrega a lógicas desestabilizadoras e incluso desconocidas –que pueden desviar la construcción de la obra y el cierre mismo del objeto estético en tanto objeto– basa la búsqueda de una pulsión ética en la producción del arte (GARRAMUÑO, 2009, p. 41).

Se a ética passa a fazer parte da obra de arte é compreensível que por vezes os artistas estejam mais perto ou defendendo o Estado, e que quando as condições mudam e o Estado já não é um signo de comunhão, ele fique de fora das temáticas e dos empenhos artísticos. A pulsão ética inaugura um tipo de participação e de intervenção no real que não ocorre porque o Estado é respeitável ou mesmo disputável, ela não disputa o Estado, mas sim os imaginários, e faz isso não com doutrinação, mas convidando o corpo do espectador a criar sua própria memória a partir da experiência que viverá em contato com as obras de arte. Esse tipo de obra, que não é nem determinado pelo social nem pela autonomia artística, não corre o risco de tornar-se um dogma ou modelo fechado de obra, já que da mesma forma que seus materiais são recolhidos ao léu pela vida, suas finalidades também não são determinadas, não há um ponto de chegada, mas sim um convite a fazer testes e experimentações para brindar o “indivíduo com um novo sentido das coisas” (OITICICA apud. GARMUÑO, 2009, p. 40), que sentido seria esse? Certamente o de que o real, aquilo que se vive, que se vê, não é um sistema fechado, mas sim informe, como essas obras que se deixam permear por ele. Trata-se de disputar imaginários e convidá-los a fazer testes, experimentar o real de outras formas, sem hierarquizar nem as formas de teste nem os resultados atingidos.

Notas

ⁱ Traduzido por Geir Campos a partir do original em inglês de *Leaves of Grass, Folhas de Relva* no Brasil, livro publicado pela primeira vez em 1855 por Walt Whitman.

ⁱⁱ Segundo Theodor Adorno, forma e cognição são elementos essenciais para a formulação da autocrítica artística moderna, através das quais balizaria as condições da possibilidade e emergência de uma obra de arte (GARRAMUÑO, 2009, p. 247).

ⁱⁱⁱ A democracia americana apenas vinte anos antes da publicação de *Folhas de Relva* havia encantado também Alexis de Tocqueville e provocado nele o clássico da ciência política *A democracia na América*, que narra o regime e costumes dos americanos, seu gosto pela política democrática em um momento em que só os Estados Unidos possuíam tal regime e, dentre tantas outras coisas, a sua literatura ainda incipiente e dependente dos modelos ingleses em 1832 (TOCQUEVILLE, 2004, p. 63).

^{iv} Eduardo Pitta, em artigo sobre a recepção de *Leaves of Grass*, comenta a dura resposta de setores conservadores ao livro: “A sociedade puritana da época reage com aspereza à ousadia de Whitman, a imprensa não o poupa, há quem peça o julgamento do autor, por ‘obscenidade’. Na *North American Review*, escreve-se que o livro ‘não contém uma só palavra que se destine a atrair o leitor pela sua grosseria’, e, no *Intelligencer*, de Boston, lê-se que ‘o autor devia ser corrido a pontapés de qualquer sociedade decente, por pertencer a um nível inferior ao das bestas’. Na comunidade quaker, fazem-se autos-de-fé” (PITTA, s.d., s.p.).

^v “...Octavio Paz... confia à poesia um papel de reconciliação entre indivíduo e sociedade, palavra e práxis, mito e história” (OLIVEIRA, 2010, p. 13). Nas Palavras de Leminski: “Não sei se todos os povos amam seus cientistas, mas todos os povos amam os seus poetas”, acessado em 8 jan 2014: <http://www.youtube.com/watch?v=0gm8BCMki64>. Para Eduardo Viveiros de Castro, o antropólogo, o xamanismo indígena – que ele chama de acelerador de partículas da cultura ameríndia dada a importância desse procedimento para essa cultura – teria um funcionamento parecido ao das artes no ocidente: “Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena

encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte” (CASTRO, 2008, p. 42).

^{vi} Ainda em *À Margem do Ontário Azul*, os primeiros versos do poema mostram o rompimento do poeta com a ideia de um Deus cristão e único, aceitando a possibilidade de convivência entre tantas perspectivas religiosas quantas existirem, e também demonstra sua confiança nos indivíduos e seu respeito pela crença destes: “Imagináveis que não poderia haver mais de um ser supremo?/ Pode haver qualquer número de seres supremos –/ um não exige outro tanto quanto um ponto de vista/ não exige outro ou tampouco uma vida exige outra./ Tudo é elegível por todos,/ tudo pelos indivíduos, tudo por ti:/ nenhuma condição é proibida, a de Deus nem qualquer outra.” (WHITMAN, 1964, s.p.).

^{vii} Referência a este trecho de “Experiência e Pobreza” é feita por Garramuño, op.cit, p. 120.

^{viii} Segundo Garramuño (Op. Cit p.122) “Frente a esta pobreza, un cierto tipo de arte moderno –y los ejemplos que Benjamin da son bien paradigmáticos: los cubistas, Klee, Loos, Brecht– se ha divorciado de la experiencia. Para él, de esa constatación se deriva un cierto júbilo, ya que de ella resultaría una nueva especie de barbarie en la que la pobreza de la experiencia parecería forzar al artista a comenzar de cero.”

^{ix} A tradução me pertence.

^x “Esta misma [la modernidad] nació ya con su costado crítico: la crítica a la modernidad es una de las características más conspicuas de la modernidad, sostenida en su irrevocable condición de reflexividad que posibilita y en cierto sentido demanda, casi autoritariamente, esa crítica.”

^{xi} “Un supuesto crucial en la cultura de la redención es el de que un cierto tipo de repetición de la experiencia en arte repara la experiencia inherentemente dañada y despreciable. La experiencia puede ser devastadora, prácticamente imposible de absorber; pero se asume –y esto es especialmente evidente en gran parte de la ficción enciclopédica– que la obra de arte tiene autoridad para elaborar el material supuestamente crudo de la experiencia de una manera única que otorga valor, e incluso redime, a ese material. Esto puede sonar como una verdad inatacable; y sin embargo quiero mostrar que ese virus en apariencia aceptable de la función benefactoramente reconstructora del arte en la cultura depende de una devaluación de la experiencia histórica y del arte. BERSANI, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p. 1. A tradução pertence a Florencia Garramuño.

^{xii} Originalmente em: VAGNER, Camilo. *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo: Ateliê, 2001, p. 128. A tradução pertence a Florencia Garramuño.

^{xiii} Originalmente em: Susan Buck Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, en Rosalind Krauss et al., *October. The Second Decade*, Cambridge, MIT Press, 1997. A tradução pertence a Florencia Garramuño.

^{xiv} Néstor Perlongher, “Acerca de lo hediondo”. In: *Papeles insumidos*. Buenos Aires, Santiago: Arcos, 2004 (Apud. GARRAMUÑO, 2009, p. 212).

^{xv} Originalmente em: Véase Hélio Oiticica, “Perguntas e respostas para Mário Barata (fragmentos)”, 15 jul 1967. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 100.

^{xvi} Os restos do real são tratados minuciosamente do primeiro capítulo de GARRAMUÑO, F. *La Experiência Opaca*. Op. Cit. p.15.

Referências Bibliográficas

ASSUNÇÃO, Ademir. *A voz do ventríloquo*. São Paulo: Edith, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. BOLLE, Willi (org.). SOUSA, Celeste H.M. Ribeiro de et al (trad.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

_____. *Obras escolhidas. vol.1 Magia e técnica, arte e política*. ROUANET, Sérgio Paulo (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros – Eduardos Viveiros de Castro*. Entrevistas. SZTUTMAN, Renato (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008 .

GARRAMUÑO, Florencia. *La Experiencia Opaca – Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

OLIVEIRA, Cleide Maria. “Tempo e poesia: O pensamento utópico de Octavio Paz”. In: *Revista Garrafa, n.21*, Rio de Janeiro, 2010.

PARO, Maria Clara Bonetti. “Ronald de Carvalho e Walt Whitman”. In: *Revista de Letras*, São Paulo, 32, 1992, p. 144.

PITTA, Eduardo. “Walt Whitman e as Folhas de Relva”. In: *CFH/UFSC*, Santa Catarina – Acessado em 04 jan 2014: <http://www.cfh.ufsc.br/~magno/waltwhitman.htm>.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1963.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Epicuro: o filósofo da alegria*. 4.ed. ver. E amp. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*, Tradução de Geir Campos, São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1964.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*, Tradução de Rodrigo Garcia Lopes, São Paulo: Iluminuras, 2005.

ZACCA, Rafael. “Chacina never stops, Poemas de *A voz do ventríloquo*, de Ademir Assunção, escancaram a fusão entre guerra e vida”. In: *Rascunho*. Curitiba, dez 2013. Acessado em 06 jan 2014: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/chacina-never-stops/>