

Silviano Santiago: um intelectual entre a vanguarda e o consumo*

Santuza: Queria que você falasse sobre a sua formação intelectual em Formiga e Belo Horizonte, nos anos 50.

Silviano: Um pouco antes. (risos)

Santuza: Você vai para Belo Horizonte nos anos 50...

Silviano: Eu nasci em 1936, e em 1947 me transferei para Belo Horizonte, de onde só saí em 1960, para o Rio de Janeiro. Então eu poderia dividir minha formação basicamente em três partes. A primeira, seria numa pequena cidade provinciana chamada Formiga, situada no Oeste de Minas Gerais, uma cidade que tinha certa importância na época em virtude da agropecuária. Havia inclusive uma exposição agropecuária anual ou bianual em que vinha o governador do Estado, etc. Era alguma coisa de relativa importância. No meu caso preciso, sou filho de profissional liberal. Meu pai era dentista e, posteriormente, em virtude de ter onze filhos, ele se transformou num negociante. Ele tinha uma casa de artigos dentários, esse detalhe vai ser importante por uma razão que vocês vão ver mais tarde. Mas, em Formiga, cresci em um período que tomo como importante para a cultura de uma maneira geral. Porque é um momento em que a presença da indústria cultural norte-americana se torna muito importante no Brasil. E ela se torna tão importante que vai atingir uma cidade de trinta mil habitantes, ou um pouquinho mais, não sei, no interior de Minas Gerais. Então, minha formação, naquela época, passa muito pouco pelo livro. Só vou começar a ler livros em Belo Horizonte (é claro que

* Entrevista realizada pelos seguintes pesquisadores do Núcleo de Estudos Musicais do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes: Santuza Cambraia Naves (coordenadora); Frederico Oliveira Coelho; Tatiana Braga Bacal; e Thais Medeiros. Santuza Naves é prof^a do Dep^o de Sociologia e Política da PUC-Rio.

eu tinha os livros de escola primária, livros de aprendizado de leitura, mas livro, no sentido cultural da palavra, só em Belo Horizonte eu começo a ler). Em Formiga, o que vejo muito é cinema. Vejo muito cinema e leio muita história em quadrinhos. E o que acho fascinante no fato de ver cinema e ler história em quadrinhos é que, apesar de viver em Formiga — uma pequena cidade, repito —, eu tinha uma imaginação muito cosmopolita, porque estava assistindo aos filmes da Segunda Guerra Mundial. Eu tinha uma visão muito precisa, uma sensação muito nítida de que nós vivíamos a Segunda Grande Guerra. É uma sensação muito precisa porque eu estava vendo cinema e, em particular, lendo as histórias em quadrinhos. Nas histórias em quadrinhos, todos os personagens naquela época estavam na luta contra o Eixo: Capitão Marvel, Tocha Humana, Capitão Marvel Júnior, Homem-Bala. Eu lia avidamente todos esses gibis — que era a palavra da época (não se usava história em quadrinhos, se dizia gibi) — e ao mesmo tempo via os filmes, não só dramas, mas muito filme musical. E esses filmes giravam sempre também em torno da guerra. Como há o interesse de vocês pela música, acho que desde aquela época eu tinha um interesse também por música. Indiretamente, meus ouvidos ficaram acostumados à música, não brasileira, repito, a música brasileira também chega tardia, mas muito mais à música norte-americana, música de filmes, das grandes orquestras — por exemplo, Glenn Miller, Tommy Dorsey, essas coisas assim que, é gozado, tenho muito nítidas na minha memória. Então, essa formação, diria que era uma formação pelas mercadorias da indústria cultural.

Agora, de maneira nenhuma gostaria de ser crítico dessa indústria cultural, e é uma das coisas que vão acontecer mais tarde na minha vida. Nunca consegui ser, assim, adorno na crítica à indústria cultural. Acho que existe um valor nisso, não sei, um valor meio palpável, meio complicado, mas existe um valor, porque apesar de viver ali numa pequena cidade, eu não tinha de maneira nenhuma uma vida provinciana. Tanto que faço o primário em Formiga e logo depois vou fazer o admissão e o ginásio em Belo Horizonte, porque meu pai se transfere para lá. Éramos onze, estava ficando complicada a educação dos filhos, aí há uma transferência para Belo Horizonte. E sou o primeiro a ir, porque estava na idade de entrar para o ginásio e naquela época era preciso fazer o exame de admissão no mês de novembro. Meu pai e a família só se transfeririam em janeiro ou fevereiro. Então, fui um pouco antes, fiz o admissão para o colégio estadual e entrei. E no colégio estadual, é claro, foi uma vida de rotina, sem grandes novidades, devo ter começado a ler aquelas páginas floridas, que naquela época eram muito comuns. Mas realmente

meu interesse não estava ali, meu interesse continuava muito forte no cinema. Tanto que, logo depois, já com 15 anos, eu entro para o Clube de Cinema, no Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, que tinha sido fundado um ano antes, em 1951. Em 1952 entro para o Centro de Estudos Cinematográficos, ano em que sai a *Revista de Cinema*.

Meu início, inclusive, não é literário. Meu início, se é que se pode chamar assim aos 16 anos, é como crítico de cinema. Comecei a fazer resenhas, crítica de cinema, e cheguei a publicar artigos, inclusive um muito longo, meu primeiro grande artigo, em 1954. Eu tinha, portanto, 18 anos. Era um artigo muito longo que causou enorme polêmica, porque a *Revista de Cinema* tinha basicamente três linhas muito definidas. A primeira era a linha norte-americana, o chamado realismo norte-americano, o *newsreel*, representado pelo Robert Bly, o Elias Kazan e todo aquele tipo de cinema crítico dos Estados Unidos e que acaba no macartismo. Por outro lado, tinha uma linha bem marxista, que naquele momento era substantivada pelo cinema italiano — *Paisá, Roma — cidade aberta* — e depois todos aqueles filmes de tendência nitidamente marxista e inspirada numa revista chamada [?], uma revista de Guido Starco, italiano que tinha muito poder ali. E havia uma terceira linha que era literária, e que se interessava mais pelos filmes franceses de vanguarda dos anos 20, quer dizer, Buñuel, Dalí, Eisenstein, a questão da forma, da montagem. Foi a época em que também se começou a ler André Bazin e coisas desse gênero, que vão dar depois no cinema de autor. E dentro dessas três opções, o curioso é que fiquei com a terceira, a literária, e por ter feito essa opção, eu acabo me interessando pela literatura, assim como uma espécie de falta. Estava faltando alguma coisa na minha formação, entende, a minha formação era muito história em quadrinhos e cinema, mas de repente estava faltando algo. E aí encontro uma figura importantíssima na minha vida, que é o Jacques do Prado Brandão. É ele quem começa a me emprestar os primeiros livros, já agora dentro de uma determinada seriedade, do que se poderia chamar de alta costura. E os dois primeiros livros que ele me empresta são um escândalo, porque eu não os entendo, mas entendo o truque que ele usou. Foi o *ABC of reading*, do Ezra Pound, e *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa. Obviamente não entendi nem um livro nem o outro, mas li. Acho que na idéia dele literatura ou arte não se começa pouco a pouco ou por debaixo, já se começa lá em cima; o problema é você saber que tem um lá em cima e que você tem que ficar lá em cima. Não tem esse negócio de “vou te dar primeiro José de Alencar, depois Machado de Assis, aí depois te dou Hemingway, te dou...” não, ele dava direto o que era mais difícil.

O que para mim foi muito interessante, porque vivi, então, de uma maneira bastante esquizofrênica, a cultura popular, no mais popular que ela tem, e, ao mesmo tempo, a cultura elitista, no mais elitista que ela tinha naquele momento, que era o chamado “alto modernismo”. Porque ele estava me dando aquelas coisas que nem passavam por vanguarda, eram autores como Thomas Mann, só coisas assim bem *top*, e eu vivi um pouco essa esquizofrenia. E é nessa ocasião que faço uma grande opção, a de entrar para a Faculdade de Letras. Em 1956 entro para a Faculdade de Letras, depois de ter pertencido a uma geração literária chamada “Complemento”, em que havia pessoas bem interessantes.

Mas da revista de cinema então eu já passo a escrever contos e poemas, já passo para letras, onde tenho uma formação literária clássica que me prejudica muito.

Santuza: Por que, Silvano?

Silvano: Porque é muito mais interessante você ter uma formação literária anárquica do que uma formação literária formal. Os professores eram péssimos! Com raríssimas exceções, ou melhor, com duas exceções. Os professores eram muito ruins. Em lugar de te jogar para cima, fizeram o que o Jacques não queria, me pôr para baixo. Era um retorno à biografia de autores, à leitura de livros para fazer resumo e coisas desse gênero, que eram muito pouco interessantes e acho que foram um atraso muito grande na minha vida. E essa formação foi responsável por uma visão talvez até um pouco estreita de literatura contra a qual terei que lutar nos anos futuros, porque isso acabou me tornando acadêmico no mal sentido da palavra. Sabe, assim, pequeno acadêmico, no mal sentido da palavra. Mas, então, é esse o segundo período [da minha formação].

O terceiro período seria quando venho para o Rio de Janeiro em 1959, com bolsa de estudos da CAPESs, para me especializar em literatura francesa, porque eu já tinha decidido que queria ter uma formação estrangeira, não queria ter uma formação brasileira. E naquela época não havia as bolsas da CAPES e do CNPq para o estrangeiro, eram os governos que davam bolsas de estudos. Havia então duas grandes possibilidades: a bolsa de estudos na Espanha, que é o caso do Eduardo Portela, do Costa Lima, e a bolsa de estudos na França, pela qual eu optei. Poderia ter optado pela Espanha, porque eu tinha um professor excelente, realmente extraordinário, que era o Zé Carlos Lisboa. Mas acabei optando pela França, e daí, então, fui para o R.o de Janeiro, onde passei um ano e meio estudando literatura francesa, aperfeiçoei o meu francês, e tirei o primeiro lugar no concurso. E quem tirava primeiro

lugar nesses cursos tinha direito a uma bolsa na França, e fui para a França. Então, minha formação se dá, basicamente, nesses três momentos.

Santuza: E na França você vai fazer o mestrado...

Silviano: Não, o doutorado. Naquela época não existia o mestrado.

Santuza: Não existia o mestrado, é claro, você já entrava direto no doutorado.

Silviano: Ou não, se você ficava no Brasil, não havia nem doutorado, você fazia a livre-docência e ganhava de graça o doutorado. Não havia pós-graduação no sistema tradicional. As pessoas entravam, faziam concurso, começavam a dar aula e depois faziam a livre-docência. E quando faziam livre-docência ganhavam de graça o doutorado. Tanto é que muitos doutores brasileiros são livre-docentes, não são doutores no sentido estreito, são livre-docentes e doutores. E esse programa da CAPES era exatamente para que a gente se preparasse, no Rio, para poder fazer um doutorado na França.

Vou para a França em 1962, me dou conta de que não conseguiria fazer o doutorado e, então, faço um concurso para a Universidade do Novo México, em Albuquerque. Naquele mesmo ano, tranco meu doutorado em Paris e vou para Albuquerque. De 1962 a 1967 fico nos Estados Unidos. Aí faço economias, defendo meu doutorado em 68, e volto para os Estados Unidos, onde passo a ser professor de literatura francesa até 1974, quando volto ao Brasil.

Santuza: Você me disse que essa passagem pelos Estados Unidos foi muito importante para você resolver esse *gap* entre a “alta cultura” e a chamada “baixa cultura”.

Silviano: Olha, eu vou ser pedante. Acho que tem duas coisas no estrangeiro que foram importantes para mim. Acho que tive o que havia de melhor no Brasil. Realmente, minha formação brasileira, com todos esses professores horrorosos... Mas houve também professores excepcionais e, sobretudo, sempre tive uma vida boêmia muito intensa, e nessa vida boêmia convivi com grandes intelectuais brasileiros diariamente. Mencionei já o Jacques, mas havia o Ciro Siqueira, havia o Cris Teixeira de Sales, o Afonso Ávila, havia aqui no Rio de Janeiro o Alexandre Eulálio, que foi importantíssimo para mim, e muitas pessoas com quem eu convivia de maneira muito natural. E os professores que tive aqui no Rio de Janeiro, os dois professores, um deles era excepcional – o Jorge Raiar, que hoje é um especialista em arte, tem livros sobre arte espanhola, etc. E nesse curso que fiz aqui com o Jorge Raiar, nós lemos, tran-

quãilamente o *nouveau roman*; lembro que li John Barth, isso mais ou menos em 60, 61; li *haute ecriture* também aqui no Brasil. Por isso eu disse que ia ser pedante. Quando cheguei em Paris, não havia novidades nas livrarias. Já tinha lido tudo aqui, quer dizer, obviamente tudo que me interessava. É claro que tinha o problema da minha pesquisa, que era sobre André Gide. Era preciso ir até as bibliotecas, conseguir coisas que eu não havia conseguido aqui, etc. Mas, em termos de novidade, eu tinha lido absolutamente tudo aqui, não encontrei nada de novo quando cheguei. É claro que naquele ano publicou-se muita coisa, então é evidente que corri atrás e li. Mas eu já tinha lido Sartre praticamente inteiro, tinha lido quase tudo de Camus, já tinha feito a tradução de um livro sobre Camus que nunca foi publicado, mas fiz a tradução. Em 1958 traduzi *Fim de jogo*, de Beckett, que foi levado aos palcos aqui. É de 58 e em 62 é um escândalo em Paris, e a gente já tinha levado Beckett aqui. Porque eu convivia em meios muito sofisticados, de balé, de teatro, de tudo. Então, não tinha novidade. Em Paris, a grande novidade para mim, realmente, foram as artes plásticas. Eu nunca tinha visto um museu, porque não há museu no Brasil. Então, o meu desbunde foi em artes plásticas. Passei a maior parte do tempo visitando museus e galerias em Paris e em outras cidades, porque isso a gente não tem aqui. A minha ida, nem tanto ao Louvre — porque minha cabeça não era tão antiga, era mais moderna — mas ao Jeu de Paume, foi uma coisa, assim, realmente inenarrável, porque eu nunca tinha visto um quadro de Van Gogh, só tinha visto reproduções. Naquela época existia uma editora chamada Esquirra [?], suíça, que tinha umas reproduções bonitas de arte, era a única que tinha livros de arte. Mas uma coisa é você ver reproduções, e outra é ver um quadro pintado, em que se percebe a pincelada. É uma coisa que eu lembro, que me deixou chocado num quadro de Van Gogh, é que de repente tinha um pedaço de tela que não havia sido pintado! Um pedaço virgem, gente! (risos). A gente tem a idéia de que se pinta tudo, de que não se pode deixar um negocinho sem pintar.

Santuza: É um detalhe que não se vê numa reprodução.

Silvano: Não se vê numa reprodução, você pensa que é branco, que é não sei o quê. Então, para mim, a grande experiência na França, naquele ano, não foi tanto o cinema, porque eu já tinha visto tudo em Belo Horizonte. Nós tínhamos um convênio com a Cinemateca de São Paulo, o Rudá de Andrade, e víamos todos os clássicos do cinema. Filme americano nós assistíamos aqui normalmente, com um *gap* de dois ou três meses. Enfim, a gente via tudo aqui, então a novidade na França foram realmente as artes plásticas. Assim

como, em 1962, quando fui para os Estados Unidos, a grande novidade para mim foi a biblioteca. Eu não sabia o que era uma biblioteca, não sabia mesmo. Tinha freqüentado muito a Biblioteca Nacional, por causa do Alexandre Eulálio, e as bibliotecas francesas, que são um absurdo! A coisa mais nojenta que tinha era a biblioteca francesa daquela época. Quando chego nos Estados Unidos, na Universidade do Novo México — considerada uma universidade de terceira categoria, que deve estar entre o vigésimo e o trigésimo lugar —, vejo um edifício de nove andares, e você circula por aqueles nove andares, e passa por história, se quiser, por geografia, se quiser, por literatura... A coleção de revistas do mundo inteiro, jornais... Eu descobri o que era biblioteca. Realmente, nos Estados Unidos, no início também não vi nada de excepcional. Agora, a biblioteca, quando me dei conta, pude fazer algumas coisas.

De repente, por exemplo, fui obrigado a dar um curso (obviamente a gente é obrigado a dar cursos; nos Estados Unidos, você desenha muito pouco o próprio curso no início) sobre Carlos Drummond de Andrade. E ao mesmo tempo fui obrigado a dar um curso clássico, que às vezes acontece lá, de Gil Vicente e Camões. Então, por coincidência, eu li num curso “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, e, em outro curso, “O canto nove”, da *Máquina do mundo* de Camões. E de repente escrevi um artigo. Drummond até chegou a fazer um poema para mim agradecendo, intitulado “A máquina do mundo em Camões e Drummond”, que naquela época foi um escândalo. O próprio José Guilherme Merquior, depois, vai escrever também um texto “A máquina do mundo”. Quer dizer, foi um escândalo, porque todo mundo lia o modernismo como vanguarda, e eu estava trazendo essa idéia de que não, de que Drummond se inspirou na *Máquina do mundo* de Camões para fazer o poema “A máquina do mundo”. Uma inspiração muito nítida. Então, é isso que a biblioteca norte-americana possibilita, assim como permitiu que eu fosse, na minha geração (acho que não estou sendo cabotino), o primeiro a se interessar pela literatura colonial brasileira, porque ninguém se interessava por isso. Tenho textos muito antigos sobre a carta de Caminha e sobre outras coisas... Por que? Por causa daquela biblioteca. Eu chegava lá e não encontrava só os poemas do século XIX para cá, como nas bibliotecas daqui. A não ser as bibliotecas francesas, que eram sempre muito boas porque o governo dava os livros. Então eu tinha acesso a esses livros que me chamavam a atenção. Se você repara, por exemplo, o período colonial, na minha geração é o Afrânio Coutinho... Nós fomos formados por ele E a teoria dele, que é um negócio meio complicado, é que português que pisa aqui já é brasileiro. Ele não estuda os choques da destruição dos índios, passa muito

por cima. Em virtude de eu poder passar, naquela biblioteca, de história para geografia ou para antropologia, sei lá, pude ter uma outra visão, ainda que eu não pudesse trabalhar isso muito bem naquele momento. Mas eu estava aberto para essas coisas.

Santuza: Tem vários ensaios seus de 70, 71 e 72 que saíram em *Uma literatura dos trópicos*, que lemos muito. E no “Entre-lugar do discurso latino-americano”, um ensaio de 1971, a gente percebe que você já está trazendo novidades da sua trajetória intelectual, que já está questionando a idéia da literatura como sistema literário, que vem do Antonio Candido, a idéia sistêmica e a do Afrânio Coutinho. Você também questionava ali o Roberto Schwarz?

Silvano: Não, Roberto Schwarz não. Ele não era referência para nós naquele momento. Era um talento, é claro, mas não era referência. As grandes referências eram Afrânio Coutinho e Antonio Candido, e uma referência menor, por quem realmente nunca tive muita simpatia, que é o Wilson Martins. O Roberto é uma coincidência porque, se não me engano, a gente escreve na mesma época.

Santuza: É uma coincidência, porque, quando você fala do “entre-lugar”, ele está falando das idéias “fora de lugar”. São duas diferentes propostas.

Silvano: São duas diferentes propostas porque a dele é histórica, ele é europeu e a perspectiva dele é sempre a européia. A própria idéia de “fora de lugar” é fora de lugar em relação ao lugar onde se geram as idéias, que é a Europa, pelo menos é dessa maneira que eu vejo. Ao passo que eu tento ter essa visão que, não digo que seja nativista, tipo Afrânio Coutinho, que tinha um livro que sempre odiei, embora incluísse uma bibliografia muito boa, chamado *A tradição afortunada*. *A tradição afortunada* é exatamente esse tipo de texto que marcaria o nacionalismo brasileiro. Foi muito importante para mim porque traz um elenco muito bom, mas acho o livro totalmente equivocado.

Agora, aí tem alguns dados muito importantes. O primeiro dado, o mais importante, é que tendo ido para a França em 67, 68, eu me aproximo já não tanto do estruturalismo, que já conhecia, mas do pós-estruturalismo.

Santuza: Pois é, isso é muito importante.

Silvano: São essas coincidências... Não vou dizer que eu era mais inteligente nem nada, é coincidência. Eu já conhecia Roland Barthes, não vou dizer que conhecia bem, mas já sabia quem era, já sabia quem era Lévi-Strauss. E me empolgo com Derrida e com Deleuze. A gente não sabe muito bem porquê. Aí começo com o pensamento da diferença, que vai dar no “Entre-lugar”. Começo

ço a ler Derrida em 1969 e encontro-o pessoalmente em 71. E nesse ano estou escrevendo o “Entre-lugar”, inclusive, originariamente em francês. Foi uma conferência que fiz na Universidade de Montreal na época do De Gaulle, que tinha dito aquelas coisas todas... Havia uma briga em Montreal entre a universidade de McGill, inglesa, e a universidade de Montreal, francesa. Então, a Montreal quis trazer uma coisa mais latina — “nós somos latinos, eles são anglo-saxões” — e por isso, nessa época, fui um dos convidados. E fiz essa palestra, que teve uma certa repercussão.

Isso em primeiro lugar. Em segundo, é muito engraçado o fato de eu ter ido muitas vezes ao México, e de estar lendo os autores hispano-americanos, em particular [Jorge Luís] Borges, desde 66. Tanto é que o artigo anterior ao “Entre-lugar”, e que no fundo é formador da noção do entre-lugar, é o “Eça: autor de Madame Bovary”, de 1970, que escrevi para o centenário da geração portuguesa de 1870. E eu já não quis escrever um artigo sobre o Eça de Queiroz que fosse convencional. Já me vali de Borges como um teórico, que está nesse livro. Depois o [Emir Rodríguez] Monegal vai se utilizar também. Mas, sem querer, fiz esse texto sobre Borges.

Em segundo lugar, portanto, a leitura dos hispano-americanos e em terceiro, o fato de eu pertencer a um grupo, em Buffalo, no qual a figura mais importante era John Barth, o romancista, de quem me aproximei. E John Barth era um grande leitor de Borges e tinha muito nítida essa idéia da literatura da exaustão, e de que nós não estávamos fazendo nada mais do que reescrever textos hoje em dia. Tanto que ele vai publicar o primeiro grande livro nessa linha — *Lost in the Funhouse*,¹ um livro de contos, se não me engano, de 71,72. E logo depois ele publica um livro lindíssimo chamado *Quimera*², que é a releitura das *Mil e uma noites*, do ponto de vista não da narradora. Então, John Barth foi também uma pessoa muito importante para mim. Assisti a um *workshop* dele durante seis meses. Você está percebendo que isso vai dar *Em liberdade*,³ que é exatamente o trabalho de reescritura. Uma linha que já está em *O olhar*,⁴ mas que está sobretudo no *Em liberdade*.

São essas, então, as três coincidências que acho muito importantes na minha formação. Agora, uma pessoa que abre muito a minha cabeça nessa época, mais de uma maneira geral do que em detalhes, é o Helio Oiticica, com quem começo a manter uma amizade muito boa a partir de 1969. E é esse, de certa forma, o caminho para a MPB. É com o Helio Oiticica que eu conheço o

1 John Barth, *Lost in the Funhouse: fiction for print, tape, live voice*. Doubleday, 1968.

2 John Barth, *Quimera*, São Paulo, Marco, 1986. (*Chimera*, Random House, 1972.)

3 Silviano Santiago, *Em Liberdade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

4 Silviano Santiago, *O Olhar*, Belo Horizonte, Tendência, 1974.

Waly Salomão, a Gal, que conheço, não o Caetano pessoalmente, mas todo esse povo da MPB. E que vai fazer com que eles comecem a escrever também, muitos deles relativamente cedo, sobre MPB.

Santuza: Você está afinadíssimo no início dos anos 70 com as composições que surgem dos pós-tropicalistas, do Waly Salomão, do Macalé...

Silvano: E um pouco também com o pessoal de artes plásticas, o Gerschman, de quem sou muito amigo, o Vergara, o Hélio, a Lígia Pape, todo esse pessoal, e, indiretamente, um antigo amigo meu, o Neville de Almeida. E daí, não sei se você sabe, o Hélio estava fazendo a capa do disco da Gal, e coisas desse gênero, e aí ele fez o *Cosmococa*, em cima de álbuns dos Rolling Stones, aquele negócio de passar fileira de coca-cola, quer dizer, de cocaína... Esse é um período em que frequento muito o Hélio e esse grupo, e é um pouco por isso que, quando chego ao Brasil, estou naturalmente antenado com essas pessoas, entende? Não é uma forçação de barra.

Santuza: Reli *Uma literatura nos trópicos* e fiquei muito atenta às datas, 1971, 1972, de vários de seus ensaios, como "Caetano Veloso enquanto superastro", "Os abutres", "Bom conselho" e outros. E o que me chama muito a atenção é que, nessa época, você não estabelece nenhuma hierarquia entre literatura, poesia e música popular, tudo está no mesmo plano. Você escreve sobre Gramiro de Matos, Waly Salomão, poesia, e escreve sobre Caetano e Gil, sem hierarquizar. O que acho também interessante é que você fala muito nos ensaios do seu diálogo com a etnologia e a antropologia. Queria que você comentasse isso porque, entre os críticos literários, que eu saiba, você é o que mais dialoga com a antropologia pós-estruturalista, pelo menos aqui no Brasil.

Silvano: Acho que o que aconteceu começa com essa biblioteca norte-americana, ela é muito importante para mim. E, depois, tem também o fato de que eu tive um determinado ativismo. Não quero dar nenhuma importância maior a isso, por favor, nem me colocar como ativista, mas tive uma aproximação muito grande com alguns ativistas da *new-left* norte-americana...

Santuza: Isso é importantíssimo!

Silvano: ...tanto dos Black Panthers, quanto, e sobretudo, dos Young Lords. E estou por detrás, inclusive, da formação em Buffalo, do Centro de Estudos Porto-Riquenhos, onde consegui, inclusive, depois da minha preeminência, colocar o Abdias Nascimento. E consegui levar a Buffalo a peça *Arena conta Zumbi*.

Santuzza: Quando foi isso?

Silviano: Tudo em 1971, 72. Foi levado *Arena conta Zumbi*, uma exposição do Hélio Oiticica na Albright Art Gallery e o Glauber Rocha ficou dois dias lá passando todos os filmes. Eu já tinha uma convivência muito grande com esses dois universos de cultura, e essa convivência se dava de uma maneira muito natural por causa da minha infância, a que estava me referindo. Por isso nunca consegui ser um adorniano, nunca consegui dividir muito nitidamente essas coisas...

Santuzza: E ter essa má vontade com a cultura de massas.

Silviano: Creio que já sou, usando a expressão do [Andreas] Huyssen, o *art and the great divide*. Eu não estou antes do *great divide* porque, se fizesse essa divisão, eu estaria negando a minha formação. E não posso negar. Tenho um livro de poesia que se chama *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*,⁵ que é todo escrito em forma de *comic books*, uma poesia em forma de *comic book*, é uma experiência de filmes de época, de coisas desse gênero. Realmente, eu não poderia negar. E, ao mesmo tempo, alguns dos artistas plásticos... Lembrei de alguns, mas tem outros, o Colares, por exemplo, estava fazendo o que chamava de “gibis” naquela época, não sei se vocês chegaram a ver o gibi do Colares. Eram uns livrinhos que você deveria ler como se fossem gibis. Alguns, às vezes, você passava muito depressa, e só via quase como um cineminha, coisas assim. Era fantástico o Colares, mas ficou louco com a droga, com tudo. Mas, havia uma convivência grande entre essas pessoas. O próprio Gerschman fazia umas coisas assim como tiradas de história em quadrinhos. Para mim, acho que isso foi muito importante.

Agora, o que me deu uma certa tranquilidade foi ter começado a ler etnografia. Nesse aspecto, o livro capital, para mim, é *Tristes trópicos*. Cheguei a dar um curso, em Buffalo, sobre *Tristes Trópicos*, que não era pedido, porque eu já estava dando literatura francesa, mas o Instituto Latino-Americano me pediu e eu dei. Foi importantíssimo, porque acabou sendo a maneira que encontrei para estudar literatura colonial brasileira. Para estudar não o que o Sérgio Buarque chama o processo de ocidentalização, mas o processo de constituição de uma cultura híbrida. Tanto que no “Entre-lugar” o Lévi-Strauss tem muita importância, porque era o tipo de autor que eu estava lendo. E, ao mesmo tempo, eu lia alguns franceses nessa época muito importantes para mim. Hoje já não sei, mas o Pierre Clastres, por exemplo. E tem aquela coisa

5 Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

do poder, eu não sabia o que fazer com o poder, porque todo questionamento dos anos 60 era o poder. E, de repente, ele me dava utopia, ao dizer que as sociedades indígenas brasileiras eram sociedades sem conhecer o poder coercitivo. Na hora que descobri isso, foi uma maravilha! Você podia ser zen e ao mesmo tempo questionador do poder. Então, o Pierre Clastres, para mim, foi de enorme importância. Não sei se é verdadeira a tese dele, tenho a impressão que não. Você deve conhecer, *La société contre l'État*.

Santuza: Sim, conheço.

Silvano: mas foi de enorme importância para mim.

Santuza: Você começou a ler os estruturalistas, a antropologia estruturalista...

Silvano: Começo com a antropologia estruturalista e, depois, vou passando para os norte-americanos, que leio de maneira muito anárquica. A leitura transdisciplinar é sempre muito anárquica. Ela segue obsessões. Eu não sento para ler um determinado autor, é uma coisa de obsessão: estou trabalhando determinadas questões e para trabalhar determinadas questões acho importante ler fulano, aí leio. Por isso acho que tenho um fio literário muito seguro e tenho umas adjacências, como artes plásticas, cinema antropologia, história, sociologia, mas em nada disso, a não ser cinema, que realmente estudei muito quando jovem, eu me aprofundi. Os outros foram questões muito assim...

Frederico: Foram coisas que te ajudaram a buscar essas questões.

Silvano: Ah, sim, ajudou. Assim como o cinema me ajudou a buscar a literatura (risos). Basicamente, quem me forma é o cinema, por incrível que pareça. E de uma maneira ainda mais ampla, quem me forma é a imagem. Sou uma pessoa muito ligada à imagem. Morro de medo, inclusive, porque tenho televisão em casa, e acho que poderia ficar o dia inteiro vendo televisão (risos), como o maior prazer. Adoro imagem, tenho loucura por imagem! Creio que isso também se nota no tipo de literatura que eu faço. Essa questão da imagem é muito importante.

Santuza: Nos seus ensaios, chama também a minha atenção a sua grande preocupação em articular a arte com a vida. E me parece que essa articulação busca atualizar a perspectiva das minorias étnicas, e tem origem na sua formação *new-left* também, não é? Nas "Malhas da letra", por exemplo, você diz: "deixando de ser a origem presunçosa de todos os discursos do saber, o intelec-

tual é a figura mais questionada pela prosa nos últimos anos, a questão das minorias passa tanto por uma descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber”. Quer dizer, você deixa essa questão muito clara nesse ensaio, e em outros momentos, e parece que o Oswald de Andrade é uma figura muito importante, que ajuda você a pensar...

Silviano: O Mário...

Santuzza: E o Oswald também, a antropofagia, não?

Silviano: Também, também. Mas o Mário também. Um dos grandes deslumbramentos meus é a correspondência entre Mário e Carlos Drummond.

Santuzza: Quando ele fala: “Eu não sou homem de gabinete”!

Silviano: E depois aquele negócio: “Eu tenho tanto prazer em escutar uma fuga de Bach quanto em caminhar até o alto de não sei o quê...”, entende? Essa gente assim sempre me fascina muito.

Santuzza: O intelectual que está no mundo, que assume a vida pública...

Silviano: É, que assume a vida pública e que é, no sentido Mário de Andrade, um pouco cabotino, porque a sua própria vida é que alimenta a sua arte. Quer dizer, você deixa que a vida alimente a arte sem necessariamente fazer autobiografia constante, mas existe isso que você está falando. Arte e vida são vasos comunicantes, não são separados, são vasos comunicantes que interagem. E nessa interação entra a questão do indivíduo, no meu caso o indivíduo rebelde e obviamente com um tipo de vida que entra em choque com normas e coisas preestabelecidas. Creio que é uma atitude política também, porque a própria associação... Acho que já me referi ao fato de eu ter tido amizade com os porto-riquenhos e como os negros norte-americanos. É muito importante para mim o fato de, apesar de ser branco, descendente de italianos. Emperato Farnezi são meus nomes...

Santuzza: Santiago não é italiano.

Silviano: Não, não sei muito bem de onde vem Santiago (risos). Mas é Emperato Farnezi. Eu não sabia se passava por branco, quer dizer, normalmente, [nos EUA?]. Mas é gozado que tenho uma primeira impressão muito violenta dos Estados Unidos porque entro lá pelo Sul, vou trabalhar em Novo México. Desço em Miami, e em New Orleans está o Heitor Martins, que foi quem fez a minha indicação para Albuquerque. E em 1962, 1963, vou visitar com fre-

quência o Heitor em New Orleans, uma cidade onde a segregação é violentíssima! Eu costumava viajar de avião, mas em uma ocasião resolvi ir de ônibus Greyhound para poder conhecer melhor. E lembro-me nitidamente do choque que tive nas estações, nas rodoviárias com quatro banheiros: “ladies, gentlemen; men and women”. E, depois, quando você entra no México, é “ladies and gentlemen; men/hombres e women/mujeres”. Havia quatro banheiros, e você tinha que saber. E até hoje não sei por que eu entrei no banheiro de *men*, não entrei no de *gentlemen*. É uma lembrança muito nítida na minha cabeça. E havia também duas cafeteiras em todas as rodoviárias, uma para branco e outra para negro e porto-riquenho. Nessa ocasião tive uma visão muito nítida da segregação, que depois de 1964 vai diminuir violentamente. Naquela época, o negro era *second class citizen*, não tinha direito a voto. E depois, em Albuquerque, vou ver com muita clareza – uma coisa que a gente hoje leva meio na brincadeira – a entrega de comida, que lá, naquela época, era *take out order*. Era sempre por uma aberturazinha no fundo do restaurante de boa qualidade, porque os negros queriam se alimentar bem mas não podiam ir naquele restaurante, então eles levavam aquela quentinha para depois comer. E tudo isso que eu via de maneira muito nítida acabou levando a que eu me situasse (sou sincero, foi instintivo, não tinha uma noção muito precisa das coisas), na medida em que eu era imigrante e que não falava bem inglês, nesse universo da minoria. Isso define a minha trajetória e me torna incapaz de tomar as grandes decisões, compatíveis com a situação norte-americana, que alguns colegas meus vão tomar: vão ser diretores de departamento, vão ser isso, vão ser aquilo. Enfim, vão ter uma carreira. Naquela época, nos Estados Unidos, se você não fosse preto, isso era muito aberto. Era possível fazer carreira tranquilamente sendo estrangeiro.

Tem esse lado, acho que quando se vive no próprio país, não se dá tanta importância aos pequenos detalhes do cotidiano porque a nossa vida é meio rotineira. Mas, quando você vive fora do seu país, são tantas as coisas que te deslocam das suas certezas, que você acaba dando muita importância a essas coisas, e tornando-se sensível a elas.

Santuza: Aqui você se familiariza muito e naturaliza as coisas.

Silvano: É, naturaliza as coisas, e acho isso muito importante. Na Europa, eu não senti porque era estudante. Agora, nos Estados Unidos é que eu fui profissional, e aí senti realmente o peso da diferença: tem o departamento, essas coisas todas; você vai sentindo que é diferente, que você não é isso, que não é aquilo e, portanto, acho que é por aí.

Santuza: Tem um ensaio seu que me chamou muito a atenção, que é o “Crítica cultural e crítica literária: desafios do fim do século”. Nesse ensaio há muitas coisas interessantes, e uma delas é que você chama a atenção para a transição – dentro dos parâmetros da crítica literária – do registro moderno para o pós-moderno no Brasil, a partir da transição para a democracia, sobretudo entre 1979 e 1981.

Silviano: É, 79 a 81, eu estabeleço um período bem nítido.

Santuza: Exatamente. E você mostra como esse parâmetro crítico transita de um critério mais sociológico e literário para o cultural e antropológico; e como os parâmetros, hoje, são mais antropológicos. Você chama a atenção para o fato de que os maiores movimentos se deram no âmbito da arte, e não no político, intelectual e acadêmico. E a sua visão de arte é enquanto um fenômeno multicultural, e você está preocupado em ver as novas e plurais identidades sociais. Você diz: “a arte, neste contexto, abandona o palco privilegiado do livro e passa a se dar no cotidiano da vida”. Se você pudesse falar sobre isso...

Silviano: Para mim é um pouco difícil, porque, hoje, nem sei se penso mais dessa maneira. Mas tudo isso que você mencionou está dito lá, e é por aí mesmo. Acho que a poesia adquire muita importância nesse raciocínio, porque é a questão dos chamados ‘poetas mimeógrafos’ e a importância da circulação do poema sem o peso do livro e do circuito comercial. Creio que isso é fundamental. E, depois, tem a importância maior que vou dando ao fato de que nós, nas chamadas ciências humanas ou sociais, estamos cada vez mais reduzidos a analisar as pessoas do cotidiano. Como é que se chama o francês, esse que é jesuíta?

Frederico: O Michel de Certeau?

Silviano: Michel de Certeau. Quase não consigo citá-lo, mas ele tem muita importância para mim. E essa questão do cotidiano, que venho trabalhando, reaparece, inclusive, em um artigo recente que fiz sobre o Carlito Azevedo. Estou chamando a atenção para o fato de que, nesse período, saímos de uma temporalidade de *longue durée*, utilizando a terminologia clássica, para uma de *curte durée*, que seria a temporalidade do *enquanto*. Nós passamos a nos interessar por aquilo que acontece durante o *enquanto*. E essa restrição temporal, quer dizer, o tempo de *enquanto* – enquanto isso acontece, faço isso, isso e isso; enquanto estou fazendo isso, isso e isso acontece -, essa temporalidade é que começa a me fascinar, isso está caminhando ao lado das críticas

às grandes narrativas e etc. Essa perda de solo referencial histórico, sociológico etc. Você tem para trabalhar apenas materiais muito precários e solidificados. É isso que me interessa e que atualmente estou chamando de “tempo do enquanto”. Fiz um texto sobre o Carlito Azevedo em que começo por aí.

Então, o que me fascina em arte hoje em dia é o fato de que ela sempre apresenta muito a partir de um quadro. Esse quadro *enquanto*, entende? E nós trabalhamos o real, por assim dizer, como se fosse papéis quadriculados. É esse quadriculado que me interessa muito mais hoje do que uma determinada dimensão do tempo, seja horizontal ou vertical.

Frederico: Do que a idéia de linearidade, não é?

Silvano: É, tanto a idéia de linearidade quanto a de verticalidade, a chamada profundidade, não me interessam. O que me interessa muito em arte é essa falta de perspectiva. A arte passa a ser um pouco chapada, mesmo as artes sofisticadas, por assim dizer, a alta cultura. Ela passa a ser chapada, perde a profundidade, por assim dizer. São essas coisas que me fascinam. E no momento em que se começa tratar a arte dessa maneira, obviamente a diferença entre “alto” e “baixo” fica relativamente secundária. Por que, o que é profundidade? A profundidade dava mais pé do que a capacidade que se tem de colocar uma determinada questão em perspectiva histórica ou sociológica etc. E, nesse sentido, a antropologia me fascina muito, pelo menos a chamada antropologia cultural, na medida em que ela trabalha o cotidiano. Ela me fascina porque se detém no que eu poderia chamar de curtas quilometragens. Não há longas quilometragens, são sempre curtas quilometragens, é uma comunidade, é um grupo social. E isso me fascina muito.

Sinceramente, acho que antigamente as concorrências às artes eram outras. Nós não tínhamos a televisão, não tínhamos imagens, não tínhamos essa profusão de livros de ciências sociais e humanas, livros de história, não tínhamos um jornalismo tão bem desenvolvido quanto hoje. Há coisas horrorosas, mas há também um jornalismo bem desenvolvido. Então, o discurso nosso se reduziu, o escopo ou a área dele foi diminuindo; agora, sem que ele perca peso, sem que perca interesse. Eu estava pensando, por exemplo, outro dia li uma série de poemas sobre o 11 de setembro, nunca vi nada tão ruim na minha vida!

Santuzza: Mas são poemas de americanos ou de brasileiros?

Silvano: Brasileiros. Nunca vi uma coisa tão ruim, é uma *Rosa do povo* requentada, de quinta categoria. É isso que não dá mais! No momento não dá mais!

Agora, você pega um ensaio de um cara da pesada, você aprende e tudo, mas requentado. Pega o Drummond, *A rosa do povo*, e requeenta. *A rosa do povo* é quinhentas vezes melhor! Prefiro reler *A rosa do povo* (risos). Essa reflexão sobre um grande acontecimento, não sei se está mais no campo da arte. Claro que ela existe, por favor, façam. Mas o artista não é mais para isso.

Santuza: Às vezes fica patético.

Silviano: É, no sentido americano: *pathetic* (muitos risos). Fiquei tão chocado, mas que coisa esquisita, desmilingüiu esse edifício. Agora, acho que é isso, é essa passagem de uma literatura ou de uma arte de formação sociológica muito dura e muito pesada a uma arte que passa a ter uma formação mais etnográfica.

Santuza: Retomando a discussão de *Uma literatura nos trópicos*, em um dos ensaios você cita o Caetano Veloso, mostrando como ele encarna o novo papel do artista na sociedade e a mediação que ele faz entre o cotidiano e a política. Queria que você comentasse aquela frase no "Língua", em que o Caetano diz: "Se você tem uma idéia incrível, é melhor fazer uma canção".

Silviano: Acho que se você tem uma idéia incrível, é melhor fazer o que sabe fazer. Se ele sabe fazer uma canção, faz uma canção, ou um poema, um romance...

Santuza: Será que ele não está também falando sobre o estatuto da canção popular nesse momento?

Silviano: Não, não, gozado, acho que se você tem uma idéia incrível, você deve fazer o que sabe fazer. Creio que está muito nítido ali, você deve fazer o que sabe fazer. Nunca faço o que não sei fazer. Se não sei fazer algo, não faço, tem outro que faça. Acho que todas essas pessoas que trabalham com arte coletiva têm uma noção muito precisa disso que para nós, que tratamos com artes individuais, é mais complicado. Vi isso muito bem quando me aproximei de cinema, já não como crítico, mas vendo pessoas fazer filme: não sei fotografar, então tenho que contratar o melhor fotógrafo; não sei música, tenho que contratar o melhor músico. E se sou modesto o bastante para querer contratar o melhor fotógrafo e o melhor músico, tanto melhor para o meu filme, porque vai ter uma excelente música e uma excelente fotografia. Aprendi com essas pessoas que você deve fazer o que sabe, e se você não sabe fazer, deve pedir a alguém para trabalhar junto com você. Então, trata-se de um trabalho mais coletivo. Logo que cheguei, fiz um trabalho que achei impor-

tante, por exemplo, o *Glossário de Derrida*,⁶ de 1975. Eu não poderia fazer aquele livro sozinho, não tinha capacidade. E era evidente que todo o mundo estava querendo ler Derrida e que é difícil, então tive uma idéia: Pus todo o mundo para trabalhar e fizemos um trabalho de equipe. Sempre gostei muito de trabalhar em equipe, acho que é legal, cada um dá o que pode dar. Agora, tem certas coisas que não podem ser feitas em equipe.

Mas, quando você falou no Caetano, lembrei um detalhe da minha trajetória que já estava esquecendo, que é a questão do corpo. A música popular me interessa muito pela questão do corpo. Acho que essa é uma das coisas que mais lamento em não ser *pop star*, não do tipo Roberto Drummond, que quer ser um romancista *pop*, nada disso. Eu, um crítico *pop*, não é isso, realmente ser *pop star*. É muito claro, no artigo do "Caetano *pop star*", na questão de Maria Bethânia e esse pessoal todo, que o que está em jogo, quando você faz arte, é o corpo. É isso o que me fascina.

Santuza: Sobretudo na música popular.

Silvano: Na música popular e no teatro também, *Zé Celso*, essas coisas que têm sempre referências.

Frederico: Oiticica também.

Silvano: Oiticica também, que é talvez quem tenha me permitido esse *insight*. Ou até mesmo a arte de você se vestir, o parangolé e essa coisa toda. Então, é por essa razão, não é para ser romancista *pop* ou crítico *pop*. É para pôr o corpo na arena, não só a palavra, mas o corpo na arena. Isso sempre me fascinou muito. Vocês tinham levantado aquela questão do elo entre vida e obra; para mim é sempre uma relação meio frustrada. Mas é meio frustrada porque nunca posso colocar o corpo na arena. A propósito do artigo sobre Caetano, lembro muito bem que o que me fascinava era o fato de o Caetano pôr o corpo na arena sem precisar mais do "codinome beija-flor". Não era mais o subversivo que se escondia por detrás de um codinome ou que vivia em aparelhos, essa história toda. O que me empolga na alegria do Caetano é exatamente o fato de que é uma alegria sem codinome, é uma alegria livre.

Chegou um louco e deu um tiro no John Lennon... O concerto de Altamont... São coisas, na época, muito importantes para a gente. Altamont, Rolling Stones, essa coisa, de repente deu um tiro e acabou. Acabou sua vida, sua arte, tudo. Ou era isso ou então a questão da droga, que também pertence a essa época:

6 Silvano Santiago (coord.), *Glossário de Derrida*, Rio de Janeiro, Francisco Alves 1976.

Janis Joplin, Jimi Hendrix, essas coisas todas. Enfim, é essa questão do corpo que, para mim, é essencial, e é isso que confere uma estrutura de dignidade a esse tipo de profissão. Eu não sou muito de escutar disco, hoje talvez sim, por causa da idade, mas nessa época eu era mais uma pessoa de show.

Santuza: De espetáculo.

Silviano: De espetáculo, de show. Eu tinha enorme prazer no espetáculo, não era no disco; porque era no espetáculo que as pessoas estavam cantando determinadas músicas que incomodavam e que podiam despertar rancores etc., como sempre despertam. Acho que isso é que é legal. Se a pessoa tem trejeitos, ali você pode chamá-la de bicha, de sapatão, do que quiser.

Frederico: Como aconteceu com Caetano Veloso...

Silviano: Isso é que é legal. É diferente de você estar lendo o jornal e de repente alguém dizer que aquela literatura é isso ou aquilo, desse jeito fica um negócio frio.

Santuza: Tenho trabalhado muito com música popular. Dou cursos na PUC e, de vez em quando, alunos me procuram e me dizem que querem trabalhar as letras tropicalistas. Comigo não, porque o tropicalismo não é só letra. Tropicalismo é a letra, a canção inteira, são as capas de discos e as performances.

Silviano: Exatamente.

Santuza: O tropicalismo é muita coisa, não é possível dizer nada trabalhando apenas essa idéia de música.

Silviano: É claro.

Santuza: Tropicalismo é a "Lindonéia" do Ruben Gerschaman, são os arranjos, é tudo. Não sei se você concorda comigo, mas tenho desenvolvido a idéia de que, principalmente no Brasil, a canção popular se torna crítica, sobretudo depois da bossa nova. Na medida em que incorpora elementos da discussão erudita, ela começa também a trabalhar com metalinguagem, paródia, pastiche, etc. Passa a desenvolver um componente crítico que chega ao paroxismo com a tropicália, o que é impressionante. Daí por que me chamou a atenção o estatuto da canção no Brasil e daí também a leitura que fiz de Caetano, na frase "Se você tem uma idéia incrível, é melhor fazer uma canção", porque a canção tem um consumo que a poesia não tem.

Silvano: Nem o romance, nem as artes plásticas. Nada tem o consumo que a MPB tem.

Santuzza: Fico impressionada, trouxe um pedaço de uma entrevista que fiz com o Caetano, dois anos atrás, até para discutir com você. É interessante porque ele contou um episódio com o José Guilherme Merquior, nos anos 80. Ele disse: “Lembro que o Zé Guilherme Merquior, tomou como mote a transcrição de uma coisa dita por mim numa entrevista muito longa para a revista *Istoé*, em que eu achava esquisita uma entrevista que ele deu sobre psicanálise na *Manchete* (porque realmente era esquisita a paginação; ele estava posando na frente de uma estante de livros). Fiz uma piada, que ao final as próprias pessoas da entrevista levaram um pouco a sério, e ele mais ainda, em que disse que estava parecendo que ele estava invadindo a área de *show business*, fazendo aquela pose toda. E o Merquior respondeu, numa outra entrevista, dizendo que na verdade era o pessoal do *show business* que estava invadindo a área acadêmica, opinando sobre o político, opinando sobre tudo”. Foi muito interessante ele contar essa história, porque o próprio Caetano achou brilhante a intervenção do Zé Guilherme Merquior, porque ele fala que as pessoas do *show business* têm aparecido muito como substitutas dos ensaístas, dos pensadores e que isso, segundo Merquior, seria uma distorção. O que você acha dessa idéia?

Silvano: A idéia tem uma tradição, porque a questão do intelectual nas sociedades ocidentais começa com o *affaire* Dreyfuss. Quer dizer, desde que você tenha atingido um determinado estatuto de qualidade numa atividade sua, você tem direito a ter uma opinião universal. Creio que qualquer pessoa que tenha adquirido esse grau de qualidade em qualquer atividade, não interessa qual — filosofia, música popular, literatura, lingüística, como Noam Chomsky ou esse agricultor...

Frederico: [José] Bové.

Silvano: ...qualquer pessoa que tenha atingido esse grau, ela tem direito. É uma coisa delicada, que começa com o *affaire* Dreyfuss, que é essa passagem do particular para o universal. Agora, essa passagem do particular para o universal é consequência, em primeiro lugar, de uma divisão do conhecimento em disciplinas. Nem a filosofia tem direito a uma fala universal, ninguém mais tem. Então, na medida em que ninguém mais tem direito a uma fala universal, ela só pode ser concedida a quem tenha sido excelente em um determinado campo de atividade específica. Para mim, não há muita impor-

tância nisso. Penso que tanto o Caetano quanto o Zé Guilherme Merquior têm importância, têm direito a dar opiniões gerais e a se manifestar sobre o que eles bem entendem. Acho que são duas pessoas que se distinguiram. Mas o que acho interessante também é a capacidade que essas pessoas vão ter de, através da sua opinião, articular um consenso. Isso é que eu acho mais difícil. E, nesse sentido, na medida em que eles são mais consumidos, a gente tem muita raiva, porque tudo o que ele dizem é muito mais consensual do que o que a gente diz. Isso é o que dá raiva! O problema hoje, para mim, é como você consegue, através da sua opinião, ter uma determinada repercussão. Esse é que é o problema! Direito de opinião, todo mundo que se *excelle*, para usar a palavra francesa, qualquer pessoa que se destaque, tem o direito. Para mim, é algo natural. Agora, uma das coisas que mais me fascina – e escrevi sobre isso num artigo para a revista *Bravo* – é de que modo idéias nada consensuais e de uma minoria, em 1922, se tornam tão consensuais, que na passagem do milênio nós todos somos modernistas. Isso é que me fascina, como pode uma opinião – que no fundo é uma opinião de quem? Mário, Oswald, etc., nada consensual, eles brigavam entre eles – de repente se tornar consensual.

Frederico: Mas tem um caráter de movimento consensual.

Silviano: Eu deslocaria a questão para isso: por que a palavra de Caetano, a partir da década 80, se tornou muito mais consensual do que a palavra do Zé Guilherme Merquior?

Frederico: Mais do que isso, por que acabou ganhando estatuto de literatura hoje em dia?

Silviano: É, ela ganha um estatuto...

Frederico: Tem letras de Caetano nos cursos de segundo grau.

Silviano: Porque literatura é universal, já não é mais palavra, é literatura. Isso é o que me fascina, quando você ultrapassa essa barreira do particular e cai num discurso universal. É delicado e ao mesmo tempo é a nova forma de política. De vinte anos para cá, a política tem sido muito mais desenhada em entrevistas do que em artigos. Acho que um grande assunto a ser estudado é a importância e o porquê da importância da entrevista a partir dessa época.

Santuza: Dos anos 80 para cá.

Silviano: É, de 1979.

Frederico: No artigo “Crítica cultural, crítica literária” você já trabalha com o o livro de entrevistas *Patrulhas ideológicas*.⁷

Silvano: Eu já chamo a atenção para o fato de que o quente está ali, que a questão política não está no ensaio, e sim na entrevista, na opinião, etc. Para mim, a importância do Gabeira está muito mais na entrevista do *Pasquim* do que em *O que é isso companheiro?*, porque ele ratificou com aquele livro o que a entrevista já tinha feito. E aqueles outros livros, como o *Crepúsculo do macho*, não têm importância, porque já não são mais a entrevista. Então, se diluiu. Ninguém mais lê hoje, alguém está lendo? O papel da entrevista no fundo é esse é o que ainda não foi estudado.

Frederico: Ela é um pouco homogeneizada também. O entrevistado está sempre na mesma posição, ao contrário do cara que vai escrever o artigo, que tem certas clivagens distintas, se ele é um literato, ou um músico. Mas o entrevistado é sempre um objeto específico dentro da entrevista.

Silvano: Não, ele é sempre objeto de uma maldade.

Frederico: É uma armadilha, você acha?

Silvano: Uma armadilha, e isso é que é fascinante. A boa entrevista é ardilosa.

Santuzza: É um jogo.

Silvano: É um jogo. Quando falo em entrevista, são as grandes entrevistas, como Darcy Ribeiro, essas coisas assim que, realmente, às vezes levo um susto quando dizem certas coisas de Darcy Ribeiro. Ah, quando pergunto: “Ah, é de entrevista?” Não, é de livro de Darcy Ribeiro. Sabe, coisas assim...

Frederico: No artigo “Crítica cultural, crítica literária” você também cita a entrevista do Darcy e do Glauber, que acaba ao sendo publicada porque o resultado não é o esperado.

Silvano: O resultado não é o que estavam esperando, porque o Glauber atrapalhou. Por isso é que nesse artigo começo a salientar aquilo que acabo não estudando, mas considero capital, que é a passagem não só da sociologia para a etnografia, mas também do ensaio para a entrevista. No fundo, é o livro do Caetano.⁸ Esse livro do Caetano é o resumo das entrevistas que ele deu nos

7 Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira (orgs.), *Patrulhas Ideológicas — marca reg.*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

8 Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

últimos anos. Não tem novidade. Agora, o jogo da entrevista não é simples, é uma retórica muito delicada, teria que se fazer um estudo aprofundado das páginas amarelas [da revista *Veja*], porque acho que elas tiveram um momento glorioso. Recortei muitas entrevistas das páginas amarelas que são extraordinárias. Tenho uma, por exemplo, chocante, em que perguntam a Vinicius de Moraes se ele foi nazista, e ele diz que foi nazista. O que você vai fazer? Acho, aqui entre nós, que você apaga o gravador...

Santuza: Você continua indo a show?

Silviano: Continuo, menos.

Santuza: Você gosta do corpo e do espetáculo...

Silviano: Fui a muito show da Cássia Eller, gosto muito dela, independente do que está acontecendo agora. Claro, Caetano sempre vou. Já fui a muito show de Bethânia, Ney Matogrosso, mas me cansei.

Paulo: Queria saber como você vê o momento de transição do grande discurso, da grande narrativa, para o discurso pontual, do cotidiano, em relação à música popular. O momento do grande discurso na MPB foi evidentemente o do CPC, da música de protesto. Como é que você vê, agora, o reflexo desse novo mundo na música popular atual?

Silviano: Para falar a verdade, creio que foi a retomada de Oswald de Andrade. Eu dou uma importância enorme ao CPC, não tanto por razões políticas, mas por ser o primeiro movimento artístico que tenta questionar o elitismo da Semana de Arte Moderna e do modernismo. Temos de deixar de ser elitistas. Você pega o romance nordestino, mas no fundo no fundo é uma produção elitista, e ali temos que deixar de ser elitistas. E como vamos deixar de ser elitistas? É fazendo uma arte popular, está todo mundo fazendo uma arte popular mas ninguém põe a mão na massa. O Oswald de Andrade que eu costumo citar com alguma frequência é o ópio “a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”; em outras palavras, acredito mais na educação do que no saber da massa. Quer dizer, esse saber da massa não pode ser trabalhado pela cultura, ele não pode consumir a cultura que eu fabrico, porém, se houver educação, se esse pessoal for preparado, eles vão consumir. O que acontece com o CPC é que há um desnivelamento qualitativo violentíssimo. Quer dizer, “não me queda mais-valia para acabar”. Esse desnivelamento é chocante, não é? Nenhuma pessoa com formação de vanguarda pode admitir aquilo; basta ver o diálogo difícilíssimo da poesia concreta com o Gullar, como o CPC, etc. Agora, eu acho isso fascinante.

Frederico: Gera uma nova dinâmica.

Silvano: Tentaram dar uma nova dinâmica, dizer: “olha, existe um saber popular e esse saber popular é tão rico quanto o saber erudito”. Mas, como é que eu posso trabalhar e transformar esse saber popular em arma revolucionária? Através do quê? Basicamente através de música e de teatro. São as duas formas, sem contar com Paulo Freire dando educação, etc. Mas as frentes são essas. Então, acho que eles fazem um movimento extraordinário. Aí vem o golpe, e na medida em que vem o golpe, reinstala-se o projeto modernista. Penso que algo que deve ser muito bem estudado é 1973, o cinquentenário da Semana de Arte Moderna redefine a arte brasileira como arte elitista.

Santuzza: Por que?

Silvano: Porque é exatamente a volta do “a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”. Retorna o elitismo e, ao mesmo tempo, se usa Oswald de Andrade e não mais Mário, porque em Mário havia uma possibilidade de abertura através do conceito de sapiência.

Paulo: No último.

Silvano: É, deslocam o Mário porque ele inegavelmente tem uma abertura para o saber popular. E Oswald de Andrade não tem essa abertura; ele tem abertura para uma estetização do popular, mas não para o saber popular.

Santuzza: Você não acha que os poetas concretos vão fazer essa leitura elitista de Oswald, em certo sentido?

Silvano: Em 1972, todo mundo vai fazer. Então o que é que falta? Olha, houve um interregno muito triste, etc., populismo, retrocesso; quer dizer, o senhor Weffort (por favor, não há crítica a ele!) fazendo a crítica do populismo; o senhor Otávio Ianni, fazendo a crítica ao populismo; todo o mundo fazendo a crítica do populismo, então também tenho que fazer a crítica do populismo em arte. E como é que eu faço a crítica do populismo em arte? Eu aproveito os cinquenta anos da Semana de Arte, que é 72. Acho 72 um ano chato, eu mesmo caí nele. É o ano em que Gilberto [Mendonça] publica a *Vanguarda européia*,⁹ os manifestos. Ele publica esses manifestos e recoloca a questão do modernismo na ordem do dia, e a partir daí você vai ter um experimentalismo – não sei que palavra usar – muito forte, que será quebrado mas já não mais como explosão

9 Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1972.

sociológica ou política, será quebrado pela cotidianização da poesia marginal. Ali que vai ser quebrado, já não há mais a possibilidade de se quebrar, entende?

Paulo: E é simultânea, justamente. Já estava ocorrendo isso.

Silviano: Essa é a maneira que eu vejo. E hoje, para mim, a possibilidade de um discurso tipo CPC, ou coisa parecida, acabou sendo retomada por Paulo Coelho, ele ocupa esse lugar. Inclusive porque as formas de populismo hoje não são políticas, são religiosas, e na medida em que são religiosas, seria absurdo esperar que um Paulo Coelho fosse politizado. Paulo Coelho tinha que necessariamente ser religioso, porque é exatamente o que as pessoas estão esperando. A expectativa populista hoje é...

Frederico: É de uma salvação mística.

Paulo: Você pode até tomar o CPC como um momento em que o populismo, que talvez naturalmente descambe do campo religioso, foi excepcionalmente temporalizado, aqui, por uma retórica do futuro.

Silviano: Exatamente. Aqui nem tanto, como Walnice [Nogueira Galvão?] chamou a atenção.

Frederico: Ela chamou de "retórica das letras".

Silviano: Esse é um dos dramas do populismo, é o dia de amanhã. Porque se fosse o dia de hoje, daria Cuba. A Walnice não chega a dizer, mas se fosse o dia de hoje, dava Cuba.

Frederico: Porque lá no fundo eles tinham que aguardar ainda um tempinho para o povo atingir o dia de amanhã.

Silviano: Não há essa força nitidamente revolucionária, há uma força subversiva; aí teria que ver com cuidado, porque cada caso é um caso, mas não há uma força revolucionária.

Frederico: Tem uma outra entrada dessa relação entre produção artística e população. É o trabalho, que considero importante, do Hélio Oiticica. Quando sobe a Mangueira em 1964, ele também estabelece essa relação direta, a arte está impregnada de uma idéia de popular, que é bem diferente da idéia de popular do CPC.

Silviano: Mas aí já é a questão da transgressão, enquanto no caso do CPC ela quer ser norma.

Paulo: Não é o perfil da margem. É você criar uma nova margem.

Frederico: Isso é o que estou querendo demonstrar.

Silvano: Tentasse você ser homossexual durante o período do CPC! Eu já conhecia todos, porque não tinham coragem de jeito nenhum de se apresentar como tal. Quem vai dar o grande golpe dessa marginalidade, equivalente ao Hélio Oiticica subindo a Mangueira, é o [Plínio] Marcos, com “Dois perdidos numa noite suja”. Ai tudo vira “o marginal”, vira a pessoa que não merece respeito da sociedade, pessoas depravadas, de vida desvairada. O Hélio Oiticica é visto dessa maneira. Ele não é visto como herói. Ele tem dificuldades enormes com o pai, com a família. Não quero tocar no assunto, mas as dificuldades ali...

Frederico: A morte do pai coincidiu com a subida dele à Mangueira.

Silvano: O pai dele tinha uma formação muito burguesa. A biografia de Oiticica, que ainda não foi escrita, é muito triste, não é uma biografia tão feliz e tão exitosa. A própria relação com os colegas e as coisas é de uma marginalidade muito grande. E ele, por sua vez, exagerava. Vocês chegaram a ver o filmezinho do Torquato [Neto], chamado *Nosferatu*?

Frederico: *Nosferatu no Brasil*.

Silvano: É um filme interessantíssimo, porque ali você pode ter a nítida noção de marginalidade. *Nosferatu* deve ser de 1969...

Frederico: Não, é de 72. Ele começa a ser rodado em maio de 71.

Silvano: A meu ver, é a obra em que se tem mais nítido o sentido de marginalidade.

Frederico: É a época em que o Torquato, o Oiticica e o Ivan Cardoso eram muito ligados.

Silvano: Exatamente. Depois eles fazem um outro filme que é muito ruim, o título é um jogo de palavras: *Amor e ...*

Frederico: *Amor e tara*?

Silvano: Só que chamavam de *Amoretara*, direto. *Amoretara* era só foda, eu achava menos interessante. Mas o *Nosferatu no Brasil* é fascinante, e, nele, o Hélio cria um personagem que passa a viver em Nova York, vestindo uma capa preta, aquela coisa toda. Ele criou um personagem que já é um marginal,

que é o próprio Waly Salomão também, as amizades com Melodia, essa coisa toda, mas tudo já na marginalidade, não tem nada com a subida ao morro dos caminhões do CPC para apresentar as peças de teatro. Creio que esse é um momento de redefinição de muita coisa, mas acho que não é tão geral como 1979-81. Entre 79 e 81 há uma ruptura muito grande.

Santuza: 1972?

Silviano: É, 1972, que coincide com os cinquenta anos da Semana de Arte Moderna.

Santuza: É interessante, fico pensando que a partir daí tem início uma releitura do CPC, é como se começassem a colocar todas as obras, principalmente as musicais, no mesmo saco de gatos. Então, tem um discurso, sobretudo dos 'concretos', de que houve naquele período uma estética que só se preocupava com o conteúdo e desvalorizava a forma. Mas, se você pega músicas como "Maria Moita", uma parceria lindíssima do Carlinhos Lyra e Vinícius de Moraes – que diz "nasci lá na Bahia...", lembra? Uma beleza de letra e música, que fala sobre a situação da mulher – não é bem assim. Na poesia engajada teve de tudo. Teve muita coisa ruim, como Tiago de Melo. Agora, no plano musical não foi bem assim, teve muita coisa ruim, sem dúvida, agora, houve parcerias incríveis.

Silviano: Acho que já que passou aquele momento em que a gente tinha que fazer a crítica ao populismo, é preciso analisar com cuidado e ver a proposta geral que apresentava aquilo, aquele momento histórico junto com o movimento de alfabetização de Paulo Freire, junto com a revolução cubana.

Frederico: A produção do ISEB.

Silviano: Já foram feitas leituras muito violentas sobre o ISEB, você conhece o livro de Caio Navarro de Toledo...

Frederico: *Fábrica de ideologias*.¹⁰

Silviano: Creio que o ISEB já está meio mapeado ali.

Frederico: Aliás, o ISEB foi a base de muitas idéias do CPC.

Silviano: Mas eles estavam brigando com o ISEB.

10 Caio Navarro de Toledo, *ISEB: Fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática, 1982.

Frederico: Mais radicais...

Silvano: Mais radicais porque o ISEB não era radical. O ISEB seria mais o que dá no TBC [Teatro Brasileiro de Comédia]¹¹, na Vera Cruz, no pensamento moderno brasileiro industrializado com indústria cultural. Acho, por exemplo, que estão faltando estudos bons sobre a Vera Cruz.¹²

Santuza: O desenvolvimentismo, não é?

Silvano: É fascinante, porque já é a questão do popular, não pelo marginal, mas é um popular pela indústria cultural, que é a proposta do Alberto Cavalcanti.¹³ Você traz o Alberto Cavalcanti, que é um cara fantástico, traz o Chick Fowle [Henry E.C. Fowle], o melhor fotógrafo inglês da época, que faz aqueles filmes todos. Aquela fotografia é do melhor fotógrafo que havia na Inglaterra naquele momento! A Vera Cruz do TBC, trazendo Adolfo Celi,¹⁴ trazendo...

Frederico: Ziembinski...

Silvano: Ziembinski é anterior, é dos anos 40, ele veio por causa da Guerra.

Frederico: Pensei que ele tivesse chegado em 48, mais ou menos.

Silvano: Não, ele veio em 43, por causa da Guerra. O Adolfo Celi veio importado mesmo, como salário altíssimo, e acabou se casando com a Tônia Carrero. Mas vêm uns três ou quatro italianos, dos quais não vou me lembrar o nome agora, e que são todos importados a peso de ouro, porque faziam o melhor teatro na Itália. E, obviamente, o caso do Franco Sampaio, que era italiano, aquela coisa toda, a Bienal de São Paulo... É, essas coisas todas, que precisavam coordenar tudo isso com uma espécie de popular, mas um popular caminhando muito mais para uma indústria cultural do que propriamente para uma revolução cultural, que seria o caso do CPC.

Santuza: Você tem acompanhado o hip-hop?

11 Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, fundado em São Paulo, em outubro de 1948, por Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho e Paulo Álvaro de Assunção.

12 Cia. Cinematográfica Vera Cruz, fundada em novembro de 1949 pelos industriais paulistas Francisco Maratazzo Sobrinho e Franco Zampari.

13 Alberto Cavalcanti voltou para o Brasil em 1950 e foi diretor-geral da Vera Cruz até 1951, quando pediu demissão.

14 Adolfo Celi, ator e diretor teatral italiano, foi "importado" por Zampari. Trabalhou no TBC e dirigiu *Caçara* (1950), o primeiro filme feito pela Vera Cruz, e *Tico-tico no fubá* (1952).

Silviano: Não, não. Agora já estou numa idade em que não dá mais. Eu saio muito pouco de casa, muito pouco.

Santuza: Nós estamos fazendo uma pesquisa também sobre o hip-hop e entrevistamos vários *rappers*. E o que chama a atenção é que eles fazem uma canção de protesto, um canto falado de protesto, só que em vez de falar em nome de um outro marginalizado, em termos sociais, são os próprios marginalizados falando da experiência deles. Tem coisas interessantes, acho que você deveria acompanhar.

Silviano: Eu peguei o início disso, que foi nos Estados Unidos nos anos 70. Naquela época era chamado *rap*, e nem era música. Era uma palavra usada para os negros e os porto-riquenhos, porque eles tinham uma capacidade de se expressar verbalmente muito maior que a do anglo-saxão.

Frederico: Era mais uma conversar de rua.

Silviano: Não, não, o rap era usado para designar a capacidade que uma pessoa tem, como no período da UNE, por exemplo, de levantar e falar meia hora e deixar todo mundo embasbacado, porque não é qualquer um que tem essa capacidade. A expressão era muito antiga

Santuza: Você já ouviu The Last Poets?

Paulo: The Last Poets foram os primeiros a ser considerados os ‘avôs do rap’. Era um conjunto de poetas negros, nova-iorquinos, de 1968. O líder principal deles é um porto-riquenho chamado Felipe Luciano.

Silviano: Ah, claro! O Felipe Luciano era Young Lord, ele era presidente do Young Lords. Eu cheguei a conhecer o Felipe Luciano.

Todos: Você conheceu?!

Santuza: Fantástico! Você ouviu ele falando?

Silviano: Claro!

Santuza: Você ouviu “The library”?

Silviano: Não.

Santuza: Um poema lindo, o Paulo traduziu.

15 Pedro Petri. Poeta porto-riquenho nascido em Ponce, em 1944, e criado no Harlem.

Silvano: Agora, o melhor poeta naquela época era o Pedro Pietri.¹⁵ Você conhece?

Paulo: Não, nos discos que eu tenho esse não aparece.

Silvano: O que tem o poema “Puerto Rican Obituary”, é maravilhoso!

Paulo: Não, não conheço. A formação do conjunto mudava a cada disco, e só tenho três discos deles.

Silvano: Era o Pedro Pietri, toma nota por favor, “Puerto Rican Obituary”. Desse eu fiquei amigo.

Paulo: Ele foi um dos que passou pelo conjunto?

Silvano: Claro! Ele era o mais importante, muito mais importante do que o Luciano. Ele era o grande poeta porto-riquenho daquela época.

Paulo: 1970 e poucos...

Silvano: Não, o “Puerto Rican Obituary” deve ser de 71.¹⁶ E eles faziam shows na Segunda Avenida, você tem o local do show?

Paulo: Tenho, no disco.

Silvano: Eles faziam o show na Segunda Avenida do West Side.

Santuzza: Com instrumentos de percussão.

Silvano: Com o bongô. Era só isso que eles tocavam. E esse Pedro Pietri era um mulato, que passava meio por preto, e tinha uma capacidade de dizer poesia que era de louco, e eles eram chamados de *rappers*, naquela época.

Frederico: Por essa capacidade de falar.

Silvano: É, por essa capacidade de fabulação, por essa capacidade que o americano não tinha, sobretudo o americano daquela época (porque, você sabe, não há nada pior, que é o Wallace Stevens, e coisas daquele tipo, aquele negócio insuportável). E eles são derivados do *beat*, sobre isso não há dúvida nenhuma; em particular, eles têm grande simpatia pelo Allen Ginsberg.

Frederico: Que é o pai autoral.

¹⁶ Pedro Pietri, *Puerto Rican Obituary*, Monthly Review Press, N.Y., London, 1973.

Silviano: Que é o pai autoral e que fazia mantra, ele sim fazia mantra com o [Peter] Orlovski. Cheguei a ver vários shows do Ginsberg com o Orlovski. E era insuportável, era esse rap, assim, elevado a milésima potência. Porque eles não paravam, era aquele negócio de horas e horas.

Santuza: Mantra, mesmo?

Silviano: Mas é disso que vem. Sem dúvida, naquele momento tinha uma situação política muito clara, que era a questão porto-riquenha, a situação de Porto Rico vis-à-vis dos Estados Unidos. E eu não sei se o Luciano mistura as duas línguas...

Paulo: Ele declama em espanhol e inglês.

Silviano: Não mistura?

Paulo: Não, separado. Ele declama em espanhol e depois em inglês.

Silviano: Não, o “Puerto Rican Obituary” é um poema todo misturado, longuíssimo, deve ser de umas dez páginas, por aí. Pelo menos eu penso que são dez páginas, de repente podem ser quatro. Mas era longo, interminável. E era fascinante esse menino. E tem um cara que fez a antologia deles na época, que se chamava Alfredo Matilla.¹⁷ Ele era branco, filho de espanhóis, mas nascido em Porto Rico, e foi quem fez a primeira antologia desses porto-riquenhos. Eles eram meio Black Panthers, ou sucedâneos dos Black Panthers, sem muita importância. A importância dos Black Panthers é enorme, mas a deles não.

Paulo: Os Black Panthers eram mais um fenômeno da Costa Oeste.

Silviano: É, porque os chicanos, inclusive, não tinham aquela arrogância. Os Black Panthers eram arrogantes e tinham o modelo negro, e os chicanos não tinham este modelo.

Santuza: Eles falam *Revolution!* o tempo todo. Em “The Library” ele fala na divisão dele entre o amor, o tesão mesmo pelos livros, e a rua que o espera, a reprodução dos pais da rua. Mas é lindo esse poema, belíssimo!

Silviano: Eles entram nessa coisa bem barra pesada. Esse Pedro Pietri várias vezes foi para a prisão, o Luciano eu não sei.

17 Alfredo Matilla e Ivan Silén (ed.). *The Puerto Rican Poets/Los Poetas Portorriquenhos*. Spanish & English texts. Bantam Book (NY), 1972. With work by 23 poets.

Paulo: Vários deles foram presos, o Luciano não. Ocorreu até um assassinato mais tarde, um negro do conjunto matou alguém.

Silvano: É, eu não acompanhei mais, depois abandonei. Sei que eles têm um *night club* em Nova York, que era o lugar onde eles recitavam poesia, e que virou moda, só que eles chamam agora *whip poetry*, você já ouviu falar?

Paulo: Não, não conheço.

Silvano: O poema é como uma chicotada, e é o nome que eles estão dando agora. Agora, a figura a ser entrevistada — mas ele se recusa a dar entrevista — chama-se Francisco Pabon.¹⁸ Ele é amicíssimo meu, Paco Pabon. Ele é quem fez a ponte da academia com os Young Lords. O Pedro Pietri ganhava muito dinheiro indo recitar poesia em Buffalo, por exemplo, e era ele quem conseguia dinheiro para pagar. Agora, o Pabon, já dei o nome dele para a Sonia Torres entrevistá-lo, e ela não conseguiu. Ele respondeu a carta, foi muito gentil, mas não sei se eles ficam com medo, porque era barra pesada, não é assim tão simples quanto aqui. Ou talvez esses novos grupos *hip-hop*, não sei...

Santuza: Alguns também estão assim. O MV Bill, por exemplo, está formando um partido ultra-radical, chamado PPPomar, que significa Partido Poder para a Maioria.

Silvano: Lá, nos Estados Unidos, eles ficam com medo de dar entrevista. Não esse menino Arnaldo Antunes, porque ele é acadêmico. Mas o Pabon foi ativista, realmente ativista. E aí, não sei se ele quer contar a história, além disso ele tem a minha idade, deve estar para se aposentar. Ele era muito interessante. Mas ele falava! (risos). Essa coisa do *rap*, entende? A gente tinha os encontros com o reitor para fazer as reivindicações, e eles ganhavam, porque “bla, bla, bla, bla...” E, lógico, “first... second... third... fourth...” Sendo que, depois: o senhor não respondeu o primeiro, só respondeu o segundo e o terceiro”. Eles têm uns truques de retórica inacreditáveis, eu não conseguia (risos). Quem ficou fascinado, quando veio, foi o Glauber.

Santuza: Mais alguma pergunta?

Silvano: Vocês já me exauriram (risos).

18 Poeta e professor de literatura, diretor do Puerto Rican Studies, State University of NY at Buffalo.

Aos Colaboradores

- 1 As colaborações para esta revista devem ser enviadas em três cópias para o seguinte endereço:

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Filosofia
Rua Marquês de São Vicente 225, 1149L
Gávea
22453-900 – Rio de Janeiro, RJ

- 2 Os artigos escritos em qualquer versão do *WinWord* poderão ser mandados em disquete (3.5"). Os demais devem ser datilografados ou impressos em espaço duplo, sem uso do verso do papel e, em princípio, devem constar de, no máximo, 30 laudas (de 30 linhas com 70 toques por linha). A editoria se reserva o direito de, excepcionalmente, aceitar trabalhos que excedam esse limite.
- 3 Não há obrigatoriedade de que o artigo não tenha ainda sido publicado. Em caso de prévia publicação da colaboração que nos for enviada, solicitamos que seja citado o nome e data da publicação onde originalmente apareceu, e que haja a devida aceitação de seus editores.
- 4 Artigos em espanhol, francês e inglês serão aceitos.
- 5 Os autores serão informados sobre a aceitação de seus artigos (favor enviar endereço para contato). Essa aceitação, entretanto, não implica necessariamente na publicação no número seguinte ou em algum número determinado da revista. Sendo estritamente acadêmica, a revista [o que nos faz pensar] não tem como critério de publicação a ordem cronológica em que recebe ou aprova artigos.

Impressão e Acabamento
Imprinta Gráfica e Editora Ltda.
Tel – 0xx21 3977-2666
e-mail.: comercial@imprintaexpress.com.br
Rio de Janeiro – Brasil

Metafísica do Choque, Nihilismo da Arte:
Notas sobre o Pensamento Pós-Moderno de Gianni Vattimo
Rosário Rossano Pecoraro

David Lynch: entre o Afeto e a Ação.
Nota sobre a Imagem-Pulsão em Deleuze
James Arêas

A Música e Três Tipos de Movimento da Alma:
Modalismo, Tonalismo e Atonalismo
Walter Gomide Júnior

Fluxos Poéticos: Arte e Vida.
Cecília Cotrim

Beleza e Verdade: Benjamin Leitor de Platão
Pedro Duarte de Andrade

Ariel x Calibã o Poeta Mário de Andrade
Eduardo Jardim de Moraes

A Coisa e o Belo
Antonio Quinet

Las Meninas de Velásquez na
Arqueologia de Michel Foucault
Fabiane Marques de Carvalho Souza

Pound Radiotraidor (um dossiê)
Stephen Berg

A Estética de Hegel e o Ideal Romântico do Amor
Rafael Haddock-Lobo

Dança, uma Poética do Corpo
Marina Martins

Roman et philosophie : *l'Hypérion* de Hölderlin
Françoise Dastur

Silviano Santiago: um Intelectual
entre a Vanguarda e o Consumo
Entrevista