

número 1

agosto 2002

CACTO
poesia & crítica

São Paulo

CACTO

Editores

Eduardo Sterzi
Tarso de Melo

Conselho editorial

André Dick
Jerônimo Teixeira
Júlio Castañon Guimarães
Kleber Mantovani
Leandro Sarmatz
Pádua Fernandes
Ronald Polito
Sérgio Alcides
Veronica Stigger

Projeto gráfico

Eduardo Sterzi

Revisão

Veronica Stigger

2002

Cacto

Rua Sebastião Cortês 41/71

São Paulo – SP

CEP 05016-060

Telefone (11) 3871-2838

revistacacto@uol.com.br

SUMÁRIO

Apresentação	5
POEMAS	
Augusto de Campos	7
Júlio Castañon Guimarães	8
José Kozer	9
Sérgio Alcides	12
Michel Deguy	16
Heinrich Heine	28
Alberto Pimenta	31
Ricardo Aleixo	35
Fernando Paixão	36
Frederico Barbosa	38
Pádua Fernandes	40
Danilo Rodrigues Bueno	43
André Dick	45
Tarso de Melo	48
Luis Javier Moreno	50
Kleber Mantovani	54
Fabiano Calixto	57
François Malherbe	60
Fabio Weintraub	64
Eduardo Sterzi	66
Carlos Augusto Lima	68
Marília Garcia	70
Coral Bracho	72
Fabício Carpinejar	80
Fábio Cardoso	83
Joan Brossa	84
Leandro Sarmatz	88
André Luiz Pinto	90
Reynaldo Jiménez	93
Luis Hernández	95
Adolfo Montejo Navas	96
Luiz Roberto Guedes	98
Dalila Teles Veras	100
Langston Hughes	102

Reynaldo Damazio	104
Iuri Pereira	106
Carlos Piera	108
Marcos Siscar	110
Jorge Lucio de Campos	112
Alfred Jarry	115
Mário Alex Rosa	116
Rodolfo Häsler	117
Tino Villanueva	122
Vince Fasciani	128
Rodrigo Petronio	131
Dante Alighieri	134
James Joyce	138
Carlito Azevedo	141

ENSAIOS

Giorgio Agamben	142
Jerônimo Teixeira	150
Edimilson de Almeida Pereira	159
Maria Esther Maciel	166
Eduardo Sterzi	174

ENTREVISTA

Augusto de Campos	185
-------------------	-----

APRESENTAÇÃO

No início de 2002 – ano de efemérides oportunas como os 80 anos da Semana de 22 e os centenários de Carlos Drummond de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda – começamos a recolher colaborações para uma revista que deveria se chamar *Totem*. Passados alguns meses, quase pronta a revista e já com nome novo (e evocações diversas das inicialmente pensadas), lançamos uma campanha de subscrições para custear a publicação de *Cacto*. Nossos colaboradores e amigos foram compreensivos e prontamente generosos em ambas as situações, cientes das dificuldades geralmente enfrentadas pelos empreendimentos do gênero. A eles, portanto, dedicamos esta revista que agora nasce.

Gratos, não podíamos decepcionar tanta confiança. E *Cacto* se orgulha de poder apresentar, já em seu primeiro número, um magistral ensaio sobre poesia assinado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, vertido por Sérgio Alcides, além de um poema inédito de Augusto de Campos, acompanhado de uma entrevista com este que é um dos mais relevantes poetas da atualidade, em qualquer idioma. E nos orgulhamos de poder oferecer ao leitor muito mais: dois poemas especialmente cedidos à revista pelo cubano José Kozer, a tradução que Marcos Siscar fez do “Projet de livre des gisants” de Michel Deguy, inéditos de alguns dos mais significativos poetas contemporâneos brasileiros e uma pequena mas estimulante mostra da poesia do português Alberto Pimenta, entre outros presentes que nos foram dados e que agora temos o prazer de compartilhar.

O inédito de Augusto de Campos, de uma radicalidade ímpar, não poderia estar senão na abertura das páginas especificamente dedicadas à poesia nesta revista. Afinal, a maioria dos poetas ali reunidos encontra na obra de Augusto uma referência fundamental, mesmo que seja para negá-la (muitas vezes, a forma mais profunda de influência). Esta seção, aliás, poderia servir de resposta àqueles que insistem em vazar seu ressentimento sobre a produção poética contemporânea: aqui, ela se mostra forte e variada como poucas vezes se mostrou.

Há cerca de cem anos é possível acompanhar a história literária brasileira quase que tão-somente pelas revistas produzidas a cada época: as simbolistas, as modernistas, as concretistas, as dos anos 70, as contemporâneas. Por sua maior

agilidade em relação aos livros, as revistas permitem que se apreenda uma imagem viva da poesia de uma época em seu processo de contínua formação e transformação. Conscientes dessa responsabilidade é que oferecemos nossas vozes ao diálogo que já se encontra estabelecido em outras publicações atuais, dentre as quais destacamos *Inimigo Rumor*, já em seu 12º número e agora luso-brasileira, à qual nos sentimos especialmente afins. Felizmente, alguns cactos não precisam de um deserto para crescer.

AUGUSTO DE CAMPOS

faça
o que
faça

o que
quer
que

quei
ram
que

faça
não
faça

faça
o que
quer

FAÇA O QUE FAÇA

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES

ÀS VOLTAS

1.
por dentro um deserto
se poderia pensar
que com o tempo
para fora se alastrasse

(tenaz das imagens
sons em entrechoque
insinuações e recuos
às voltas com a rarefação)

e se movimento que não há
acabasse por operar
dos ardis do horizonte
até mesmo sua linha

2.
com toda a aspereza
de uma operação
às voltas com o que
sequer aventa um corpo

nem todo o peso
do mundo ou da falta
repovoaria regiões
(ora talvez sem

impossíveis relatos)
entre devolutas e infensas
ante o meio-dia
de um raciocínio e corrosões

JOSÉ KOZER (CUBA)

ÁNIMA

Yo era recodo de mí mismo, en la corteza palpo una continuidad de anillos concéntricos, era yo un gajo, probable hollejo, alzo la vista reconozco que a menos que me ponga a trepar de inmediato jamás alcanzaré su copa, la claridad que inunda noche tras día su cima tupida, fui yo astilla (saltó: me cubrí los ojos) zorzal soy (revuelo) se clava en un punto intermedio del tronco, fuste no he sido, ya he de iniciar el ascenso, la primera lección consiste en no extraviarse en aquellos anillos concéntricos, yo era mota (**ergo**, inasible) (copo) el brillo (intermitente) de un vuelo, una vez rabo de junco, otra paloma rabiche, la mirada clavé en la corteza, abrazo en todo su diámetro al árbol, he subido, las ramas bajas a la vista, soy grumo del adolescente, cuello y corbata, monograma, ya sonó el timbre, salí despedido, bólido alegre me remango a la altura del antebrazo la camisa, soy viruta (fajina) el hijo mayor del trapero, aprieto los talones contra el tronco, asido a una rama me columpio (desternillado de risa) (rehilete de un vuelo migratorio en ciernes) no hay edad, sólo las barbas del árbol, los bicharracos, una cotorrita se me introdujo en el oído, bicho candela en el ojo izquierdo, bisqueo, subo, Jacob me facilita la escala, la herida del muslo está restañada, tranquilo que no fue nada, gajes de Dios, la cicatriz segrega esporas luminosas, jadeo (será ya cosa de la edad) Orfeo, Orfeo, ¿estás al pie del árbol con tu trifulca de pájaros, cansinos animales de mirada inerte? ¿O seré yo que era cisco del fuego y soy sólo ahora pieza cobrada en alto, sentado a horcadas en la fronda del árbol dispuesto a preguntar su índole? Orfeo, no me atrevo a decir índole verdadera. ¿Orfeo, y la flauta? ¿qué amansa? Somos, seres domésticos. De inalterable potestad, más allá: y la copa del árbol se escinde, me abro paso, un zurcido en el bolsillo de la camisa, del pelo ensortijado cae serrín (yo, pata de palo) savia cae de mis sienes, cae hojarasca inmortal de las ramas más altas ya ajenas a todo crecimiento, soy ápice de la fronda. ¿Ceiba? ¿Laurel de Indias? ¿Sicomoro? ¿El tiembla la encina el fresno? Yo soy fleje del último movimiento del péndulo inmortal, de cobre, veleta, tercer

pregón a la tarde, gallo policromado (Chuang Tzu) a la hora del crepúsculo: y me abrazo de cuerpo entero en equivalencia simétrica al cuerpo de la Amada (asidos): ¿árbol Bo? Otra estela de granito, otro tocón de piedra berroqueña. Y ambos (Amado) (Amada) los ojos entornados (el resplandor) (el resplandor, proporcionado) desternillándonos de risa (sostenidos, en el origen de la altura) de consuno celeste bóveda, columnas de sal.

PASCUA

Gotas de hipocrás cayeron sobre la mesa del Carro de Elías, tres gotas de aquel vino dulce del Carmelo asperjó abuelo manchándonos los ojos, al tercer golpe de claves alzamos la vista (¿adónde recogernos?) comprobando que en las tablas del suelo fulguraban tres manchas: ahí empezó a ascender a los cielos, Elías; ahí empezó a manar de su origen agua bifurcada a sus cuatro afluentes recorriendo (Cuba y Acosta) Edén. Y me lleva de la mano. Y me llama, llama. Alzo la vista (creo estar preocupado): ¿será una convocatoria? ¿Ya? Y lo veo (baticor) (maguas y baticor) darse tres golpes de pecho, esconder un momento la cabeza rapada bajo el manto ritual, el antebrazo izquierdo marcado por las correas, y la filacteria de la cabeza (**shel rosh**) augurando primicias, parvas inescrutables: la inagotable Hiblea, sus permanentes mieles: helicones, del sobreaviso. Y trompetas, del Hecho (trompetas, forja de revueltas). Estará todo menguado (su mirada me indica que no habrá que preocuparse): probable me señale la senda que conduce a Hipocrene, el tamaño preciso de una gota de agua (Caná) vuelta vino, y la estameña, hálitos de amoníaco, inclinar la cerviz, contemplar del Altísimo su perfección de vacío, aura de alas extendidas rozando paredes de papel estraza, paredes (**shoji**) papel de arroz: y río, sólo de pensar que en aquel entonces aquellas letras eran crucigramas. Y no la genuflexión (que en verdad no obliga) de letras hebreas marcando

paredes de estraza, ideogramas goteando sus ordenamientos (reordenamientos) marcas sin mácula en paredes de papel de arroz: y yo era cuneiforme (ojos, rasgados) voz arábica (el chantre me colocó en la cabeza el solideo): era semental arameo, el hijo de Canaán al montículo en medio de la calle Estrada Palma, cruce de ríos: y crucé rojos mares deteniéndome en la encrucijada de cuatro afluentes al pie del Jordán: ahí entro (salgo) salgo y entro por la alta verja, de Edén: y de la yema en alto del dedo índice de Elías (abuelo) esgrime (mano derecha) el puntero para guiar mi voz a la hora, del Cántico: señala hilo de renglones, del Libro caen gotas de hipocrás (de Hibla a Cuba, los panales): y cae la gota de vino dulce que me corresponde: lacre rojo a las sienes, blanca espora incalculable me llena la boca a la hora precisa cuando el Juez de los Muertos extrae de alguna alforja última bajo mi lengua el óbolo.

SÉRGIO ALCIDES

PAISAGEM FERIDA

A cicatriz atua por cima do ferimento. O nome da fera é vida.

Para onde vão as dores abandonadas pelo corpo? Onde estão doendo?

As asperezas da face da terra um dia doeram e hoje petrificaram.

Só piso aqui muito bem calçado. Noto que doeu do alto deste penedo.

A vista amarrota as retinas. Sem escândalo, o gado se distribui: muge.

O vento fresco não me incomoda, apenas me despenteia.

Nenhuma brasa por perto – nem pressentida – comprova o magma.

ESTRADO

Enquanto dormimos, os bichos devoram o colchão.

Seria fácil dizer: eles se alimentam dos nossos sonhos.

Ou: do estofo de que são os sonhos feitos. Essas coisas.

Caros ácaros: eu sei que vocês estão aí. Bom apetite!

Não é porque estou acordado que a cama vai parar

de navegar. O mundo gira, paralelamente ao ruído

imperceptível dos pensamentos, da mastigação.

Só depois dos anos é que notamos o estrago.

PAISAGEM COM JIBÓIA

O passado pesa invisivelmente, é como a luz derrubada e tropical.
Sobre a folha grave, sobre os galhos derreados. Sobre cada poro, pássaro.
Estava tudo parado debaixo do céu antes da revoada, emplumadas vozes.
Repara! Uma alegria dentro da moldura está em luta sem perceber.
Vai se enroscando, digerindo o hábito. Vai redesenhando o tronco.
Aqui, na alegoria meio surda, mal se escuta o vermelho grito esvoaçante.
Viver parasita o vivente, é a carne junto dos ossos, contra a dispersão
dos membros. Viver sorri por cima da caveira. E tira lágrima da órbita vã.
As aves, os sons, as ávidas folhas de jibóia devorando o banho do trópico.

OSSADA

Os ossos morrem primeiro, a carne é forte.

Pálida vocação para restos imóveis e gravíssimos!

Os enterrados por dentro da vida, os tímidos,
os empurrados ossos da carne que quer amar.

Mudos como um santo, brancos como a hóstia.

Os hieráticos que dançam por obrigação, só os
ossos – os hóspedes involuntários – perpetuam
em suspenso os nossos mais prudentes pensamentos
e ao ridículo gesso preferem logo uma pá de cal.

MICHEL DEGUY (FRANÇA)

Tradução de Marcos Siscar

PROJET DE LIVRE DES GISANTS

INGRÉDIENTS

S'appellera *gisants*; mouvement perpétuel. Comprendra: *dédicace, ingrédients, gisants, les récits, la fabrique, les lettres, citations (...)*

MOUVEMENT PERPÉTUEL

“Je vais mourir, adieu”, ainsi courait la silhouette de femme jeune de dos dans le film, rattrapée arrêtée une seconde par la main de musique croissante, mais s’arrachant vers la mort qu’elle fuit. Je vous ai précédés, escortez-moi!

– Non! Ne nous quitte pas! Ne tombe pas dans l’abîme extérieur...

Plusieurs ensemble à descendre aux enfers s’accrochant aux racines sur la pente de la voix, complorant la disparaissante, la ravie, voici le chant qu’ils entendaient, frein de foudre: le thrène célébrait la dilation du moment de mourir qu’il repassait au ralenti. Quelle horreur? L’horreur de cet unique laps de n’en pas revenir. Le requiem répétait cet augment de stupeur de l’impartageable, partagé par lui le mourant et nous la pompe qui le retenons, l’accompagnons, le refusons à la mort.

LES RÉCITS

Elle serait sans rien et lasse au bord de Seine hélas. Ce devait être l’occasion de ma descente à mes enfers, je lui parlais d’Eurydice dans l’escalier et d’Orphée au bord de la Seine perdant Eurydice en se tournant vers elle, je me suis retourné vers toi sur cette marche de la Seine et je t’ai perdue, alors je descendrai plus sauvagement, je m’accuserai, ce serait l’Enfer où je descendrais,

PROJETO DE LIVRO DOS JACENTES

INGREDIENTES

Terá o nome de jacentes; movimento perpétuo. Será composto de: dedicatória, ingredientes, jacentes, as histórias, a fabricação, as cartas, citações (...)

MOVIMENTO PERPÉTUO

“Vou morrer, adeus”, assim fugia a silhueta jovem de mulher de costas no filme, alcançada detida um instante pela mão de música crescente, mas escapando para a morte que evita. Eu tomei a frente, conduzam-me!

– Não! Não nos deixe! Não se precipite no abismo exterior...

Muitos reunidos descendo aos infernos agarrados às raízes nas vertentes da voz, complorando a desaparecente, a raptada, eis o canto que se ouvia, freio de fúria: o treno celebrava em câmara lenta a dilação da hora de morrer. Que horror? O horror deste lapso único de não voltar. O réquiem repetia este suplemento de espanto do incompartilhável, fazia a partilha daquele que morre e nós a *pompa* que o retemos, que o acompanhamos, que o recusamos à morte.

AS HISTÓRIAS

Ela estaria sem nada e lassa à beira do Sena, hélas. Ocasão de descer aos meus infernos, eu lhe falava de Eurídice nas escadas e de Orfeu à beira do Sena perdendo Eurídice ao virar-se para ela, voltei-me para você naquele degrau do Sena e a perdi, descerei então mais brutalmente, e me acusarei, seria o Inferno onde eu descesse, teria feito um inferno em vida embo-

t'aurais en me retournant perdue pour te perdre, sans y croire; qu'est-ce, que fut-ce, que s'est-il passé, je ne comprends pas – serait la phrase Orphée, je ne comprends pas ce qui s'est passé, nous étions bien ensemble, j'étais sûr de sa présence en arrière, je me suis retourné elle n'était plus là, je me suis retourné tu passais dans ta petite cellule de tôle, la "voiture", je crus, j'espérai que tu regarderais vers moi, parce que j'étais seul en avant, tu ne pouvais pas ne pas me voir, j'attendais donc qu'au passage tu me jettes un sourire avec tes doigts, mais rien, pas un regard, tu avais disparu dans ton apparition, tu ne passais pas pour moi, négligente tu m'avais négligé, je me tournai vers toi, je te vis te peigner conduisant attentive à tes seuls cheveux.

GISANTS

Et en même temps une sorte de paix, comme un sermon sur la terre des béatitudes américaines en jazz par une jeune femme qui tourne des yeux, tombait des relais géostationnaires et l'éternité avait pris la voix des plaintes noctambules qui parlent d'amour aux transistors des Afghans, des Uzbeks, des Guinéens, et beaucoup étaient libres, libres, libres...

– Avez-vous quelque chose à déclarer?

– Non, rien d'autre que cet amour, et même les chansons stridentes et gavées regorgent de ce lait. La nuit est une salle d'attente.

Il s'étendrait sur la banquette vide comme à la veille d'un voyage, ses oreilles emplies comme d'un patineur autistique, pour que pas un pas, de la 41e à la 79e rue, ne fût privé de cette voix, cette voix (...)

GISANTS

Aveugle, disaient-ils autrefois du poète parce qu'il transposait pour trouver; ainsi de l'extrême péripétie de l'amour aux phases jamais sculptées dont il donnait le devis à deviner. Il

ra só nós dois houvesse a entreter, e até você teria escapado, o inferno já não seria em comum mas privado, isolante, só o meu inferno teria existido, eu a teria ao me voltar perdido para perdê-la, sem acreditar nisso; o que era, o que foi, o que aconteceu, não entendo – seria a frase Orfeu, não entendo o que houve, estávamos bem ali juntos, estava certo de sua presença, atrás, mas ao voltar-me já não estava, ao voltar-me vi que passava em seu cubículo de metal, o “carro”, pensei, esperei que olhasse para mim, pois caminhava sozinho à frente, você não podia não me ver, esperava assim que ao passar me atirasse um sorriso com os dedos, mas nada, nem mesmo um olhar, já desaparecera em sua aparição, não passava ali para mim, negligente me negligenciara, virei-me para você, vi que se penteava dirigindo atenta apenas a seus cabelos.

JACENTES

E ao mesmo tempo uma espécie de paz, como um sermão na terra das beatitudes americanas em jazz por uma jovem que revira os olhos, caía das estações geoestacionárias e a eternidade tomara a voz dos lamentos noctâmbulos que falam de amor aos transístores de Afeganes, de Uzbecos, de Guineenses, e muitos eram livres, livres, livres...

– Alguma coisa a declarar?

– Não, apenas este amor, e mesmo as canções estridentes e empapadas se banham nas minas deste leite. A noite é uma sala de espera.

Descansaria sobre o banco vazio como às vésperas de uma viagem, suas orelhas ocupadas como que por um patinador autista, para que nem mesmo um passo passasse, da 41ª à 79ª rua, ao largo desta voz, desta voz (...)

JACENTES

Cego, diziam outrora do poeta porque transpunha para encontrar; e da extrema peripécia do amor em fases nunca cinzeladas cujo custo era a gáudio do gosto. Descrevia algo como

décrivait quelque chose comme ton sommeil incliné comme un bateau gisant sur bâbord au jusant, tes narines comme des voiles à la risée du soir, et nos manoeuvres de grément, de balancine, de beaupré, les reflets de tes astres sur ta face, le gisement des quais selon ta hanche.

– Ta hanche dans ma main droite sur le quai... tu vois que j'écris gisants pendant que tu ne dors pas.

LE RÉCIT

Brait là-bas peut-être un âne – un bruit. “Impartit”, lâche le livre étrangement. Du vent tourne comme une pâtissière. La mort accroche des enfants à son porte-mâchoires. Arrime il est entre la vie et la mort. Il est là où l'indifférence a crû, le deuil a rétréci, et l'amour juré se reporte. Le pan de la benne décharge sous la polaire. Le jour ne dicte pas sa loi au sommeil. Partout cependant le voisinage est menacé.

FABRIQUE

À tout prix je veux rentrer en la langue, faire don aux possibilités de dire de cet égarement vers ce qui maintenant a reçu nom de toi, ce qui s'appelle énigme – cette cour, cette lisière, ces étoffes, ces seuils de Paris où tu es bannie, et je voudrais que le poème se fasse roman pour y attirer les gestes de la cuisine, les propos de téléphone, l'emploi du vent, l'insignifiance de ce qui nous sépare de la mort; à tout prix redonner à la langue, qui en serait le tombeau, tout ce qu'elle nous donne qu'on appelle son dehors, et l'y replier, cette vie, dans un battement dont elle serait capable, dans un baroque obscur monument de son défaut, que d'autres lui reprochent; fuyant par la pensée* dans sa forêt de mots arrachés à la nuit (bistre, carat, peinture) et relapse avec le lexique, l'amuissement et les phrases familières, comme un concours en somme de vitesse sur les obstacles à travers le taillis, d'adresse meurtrière et négligente qui halète jusqu'au blanc bas de page, de verso, au banc de repos, ouf! Et de même manière

esse seu sono inclinado como um barco jacente a bombordo na vazante, suas narinas como velas ao vento da tarde, e nossas manobras de enxárcias, de mastaréus, de gurupés, os reflexos de seus astros em seu rosto, a jacência dos cais segundo seus quadris.

– Seus quadris em minha mão direita pelo cais... você está vendo que escrevo *jacentes* enquanto seu sono não vem.

A HISTÓRIA

Zurra ali talvez um asno – um ruído. “Comparte”, diz o livro, bizarro. Vento vira feito mesa. A morte pendura crianças em seu porta-maxilares. À estiva *ele está* entre a vida e a morte. Está onde a indiferença prosperou, o luto encolheu e a jura de amor é adiada. Os flancos do basculante despejam sob a polar. O dia não dita sua lei ao sono. Entretanto em toda parte corre perigo a vizinhança.

FABRICAÇÃO

A qualquer preço quero entrar na língua, presentear as possibilidades de dizer deste extravio na direção do que agora recebeu o nome de você, ao que se chama enigma – este pátio, este limiar, estofados, estas portas de Paris para onde você foi proscrita, e gostaria que o poema se tornasse romance atraindo para si os gestos da cozinha, as frases de telefone, o uso do vento, a insignificância daquilo que nos separa da morte; a qualquer preço redoar à língua, tornada túmulo, tudo aquilo que nos dá que chamamos seu exterior, e rebater sobre ela esta vida com a pulsação de que fosse capaz, em um barroco obscuro monumento a seu erro, criticado por outros; fugindo pelo pensamento* em sua floresta de palavras arrancadas da noite (*bistre, quilate, pontura*) e relapso com o léxico, o emudecimento e as frases familiares, como uma prova em suma de velocidade sobre obstáculos através da mata, cuja destinação mortífera e negligente arqueja até o branco pé de página, no reverso, o

*traverser en la lisant une bibliothèque à sauve qui peut ramenant
des livres dans mon livre, re-sus-citant, et détruisant sans relâche
pour les sauver du désastre les pages admirables impossiblement
condensées dans le poème*

* *fuyant par exemple fuyant
le grave au coeur du plus sérieux
jusque dans ta manière de faire
un exemple assourdi dans la conversation
et rapide comme un dieu qui manque un rapt*

APHRODITE COLLÈGUE

*Moderne anadyomène des WC belle
la botticellienne dans un grand bruit de chasse
s'encadre sur la porte verte rajustant blonde
à l'électricité la tresse l'onde
et d'une manche glabre de pull
tire sur la jupe au niveau de l'iliaque*

UNE QUESTION AU POÈME

*Orgue et naseau, naseaux d'orgues silencieuses
comme il arrive aux dessins de Rubens, de Watteau
que la ligne parfaite se reprenne si bien
que plusieurs dessins d'une même chose
dessinent cette chose en surimpression d'elle-même,
cette nuit pour moi la face d'un cheval plus haut:
ruche du verbe frémir à dessiner
– l'ubiquité de bouche et de naseaux stroboscopiques –
je cherchais le mot juste pour cette pieuvre de contours
des naseaux, je trouvais celui d'orgue
et ne savais plus dans l'échange lequel était comme*

banco de repouso, ufa! E de igual maneira atravessar ao lê-la uma biblioteca num salve-se quem puder trazendo livros em meu livro, re-sus-citando, e destruindo sem descanso para salvá-las do desastre as páginas admiráveis impossivelmente condensadas no poema

* fugindo por exemplo fugindo
do grave no centro do mais sério
mesmo no modo como você mostra
um exemplo ensurdecido na conversa
e rápido como um deus que erra um raptó

AFRODITE COLEGA

Moderna anadiômene dos WC bela
botticeliana com grande alarde de descarga
e a porta verde por moldura ajusta loura
sob a eletricidade a trança a onda
e com a glabra manga de pulôver
ajeita a saia na altura do íliaco

UMA QUESTÃO AO POEMA

Órgão e venta, ventas de órgãos silenciosos
como às vezes nos desenhos de Rubens, de Watteau
a linha perfeita tão bem se recupera
que vários desenhos de uma mesma coisa
desenham tal coisa com sobreposições da mesma,
esta noite para mim a face de um cavalo mais alto:
enxame do verbo *fremir* a desenhar
– a ubiqüidade de boca e de ventas estroboscópicas –
eu procurava a palavra exata para este polvo de contornos
das ventas, encontrei órgão
e nesta troca já não sabia qual dos dois era como

DÉDICACE

Touche-moi de ta salive Eppheta
Que je parle que je dise de source sûre
la résille des veinules l'emballage du fémur
"bistre carat peinture"
bien assez tôt viendra le contraire de l'insomnie
Mort où est ta défaite

LES LETTRES

*(je t'écrirai donc par poèmes plus que par lettres puisque
le poème entretient, comme un destin qui s'émancipe, entre
destinateur et destinataire, et de lui on accepte qu'une vérité moins
sûre qu'il faut interpréter ménage l'obscurité vérité)*

Sans cesse ce qui est là écarte et repousse
et ainsi suscite ce qui n'est pas là
les neiges du Fuji les nus de la forêt
les mineurs moribonds de Sibérie Bolivie
Et ainsi la présence repoussante offre à chaque présent
comme à Quincey la nuit le peuple de son contre-jour
le déluge, le jugement, la divine
comédie dans sa balance inégale
Tout se rappelle ici métonymie foudroyante
et sertit le présent
en éclipse d'une auréole de foudre comme
tes lèvres sphingeant le gouffre de ta voix
c'est une affaire de paix d'apurement du compte
une équation qui fait de ce moment la fin des temps
chaque sujet nombreux oeuvre secrètement
au meilleur du monde et cela fait l'enfer
et le feu paradis absorbe celui d'enfer
Si quelque chose comme l'homme existait
alors le christ, la foi et même son église
seraient possibles et fondements

DEDICATÓRIA

Toque-me com sua saliva *Eppheta*
Que eu fale e que diga de fonte fidedigna
o trançado das vênulas a embalagem do fêmur
“bistre quilate pontura”
logo bem cedo virá o contrário da insônia
Morte lugar de sua derrota

AS CARTAS

(envio-lhe então antes poemas do que cartas já que o poema entretém, como um destino emancipado, entre destinador e destinatário, e dele se aceita que uma verdade menos segura a ser interpretada possa dispor a obscura verdade)

O que está aí incessante afasta e expulsa
e assim suscita o que não está aí
as neves do Fuji os nus da floresta
os mineiros moribundos da Sibéria Bolívia
E assim a presença repulsiva vem dar a cada presente
como a Quincey à noite o povo de sua contraluz
o dilúvio, o julgamento, a divina
comédia em sua iníqua balança
Tudo aqui está ligado metonímia fulminante
e engasta o presente
como eclipse de uma auréola de raio como
seus lábios esfingeando o abismo de sua voz
é uma questão de paz de acerto da conta
uma equação que faz deste instante o final dos tempos
cada sujeito inúmeros opera secretamente
no melhor do mundo e é um inferno
e o paraíso finado põe fim ao inferno
Se algo como *o homem* existisse
então o cristo, a fé e mesmo sua igreja
seriam possíveis e fundamentos

GISANTS

*(Faire de gisants une résurrection. À quoi?)
Mieux vaut guérir chaque jour l'inguérissable
(Ce pontife parlait d'un esprit de résurrection)
comme un médecin de Jaffa, forcer la mort
à raffiner son mat, ce jour le même
que nous reconnaissons, comme un enfant qui se déguise
passé la surprise du réveil, sous son masque de ressuscitant
Je crois que quelque chose comme un air de résurrection
est au travail avec la mort et que c'est au poème
dont le dire emporte plus que ce qu'il enrôle
prenant les choses par les hétéronymes
de l'autre chose qu'il désire
à dire de la poésie que ce que vous lierez
en son nom sera lié sur la terre*

JACENTES

(Fazer de *jacentes* uma ressurreição. Para quê?)
Melhor seria o incurável curar a cada dia
(Este pontífice falava de um espírito de ressurreição)
como um médico de Jaffa, obrigar a morte
a refinar seu fosco, este dia o mesmo
que reconhecemos, como uma criança que ao despertar
passada a surpresa, põe sua máscara de ressuscitante
Creio que algo como um ar de ressurreição
colabora com a morte e que cabe ao poema
cujo dizer carrega mais do que ali se arrola
ao tomar as coisas pelos heterônimos
da distinta coisa que deseja
dizer da poesia que aquilo que se liga
em seu nome estará ligado sobre a terra

HEINRICH HEINE (ALEMANHA)

Tradução de Marcelo Backes

*Das Glück ist eine leichte Dirne,
Und weilt nicht gern am selben Ort;
Sie streicht das Haar dir von der Stirne
Und küßt dich rasch und flattert fort.*

*Frau Unglück hat im Gegenteile
Dich liebefest ans Herz gedrückt;
Sie sagt, sie habe keine Eile,
Setzt sich zu dir ans Bett und strickt.*

PRELÚDIO ÀS LAMENTAÇÕES DO ROMANCEIRO

Oh, que dama fácil, a felicidade!
Mal se acosta num lugar, ela já sai...
Afaga teu cabelo, cheia de vaidade,
Beija-te às pressas, bate as asas e se vai.

Dona Infelicidade, ao contrário,
Te prende ao coração a ferro e corda,
Para ir embora, diz não ter horário,
Senta-se contigo à cama e borda.

COMENTÁRIO DO TRADUTOR

O *Romanceiro* é o canto de cisne de Heinrich Heine (1797-1856), um dos maiores poetas alemães de todos os tempos. Condenado à paralisia geral e enterrado na “cova dos colchões” durante os últimos oito anos de sua vida, Heine sofreu como poucos, mas se agarrou à vida com unhas e dentes. “Pobre Lázaro”, assim o poeta se automeava... e foi de sua dor que nasceu sua melhor poesia. Pessimistas, seus poemas soem começar numa louvação das mais ternas para acabar em terrível golpe; em harmonia vital para, num grito de dissonância, terminar no fio do machado.

Heine criou algumas das mais belas rimas da literatura alemã e foi dos primeiros poetas de sua língua a sentir o poder – e a violência – da sociedade capitalista. Adorno chegou a dizer que ele mostrou o que Baudelaire pouco mais tarde aperfeiçoaria: força para transformar em imagem poética a imagem grotesca – e real – dos prejuízos do sonho da modernidade.

Heine libertou a poesia alemã de seu caráter hímico, nobre e altaneiro, dando-lhe um aspecto leve, terreno e coloquial. Na prosa, Heine renovou a linguagem literária ao utilizar a fala das ruas, dos cafés, do dia-a-dia. Não vulgarizou nada, enriqueceu tudo. Trouxe o bate-bapo aos alfarrábios, suplantou o abismo que havia entre a poesia e a vida, inscreveu o “eu” – em seu aspecto mais profundo – na lírica de seu país, aniquilou a barreira existente entre a arte e a realidade na literatura alemã.

Se Goethe fez a obra da harmonia – repetindo a totalidade, criando o universo mais uma vez num poema –, Heine fez a obra da dissonância. O que era épico e “ingênuo” no maior dos escritores alemães, ficou subjetivo, lírico e consciente em Heine.

Assim como Aristófanes – Marx já fez a mesma comparação – Heine revelou os quadros mais terríveis da loucura humana usando tão-somente o espelho gargalhante do chiste. Heine fez de si o seu próprio sistema solar; se foi acusado de ser mero improvisador por alguns, de fazer nada mais que criar sentimentos e inventar dores, sua própria vida e seu terrível fim já testemunham o contrário. Se alguns de seus versos parecem artificiosos, é pelo fato de que o sentimento – que se eleva doloroso em sua poesia – já não tem mais confiança em si mes-

mo e trabalha no esfriamento artificial de seu próprio calor, tornando a inverdade dessa frieza perceptível na casca, ainda que na realidade o poeta queime por dentro. Já se nota – nesses versos de Heine – o que Fernando Pessoa viria a conceituar definitivamente meio século mais tarde:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

ALBERTO PIMENTA (PORTUGAL)

sonhei
que um fogo vindo do céu
devastava a América.

o homem sonha.
se deus quiser
a obra nasce

(de *As moscas de Pégaso*, 1998)

MARÉS

uma mulher com um cinto de castidade sonha
com um jacto de esperma afogada em sucosidade c
om um dedo na boca sonha numa esquina com um ja
cto de esperma deitada afogada em sucosidade es
correndo do cinto de castidade sonha com um jac
to de esperma dobrada em cruz enquanto no sonho
o sonho vem com a doçura salgada de um jacto de
esperma enquanto ela rola afogada em sucosida
de prestes a derramar a esperma acumulada com u
m dedo na boca desesperada quase crente em deus

(de *Os entes e os contraentes*, 1971)

A DONZELA QUE VAI À GUERRA (DO ROMANCEIRO)

oh mi padre, oh mi padre,
grande dor do coração,
os olhos do soldadinho
são de mulher, de homem não.

convida-o tu, meu filho,
que contigo vá dormir;
que se ele mulher for
então se há-de descobrir.

o soldadinho discreto
de nada se receou:
vestiu camisa e ceroulas
e com ele se deitou.

deitados de par em par,
e não podiam dormir;
quem sois vós, ó soldadinho,
por Deus vos hei-de despir.

a poor virgin, sir,
but your own
if it pleases you...

gracioso és, soldadinho,
e o meu palpito não erra:
com esse olho pingueirinho
tinhas que vir d'Inglaterra.

(de *Grande colecção de inverno 2001/2002*, 2001)

HIS MASTER'S VOICE

todo o cidadão que reclama do estado uma prestação de contas dos actos por este praticados mostra dessa maneira a sua falta de confiança no estado, motivo esse suficiente para que o estado por sua vez o faça prestar contas de tal acto

todo cidadão que afirma desconhecer o motivo por que foi preso dá assim a entender que em sua opinião os cidadãos podem ser presos sem motivo, opinião essa que por si constitui motivo suficiente para se encontrar efectivamente preso

todo cidadão que se refere à ordem estabelecida como se se tratasse de uma ordem substituível mostra que não está nela integrado, motivo esse suficiente para que o estado proceda à sua integração usando dos meios conferidos pela ordem

todo o cidadão que mostra medo dos serviços de segurança do estado revela desse modo a sua insegurança dentro do estado, motivo esse suficiente para que seja efectivamente vigiado e controlado pelos serviços de segurança do estado

(de *Ascensão de dez gostos à boca*, 1977)

UM FOGO: 4 POEMAS DE ALBERTO PIMENTA

Pádua Fernandes

Nasceu em 1937 no Porto, Portugal, e ainda não morreu. Assim Alberto Pimenta descreve-se. Mas, no Brasil, nem isso se sabe desse autor já publicado na Áustria, Itália, Suécia... Aqui, lançou-se somente o *Discurso sobre o filho-da-puta* (Rio de Janeiro: Codecri, 1983). Ignorado por antologias e revistas de poesia brasileiras, a sua última aparição neste outro litoral da língua portuguesa deu-se no posfácio para *A vida é assim*, de Alberto Pucheu (Rio de Janeiro: Azougue, 2001).

Esta é uma breve seleção de poesia, uma das facetas desta obra multiforme de 28 livros que inclui também prosa, crítica e lingüística, em títulos como *O silêncio dos poetas* (Lisboa: A Regra do Jogo, 1978) e *A magia que tira os pecados do mundo* (Lisboa: Cotovia, 1995), além de performances como *The Pig Brother* (2000), sobre o programa de tevê na verdade homônimo, e *Homo sapiens* (1977), em que ficou exposto ao lado dos chimpanzés no Zôo de Lisboa.

“Marés”, de *Os entes e os contraentes* (edição do autor, 1971), seu segundo livro de poesia, e “His master’s voice”, de *Ascensão de dez gostos à boca* (edição do autor, 1977), demonstram a sua insubmissão militante, que o levou a ser demitido em 1963, pelo regime salazarista, do cargo de Leitor de Português na Alemanha. A Universidade de Heidelberg então contratou-o, e Pimenta só retornou a Portugal em 1977.

O caráter subversivo desta obra gerou a brevidade de sua fortuna crítica. Exceção recente são os estudos de Carlos Nogueira, que vinculam o autor à tradição da sátira portuguesa; revela-o “A donzela que vai à guerra (do romanceiro)”, de *Grande coleção de inverno 2001/2002* (Lisboa: & etc, 2001).

Se poetas são as antenas da raça, em poemas como “sonhei...”, de 1998 (*As moscas de Pégaso*, Lisboa: & etc), Pimenta demonstrou ser uma das antenas do mundo – e um autêntico ladrão de fogo.

RICARDO ALEIXO

1.

Animais-feras jazem no
rosto do menino. Petrificam
suas pálpebras. Claro negro
lunar: a voz – perto demais –
da Mãe. Chispa de segundo
em que se confundem a

Morte e o que vai morrer.

2.

Você não era para
ter vindo. E ainda não
parou de vir.
Mal entrou e já
vai, uivos de unhas, não
vai, meu nome
escorrendo da
boca, sem volta, vai,
sol a pino de manhã
nenhuma, monstro
alfabeto composto

só de aa.

FERNANDO PAIXÃO

A CONTORCIONISTA

É necessário que sejas jovem e bela
as pernas entre a flecha
e a curvatura.

 Mas isso não basta
 se não houver cabelos longos e dóceis
qual um cálice negro
descendo por trás
o rosto
invertido de boca e olhos
rara imagem
como seria uma sibila dos infernos.

Então nos diga: que conquista é essa
de recriar tronco e membros
sem obedecer ao engenho do corpo
metade *femina* metade monstro?

Não te iludas: os aplausos do circo
são tingidos de medo quando chega a tua hora.
 Ofereces dobras
 que as pupilas rejeitam
 o espaço nega. Temos um tremor
 de desequilíbrio.

Palmas cegas.

O teu corpo visitado por flores do mal
como afastá-lo das retinas?

GRAVURA JAPONESA

Como quem se detém na pupila
dos gatos
e maneja hábitos nos bolsos

desço ao teu ombro
venho dos cabelos escuros
em visita

pedalo em branco...

AO AMIGO SUICIDA

Éramos tão jovens. Desconhecíamos
que a água dos mares superava
a espuma de nossos entendimentos.
Preferíamos a biografia dos rebeldes
porque neles
a arte dos argumentos
ilude
a medida dos próprios dedos.

Tivemos por igual
o périplo das famílias portuguesas.
Adolescentes
acostumados à solidão dos quartos
fomos ao teatro — e lá ficamos
atados
a um fascínio de formas
inconformadas.
Seguimos com a trouxa nos ombros...

Chegaste mais cedo porém
ao espelho
em que o rosto se mede
com os altos hinos
(mesmo num afastado quarto de pensão)
donde se fez conhecer
a sentença dos teus desejos
abandonando o mundo.

FREDERICO BARBOSA

GRITO SOLAR *Anatomia do Desejo*

(4 fragmentos de um livro em andamento)

cedo
o
sol
sedução

introduz-se luz
desenha-se desejo
queima

o
mesmo sol
que seca
a língua

desperta anima

o
mesmo sol
que cala
cria

nascer no sol
marca

crescer ao sol
lasca

ser do sol
rasga

o
mesmo sol
que cega

fere
cria feras

disfarça a fome
encobre a falta

fortalece contra
revolta
abre os olhos
salva

solta

estrutura solar
induz-se

aventura solar
seduz-se

criatura solar
só
luz-se

PÁDUA FERNANDES

TRAJETÓRIA E SONHO

I

ela corre com os lobos;
quem vai comer quem?
Até que retorna
com restos de vida entre os dentes
e toda a carne entre o solo e as patas.
Pede-me um beijo; dou-lhe tudo,
solo e patas.

II

ela corre com os lobos;
deita-se com eles,
a lua uiva e não pode dormir.
No ar seco
navegam num mar de vários pelos.

III

ela corre com os lobos;
os caçadores à espreita;
atiram.
O metal a alimenta.
Constrói uma cidade do tamanho de sua fome.

IV

ela corre com os lobos;
está na cidade.
Veste-se, fala alto, ouve música
barulhenta, diz bobagens, sente
até mesmo sono – camufla-se
entre as vítimas.

V

os lobos não correm;
isso não a impede de amar.

VI

os lobos não correm;
dormem.
Ela é o sonho dos lobos.

VII

alguém comeu os lobos?
lobos, sob que coleira ou gravata?
quem sabe traduzir o destino do uivo?
– ela corre

DE AÇÃO
(início)

Coisas putas emitem luz
e eu não sei qual o teu nome
ó isto que transpira e tem o medo

Coisas putas têm filhos
terei esquecido o nome de isto
que urina e ama

putas essas coisas e as outras
isto prefiro ignorar
mas respira e mente

putas e são mães e minhas
entre sombras a recordação isto é a luz
entre escrita e mênstruo

Coisas putas emitem luz
isto quer nome e eu não sei de nada
apenas ejaculo e oro

essas coisas, não o que elas são,
emitem sim o que elas não

DANILO RODRIGUES BUENO

OCORRÊNCIA Nº 4

retrabalhos noturnos
de concisão, des-
silêncios

o horizonte, lá
estrela desaparece

um criado-mudo,
uma cadeira, uma estante,
uma
escrivadinha

(podres de luz)

de dezembro de
escapando

o céu,
a superfície

ENQUADRAMENTO
(de *O sétimo selo*, de Bergman)

de tensões
os olhos

imagem é cor
entre cor
tes

onde apenas a luz
pode

o negro
dizer-se
dor

cerrar-se
em dor

deste lado,
retângulo

extraquadro
desenho de luz

ANDRÉ DICK

AVESSO

o avesso do horizonte
vai permeando as linhas
que o trazem
cada vez mais lidas

quando, cruzadas no céu,
podem demarcar
o encontro simulado
de possibilidades

acabando por se encontrar
no mesmo lugar
em que viveram

na transparência
de outro momento oculto
entre linhas construídas
pelo avesso

ENLEVOS

Enlevos de luz filtrados
pela espera do sol –
distante

apenas espesso
onde a sombra dura
pela sala.

Diante dos cômodos –
este registro

de luminosidade
onde antes morava
o escuro, a incerteza.

PONTO INICIAL

Talvez quisesse ter dito:
não é justamente – com seu olhar –

o que se tinha em mente,
quando alguém falou

que em lugar nenhum se volta
ao ponto inicial;

nenhuma hora se desgasta
no espaço,

no controle
dos relógios ausentes.

Mas o sentido volta: tudo na vida
se compõe depois do abandono –

o sol deitado no lago,
a chuva caindo do teto.

FOLHAS

morresse cada dia
folhas sobre o trevo
o lugar da palavra

já ocupado à vista
o lugar em que se esteve
durante a saudade

os prédios vagos
passam ao longe
daquela janela

costurada no azul
pelo tempo, cada lírio –
outra manhã desbotada

PINTURA

até mesmo no lugar
em que a luz
se deposita

mesmo na pintura,
onde buscam
suas cores:

a partida, o acesso
a outro dia
somam-se,

mais uma vez,
as coisas intercaladas
a sós no vácuo

QUADRO

desativado
(fora de área)

um quadro
esboço no campo
de visão

desenho esquecido
sobre a mesa

cheiro de óleo
paleta

óleo de linhaça
janela fechada

pede-se uma paisagem
uma paisagem

não surge nenhuma

TARSO DE MELO

CANTO

invisível dizer
o outro (sempre mesmo)
como um ofício
(todo
 o resto) dilacerado
por dentro,
 e eterno
registro (talvez a foto
seja mais

em que suspenso –
 bigode,
sandália, cigarro –
 resiste
anônimo
 e um outro
todos
ao fundo insinua o conluio
de costas)
 : o exato
feito oposto, o desprezo
maciço
como réplica

SÉRIE

a vida feita assim
ainda sob a mira tensa
e sempre (as noites
catalogadas
e o Almanaque das Horas)

longos períodos de silêncio
na sala intrusa

(faróis mudam de cor
os carros
permanência)
suportar – diria
Rilke – *é tudo*, por mais
um dia, por você

*

quase febre – repouso
revolto – a memória
pensa
violenta desperta

LUIS JAVIER MORENO (ESPAÑA)

Tradução de Carlito Azevedo

EN LOS CUADROS DE E. HOPPER

*El viento de la tarde descalgaba a una dama.
Esta mujer amaneció llorando
sola y desnuda en un cuarto de hotel:
La historia se remonta antes del rostro,
cuando Hopper trataba las penumbras
de los sitios cerrados
con el mismo ocre tono de la carne desnuda.
Ella había vivido sola en Hartford
como acomodadora de algún cine
y venido a Chicago en un coche muy antiguo
por la four lane road,
donde los vigilantes, en los cuadros,
de Mobil gas station,
destartalada, ofrecen asistencia
a las muchachas solas que viajan por la tarde.*

*Los pájaros nocturnos de aquel barrio
(que encontraron lugar en el Chicago Art Institute
en uno de sus lienzos más famosos)
llevan siempre sombrero;
en sitios reservados se aclaran la garganta
con licores privados y regalan anillos
a las últimas chicas que han llegado de Hartford
para hacerlas más tarde desnudar lentamente
y desnudas, más tarde,
llegar a la ventana a recibir
un mediodía urbano de luz triste.*

*Afortunadamente aquella noche
ella pudo escapar
de las garras de acero de las aves de presa
y Hopper la sacó de aquel cuartucho
en el Best Western Hotel;*

NOS QUADROS DE E. HOPPER

O vento da tarde derrubava uma senhora.
Esta mulher amanheceu chorando
nua e sozinha num quarto de hotel:
A história remonta a antes do rosto,
quando Hopper tratava as penumbras
dos recintos fechados
com o mesmo tom ocre da carne nua.
Ela vivera sozinha em Hartford
como lanterninha nalgum cinema
e viera a Chicago num carro muito antigo
pela four lane road,
onde os vigilantes, nos quadros,
da *Mobil gas station*,
desarrumada, oferecem ajuda
às jovens sozinhas que viajam à tarde.

Os pássaros noturnos daquele bairro
(que encontraram lugar no Chicago Art Institute
numa de suas telas mais famosas)
usam sempre chapéu;
nos recintos reservados apuram a garganta
com licores privados e presenteiam anéis
às últimas garotas que chegaram de Hartford
para fazê-las mais tarde despirem-se lentamente
e nuas, mais tarde,
chegar à janela recebendo
um meio-dia urbano de luz triste.

Afortunadamente aquela noite
ela conseguiu escapar
das garras de aço das aves predadoras
e Hopper arrancou-a daquele quatinho
no Best Western Hotel;

*la consoló del llanto, la recogió del suelo,
sujetó a su cabello...
Pintó sua vida entera en sus varios ambientes,
en las tardes tranquilas de Cape Cod
en cuyos prados, bajo cuyos árboles
entrenó a su ejemplar de galgo ruso
que venció en los certámenes de perro
que había convocado el Whitney por otoño.*

*Trató la sensación como a una forma impresa,
sin obstáculos técnicos,
tal como las mañanas progresan en los cuartos
por ventanas abiertas orientadas al Este.*

consolou seu pranto, ergueu-a do chão,
ajeitou seu cabelo...
Pintou sua vida inteira em seus vários ambientes,
nas tardes tranqüilas de Cape Cod
em cujos prados, sob cujas árvores
treinou seu exemplar de galgo russo
que venceu os certames para cães
que o Whitney convocara no outono.

Tratou a sensação como a uma forma impressa,
seus obstáculos técnicos,
tal como as manhãs progridem nos quartos
por janelas abertas viradas para o leste.

KLEBER MANTOVANI

QUADROS POR SEGUNDO

QUADRO 1: TÁCITA

pensei tê-la ouvido
chamar

(brusco movimento
de braço)

meu nome:
instante que leva o copo
da mesa
ao
chão

recolho e guardo
um a um os ca-
cos

palavra

tácita
estilhaços

QUADRO 2: VINCO

afônica
a boca aberta
seca como
folha de papel

quase virgem
branca que traz
num canto
um vinco

(parede de ar
entre a boca
e o ouvido)

a mão alisa
a folha a ponta
e preme o dedo
a fibra que
não se refaz

o vinco é a
memória
da folha
como um
grito que
poderia ser
mas não sai

QUADRO 3: BUSCA

busca
no fragmento
da palavra
na sílaba
calada um

ruído, silvo ou cicio
que sirva aos
sentidos

suspensas no
quadro-negro
apagado,
escritas a giz,
palavras
vício do ouvido
cicatriz

FABIANO CALIXTO

ANTONIO

o rosto triste
em meu pai

como um rio
(a tez, talvez)

o curso seco
– mímica do

destino – na voz
o sotaque (de cacto)

do rio
insere

um riso
sem curvas

(raso, digo)
no rosto

DA CIDADE

na pior das hipóteses
ainda há uma chuva
que, de vez em quando,
cai sobre esse declínio civilizado.
sobre essas palavras que saem ocas.
sobre essas máquinas.

mas a chuva ainda não é nada.
a chuva atrasa, sempre.

o distúrbio dos espaços em
nosso campo de visão minimizado.
um exagerado estrangulamento de tempo.
essa é a língua. pior: essa é a linguagem.

(ainda hoje,
no estacionamento da faculdade,
as árvores floridas
seqüestraram,
por um momento menos que mínimo,
minha atenção. e nada ficou.
nem uma cor. nem uma brisa.)

CANÇÃO NATURAL DO MUNDO

os dias passaram ausentes.
não nos muros.
o futuro, em disfarces,
coube antipático sobre
a linha do horizonte às cinco da tarde.

os dias passaram rápido.
não no trem. não o ônibus. ou a espera.

os dias,
 como os cigarros,
 com a esperança,
 como os cadernos de rascunho,
acabam.

FRANÇOIS MALHERBE (FRANÇA)

Tradução de Júlio Castañon Guimarães

AU ROY

*Qu'avec une valeur à nulle autre seconde,
Et qui seule est fatale à nostre guerison,
Votre courage meur en sa verte saison
Nous ait aquis la paix sur la terre et sur l'onde;*

*Que l'hydre de la France, en révoltes feconde,
Par vous soit du tout morte, ou n'ait plus de poison,
Certes c'est un bonheur dont la juste raison
Promet à vostre front la couronne du monde.*

*Mais qu'en de si beaux faits vous m'ayez pour tesmoin,
Connoissez-le, mon Roy, c'est le comble du soin
Que de vous obliger ont eu les destinees.*

*Tous vous sçavent loüer, mais non également;
Les ouvrages communs vivent quelques annees:
Ce que Malherbe escrit dure eternellement.*

AO REI

Que com esse valor sem mais outro por par,
E que é decisivo à nossa salvação,
Vossa adulta coragem na verde estação
Nos tenha dado a paz e na terra e no mar;

Que a hidra de França, em pugnas invulgar,
Por vós esteja morta, ou já veneno não
Tenha, é um prazer cuja justa razão
A coroa do mundo a vós há de entregar.

Ter-me por testemunha em vosso alto trajeto,
Meu Rei deve saber, é o cuidado completo
A que assim vos obriga o destino e seus planos.

Todos sabem louvar-vos, mas não igualmente;
As obras comuns podem durar alguns anos:
O que Malherbe escreve dura eternamente.

À MADAME LA PRINCESSE DOUAIRIÈRE
CHARLOTTE DE LA TRIMOUILLE

*Quoy donc, grande princesse, en la terre adoree,
Et que mesme le ciel est contraint d'admirer,
Vous avez resolu de nous voir demeurer
En une obscurité d'éternelle duree?*

*La flamme de vos yeux, dont la court esclairee
A vos rares vertus ne peut rien preferer,
Ne se lasse donc point de nous desesperer,
Et d'abuser les voeux dont elle est desiree?*

*Vous estes en des lieux où les champs tousjours vers,
Pource qu'ils n'ont jamais que de tiedes hyvers,
Semblent en apparence avoir quelque merite;*

*Mais si c'est pour cela que vous causez nos pleurs,
Comment faites vous cas de chose si petite,
Vous de qui chaque pas fait naistre mille fleurs?*

À SENHORA PRINCESA DONATÁRIA
CHARLOTTE DE LA TRIMOUILLE

Assim, grande princesa, na terra adorada,
E que até o céu é levado a admirar,
Vieste a resolver que devemos morar
Na escuridão por uma eterna temporada.

A flama de teus olhos – e, iluminada,
A corte sequer pensa em teus dons desprezar –
Não se cansa, assim, de nos desesperar
E de enganar os votos por que é desejada?

Tu estás onde sempre bem verdes os prados,
Porque sempre só têm invernos delicados,
Parecem possuir algum merecimento;

Mas se apenas por isso causas nossas dores,
Como a essas coisas tão pequenas fazes tento,
Tu que fazes nascer a um só passo mil flores?

FABIO WEINTRAUB

ESTILO

(de uma entrevista com Tom Waits)

I .

A maneira pela qual
você faz
uma coisa
é a maneira
pela qual
faz todas as coisas

Você lava o carro
do mesmo jeito que
corta o cabelo
anda a cavalo
cria seus filhos

Depois dos filhos
todo o resto
fica (muito) fácil.

II.

É como pescar
ou caçar passarinhos
Você cava um buraco
na parede
e espera
que alguém
ou alguma coisa
cave de volta
na sua direção

III.

Como faço
para ter uma voz
assim grave?

Grito com a cara no travesseiro
Grito com meus filhos

O SACRIFÍCIO

Por crueldade ou capricho
conservo este velho hábito:
recusar logo de cara
pra só depois consentir

Assim tentando evitar
a decepção de mamãe
por minha ausência à mesa
papai apela:

Imagine quanto sofrimento
Deus teria poupado a Abraão
se não esperasse
até o último instante
para desobrigá-lo
da morte de Isaac

Mas, pai, logo replico
não posso quitar uma dívida
contraída em meu nome
por terceiros

Você invoca a história
equiparando-me a Deus
Nesta trama entretanto
se tiver que ser alguém
serei apenas Isaac

EDUARDO STERZI

TEATRO

na bolsa de incêndios, no balão
cadente, na balsa dos mortos,
ensaiamos nosso moto-
perpétuo, o teatro dos cães
no asfalto, cobaias
incapazes, rasgando
o cobalto, a cortina
podrida, o – digamos – céu

§

frenético, fictício bebeléu,
que aos outros não se ensina,
mesmo implorando
o trato, o contrato, o retrato, às raias
do terráqueo, rinha de mães,
o escasso impõe, nosso ex-voto,
no altar dos santos tortos,
fantoques – fazendo chão

O ANIMAL PEDRA

o animal pedra
– tímido que só –
não suspira

repousa
– dia sim –
na treva

CARLOS AUGUSTO LIMA

AZUL

netuno

colosso, divindade

hidra maré

nas submersas correntes

borbulhos e ondas

uma piscina plástica

pequenos deuses marinhos

algazarra

quanta batalha naval

revolvendo

um prisma

abatidos, indefesos

alguns

mergulhados no silêncio lago.

TUDO SE DEIXA NOVEMBRO

na orla

motejo de palmas

descama a calmaria

marulho de água e vozes

gotejos salobros

na mobília

prófugos vadeiam na areia –

desabados?

da luz mordente

lufada deixa

formigando penugem

que indócil um cão vizinho mitiga

altibaixos

de cabeça em

lambedela rápida,

saliva e solvente

MARÍLIA GARCIA

EM COMPASSO DE ESPERA

no ônibus o cartaz do filme
é o indício que
faltava – preciso de um beijo –
mas o pensamento
é a perda de todo resto

bailarinas com seus passos em desequilíbrio
silenciam a casa vazia
(mas não era bem isso)

e sinfonias apressadas me ditam o compasso:
os dois já não cabem
no espaço do quarto

(Ligia sai pelos fundos)

atenta aos ruídos do quarto ao lado
de quem prepara malas para
partir

(sei que não lhe disse
*eu também gostaria de ficar sozinha
junto.*)

sei que está como sempre foi.
minha fala poderia ser menos imprecisa
(mas a luz que entra a essa hora é sempre
a mesma com o cheiro das árvores
lá fora)

talvez pudessem ser ruídos
da estranha dança de corvos que se acumulam em meu caderno
mas seu último sorriso está impresso nos ossos
e o livro que trago entre
os dedos não leio porque
sei distinguir o som
de suas mãos

CORAL BRACHO (MÉXICO)

Tradução de Claudio Daniel

AGUA DE BORDES LÚBRICOS

Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante — Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua — agua suuntuosa
de involución, de languidez

en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso — Mercurial; agua en
vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos — En las ubres del gozo. El alga, el hálito de su cima;

— sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
del basalto; el alga, el hábito de su roce,
su deslizarse. Agua luz, agua pez; el aura, el ágata,
sus desbordes luminosos; Fuego rastreado el alce

huidizo — Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
agua linco, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.

— Orla abierta, labiada; aura de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil — Agua, agua sedosa
en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta — El alumbrar lascivo

en lo vadeante oleoso,
sobre los vuelcos de basalto. — Reptar del ópalo entre la luz,
entre la llama interna. — Agua
de medusas.

Agua blenda, lustrosa;
agua sin huella; densa,
mercurial

su blancura acerada, su dilución en alzamientos de grafito,
en despuntar de lisa; hurtante, suave. — Agua viva

ÁGUA DE BORDAS LÚBRICAS

Água de medusas,
água láctea, sinuosa,
água de bordas lúbricas; espessura vidrificante — Deliquescência
entre contornos deleitosos. Água — água suntuosa
de involução, de languidez

em densidades plácidas. Água,
água sedosa e plúmbea em opacidade, em peso — Mercurial; água
suspensa, água lenta. A alga
aquática dos brilhos — Nos úberes do gozo. A alga, o hálito de seu cimo;

— sobre o silêncio arqueante, sobre os istmos
do basalto; a alga, o hábito de seu roçar,
seu deslizar. Água luz, água peixe; a aura, a ágata,
seu transbordar luminoso; Fogo rastreado o alce

fugidio — Entre a ceiba, entre o cardume; chama
pulsante;
água linco, água pargo (O jaspe súbito). Lume
entre medusas.

— Orla aberta, labiada; aura de bordas lúbricas,
sua lisura que embala, sua florescência ao aninhar; anfíbia,
lábil — Água, água sedosa
em imantação; em riste. Água suspensa, água lenta — O lascivo alumiar

no que vadeia, oleoso,
sobre os sulcos no basalto. — Rastejar da opala entre a luz,
entre a chama interna. — Água
de medusas.

Água blenda, lustrosa;
água sem pegada; densa,
mercurial

sua brancura acerada, seu diluir-se em irrupção de grafite,
em apontar de cadoz; furtiva, suave. — Água viva

su vientre sobre el testuz, volcado sol de bronce envolviendo
— agua blanda, brotante. Agua de medusas, agua táctil
fundiéndose
en lo añil untuoso, en su panal reverberante. Agua amianto, ulva
El bagre en lo mullido
— libando; en el humor nutricio, entre su néctar delicado; el áureo
embalse, el limbo, lo trasluce. Agua leve, aura adentro el ámbar
— el luminar ungido, esbelto; el tigre, su pleamar
bajo la sombra vidriada. Agua linde, agua anguila lamiendo su perfil,
su transmigrar nocturno
— Entre las sedas matriciales; entre la salvia. — Agua
entre merluzas. Agua grávida (— El calmo roce
tibio; su irisable) — Agua
sus bordes

— Su lisura mutante, su embeleñarse
entre lo núbil
cadencioso. Agua,
agua sedosa de involución, de languidez
en densidades plácidas. Agua, agua; Su goce
— Agua nutria, agua pez. Agua

de medusas,
agua láctea, sinuosa; Agua,

DE SUS OJOS ORNADOS DE ARENAS VÍTREAS

Desde la exhalación de estos peces de mármol,
desde la suavidad sedosa
de sus cantos,
de sus ojos ornados
de arenas vítreas,
la quietud de los templos y los jardines

(en sus sombras de acanto, en las piedras
que tocan y reblandecen)

han abierto sus lechos,
han fundado sus cauces
bajo las hojas tibias de los almendros.

seu ventre sobre a testa, derramado sol de bronze envolvendo
— água blenda, brotante. Água de medusas, água táctil
fundindo-se
no anil untuoso, em seu favo reverberante. Água amianto, ulva
O bagre no esponjoso
— libando; no humor nutriz, entre seu néctar delicado; o áureo
açude, o limbo, o transluzir. Água leve, aura adentro o âmbar
— o luminar unguido, esbelto; o tigre, seu preamar
sob a sombra vidrada. Água limite, água enguia lambendo seu perfil,
seu transmigrar noturno
— Entre as sedas matriciais; entre a salva. — Água
entre merluzas. Água grávida (— O calmo roçar
tíbio; seu irisável) — Água
suas bordas

— Sua lisura mutante, seu intoxicar-se
entre o núbil
cadenciado. Água,
água sedosa de involução, de languidez
em densidades plácidas. Água, água; Seu gozo
— Água lontra, água peixe. Água

de medusas,
água láctea, sinuosa; Água,

DE SEUS OLHOS ORNADOS DE AREIAS VÍTREAS

*Desde a exalação destes peixes de mármore,
desde a suavidade sedosa
de seus cantos,
de seus olhos ornados
de areias vítreas,
a quietude dos templos e os jardins*

*(em suas sombras de acanto, nas pedras
que tocam e amolecem)*

*abriram seus leitos,
afundaram seus canais
sob as folhas túbias das amendoeiras.*

*Dicen del tacto,
de sus destellos,
de los juegos tranquilos que deslizan al borde,
a la orilla lenta de los ocasos.
De sus labios de hielo.*

Ojos de piedras finas.

De la espuma que arrojan, del aroma que vierten

(En los atrios: las velas, los amarantos.)

sobre el ara levísima de las siembras.

*(Desde el templo:
el perfume de las espigas,
las escamas,
los ciervos. Dicen de sus reflejos.)*

*En las noches,
el mármol frágil de su silencio,
el preciado tatuaje, los trazos limpios*

*(han ahogado la luz
a la orilla; en la arena)*

*sobre la imagen tersa,
sobre la ofrenda inmóvil
de las praderas.*

*Dizem do tato,
de suas centelhas
dos jogos tranqüilos que deslizam à borda,
à margem lenta dos ocasos.
De seus lábios de gelo.*

Olhos de pedras finas.

Da espuma que arrojam, do aroma que vertem

(Nos pátios: as velas, os amarantos.)

sobre o altar levíssimo das sementeiras.

*(Do templo:
o perfume das espigas,
as escamas,
os cervos. Dizem de seus reflexos.)*

*Nas noites,
o mármore frágil de seu silêncio,
a preciosa tatuagem, os traços limpos*

*(afogaram a luz
à margem; na areia)*

*sobre a imagem tersa,
sobre a oferenda imóvel
das pradarias.*

EN LA HUMEDAD CIFRADA

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas — cieno bullente — landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros en tu fragua
 envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos unguados, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
— siglas inmersas; blastos —. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros.

NA UMIDADE CIFRADA

Ouço teu corpo com a avidez saciada e tranqüila
de quem se impregna (de quem
emerge,
de quem se estende saturado,
percorrido
de esperma) na umidade
cifrada (suave oráculo espesso; templo)
nos limos, açudes túbios, deltas,
de sua origem; bebo
(tuas raízes abertas e penetráveis; em tuas costas
lascivas — lodo fervente — landas)
os desígnios musgosos, tuas seivas densas
(rol de lianas ébrias) Aspiro
em tuas margens profundas, expectantes, as brasas,
em tuas selvas untuosas,
as vertentes. Ouço (teu sêmen táctil) as fontes, as larvas;
(ábside fértil) Toco
em teus vivos lodaçais, em tuas lamas: os rastros em tua frágua
envolvente: os indícios
(Abro
tuas coxas unguidas, ressudantes; escanceadas de luz) Ouço
em teus ásperos barros, a tua borda: os palpos, os augúrios
— siglas imersas; blastos —. Em teus átrios:
as trilhas vítreas, as libações (glebas fecundas),
os fervedouros.

Coral Bracho nasceu na Cidade do México (México) em 1951. Publicou os livros de poemas Peces de piel fugaz (1977), El ser que va a morir (1981), Tierra de entraña ardiente (1992), em colaboração com a artista plástica Irma Palacios, e Ámbar (1998). Seus dois primeiros livros foram reunidos no volume Bajo el destello líquido (1988). Também há uma coletânea editada pela Secretaria de Educação Pública que reúne seus primeiros títulos, Huellas de luz (1994). Além de poeta, Coral Bracho é tradutora, tendo publicado uma versão de Rizoma, de Félix Guattari e Gilles Deleuze.

FABRÍCIO CARPINEJAR

CANTO IX: A INSÔNIA DOS SAPATOS

Do livro inédito *Biografia de uma árvore*

A disciplina é dos mortos.
Vivo desorganizando.

Para que transcender?
O divino em nós tarda em se humanizar.

No primeiro e último amor: mordidas,
tatuagens, avisos.
Os seios me conduzindo
à semelhança de um cego.

Dentro de minha mulher,
esquecia de ouvir o desabamento.
Não saía dela para espiar se era noite.
A leveza me pesava.

Na época, não entendia como a luz
ultrapassava o vitral sem quebrá-lo.
Hoje sei o quanto a luz
se estilhaçava na passagem.

Posso tocar o que me tocou.
Cumprir os contornos daquele dorso,
musicar o pólen na madeira.
Uma réstia de sopro
e atravesso novamente
a flauta da nudez.

Sigo o quarto da luz, percorro a sala
de estar e o corredor não se esgota
em meus passos.

Passarei daqui para teu lado,
aguardando a terra de olhos abertos,
guardando a terra de olhos abertos,
dado a terra com olhos abertos.

Não partirei por inteiro.
Uma incompreensão
ou desavença ficará.
Alguém vai me resistir
na respiração alta do sangue.

A fé sobrevive com distrações.
Quem não dormiu em meio a uma ave-maria,
pulou trechos do pai-nosso, procurou objetos perdidos
com salve-rainha?

A prece corre sozinha
Cuidadoso, ponho os pés no rio,
medindo a extensão de tua loucura.

Compreender é estar ocupado da morte.
Não sou unânime para te dizer sim.
Dissidências me governam.

A chuva é a única chama
que caminha contra o vento.
Refaço seu lastro
com a insônia dos sapatos.

Enlouqueço de ternura,
indeciso entre o furor e o fulgor.
Desperto amarrado em alguma estrela,
servindo de referência
para o alinhamento das esferas.

Entardeço sem ênfase.
Não sei fechar um livro
ou vedar uma frase.

As confissões são inventadas.
Meus personagens foram maiores
do que o enredo.

Tira as flores da água.
Ainda não morri.

Ainda sobrevôo
minha sombra,
essa vida insuportável de moscas.
As moscas são os anjos da miséria,
estão em toda parte,
escoltando o apodrecimento.

Deus, peço tua demissão por justa causa.
Não saberás se falo sério ou se estou rindo.
Vou indo. Na incerteza, o réu é sempre absolvido.

FÁBIO CARDOSO

A PARIDADE NOS OVOS MEXIDOS

enquanto meus ovos eu como mexidos,
no meio do fim dessa tarde de sol,
me lembro dos tantos cabelos bandidos,
de ti, pele branca, meu terno crisol,
no qual misturava meu sal expelido
que vai, do meu íntimo, rumo ao lençol.

JOAN BROSSA (ESPAÑA)

Tradução de Ronald Polito

SEIS POEMAS

*M'estava ajaçat dormitant sota
un arbre quan em va despertar
un soroll de branques i vaig veure
que passava un home volant;
però, ara que ho dic, potser era
un ocell.*

*Mira: són els ocells que salten
de branca en branca.*

*Vet aquí el límit de l'expressió
literària.*

POEMA PER A REPRESENTAR

*Lloc: dues habitacions qualssevol, que
recorre l'espectador acompanyat de l'actor.*

Primera habitació

Damunt una taula, un rodet de fil blanc e una oliva.

Segona habitació

*Damunt una taula, un rodet sense fil i un pinyol
d'oliva*

Estava deitado cochilando sob
uma árvore quando me acordou
um rumor de galhos e vi
passar um homem voando;
mas, agora que o digo, talvez fosse
um pássaro.

Olhe: são os pássaros que pulam
de galho em galho.

Eis aqui o limite da expressão
literária.

POEMA PARA REPRESENTAR

Lugar: dois aposentos quaisquer, que
o espectador percorre acompanhado do ator.

Primeiro aposento

Sobre uma mesa, um carretel de linha branca e uma azeitona.

Segundo aposento

Sobre uma mesa, um carretel sem linha e um caroço
de azeitona.

Així

*Em plau escriure una cosa i dir-la
després de llegir-la, i en acabat fer-la*

SALTAMARTÍ

*Ninot
que porta un
pes a la base i que,
desviat de la seva posició
vertical, es torna a posar
dret.*

El poble.

EL TEMPS

Aquest vers és el present.

*El vers que heu llegit ja és el passat
—ja ha quedat enrera després de la lectura—.
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.*

*Els mots
són aquí, tant si els llegiu
com no. I cap poder terrestre
no ho pot modificar.*

ASSIM

Agrada-me escrever uma coisa e dizê-la
depois de lê-la, e logo fazê-la

JOÃO-TEIMOSO

Boneco
que tem um
peso na base e que,
deslocado da sua posição
vertical, volta a ficar
em pé.

O povo.

O TEMPO

Este verso é o presente.

O verso que li já é o passado
– já ficou para trás depois da leitura –.
O resto do poema é o futuro,
que existe fora da sua
percepção.

As palavras
estão aqui, quer você as leia,
quer não. E nenhum poder terrestre
pode mudar isto.

LEANDRO SARMATZ

LOGOCAUSTO

Uma língua de mortos. Idioma anti-segredo, a sibilar no espelho
seu eco de cova no indo-europeu ainda.
Todas aquelas bocas costuradas, milhões de bocas e mais nenhuma.
Onde haverá céu para suportar tantas vozes elevadas?

Onde encontrar a malícia, aquela impertinência duradoura?
(Luz do leste reprojeta em tumbas: sintaxe que se sente
em casa. Expulsa
e vai: expulsa.)

Sidon. Sidon. Palavras não são coisas nem pessoas.
São um nada, uma piada, uma praga, um lamento surdo.
Sidon: degredo ou exílio?

E essa morte infinita, multiplicada,
boca contra boca ouvido contra ouvido
boca e olvido – verme, terra e vernáculo.
Sidon.

Vozes submersas: e eu petrificado,
gaguejando minha mudez-cimento.
E uma calma forjada: porque se eu soubesse conversar com as sombras,
se eu mastigasse as palavras, e delas um suco que não fosse áspero
escorresse abrindo os diques da memória,
irrigando os rios-palavras,
fertilizando campos do idioma –
aí sim: eu estaria mais só do que já estou.

RESÍDUOS

O pouco que é vida ainda conserva
o muito que é morte e nos reserva,
quase réstia, no pesar do dia
o fim: reconhecimento desta
e de outras mortes, suntuosas.

Vai fugindo a luz
prismática, cristal
redivivo: também o sol é um reflexo
na urina, também
aquele céu escuro do sono de morfina.

ABRINDO A CORRESPONDÊNCIA

What common language to unravel?
William Carlos Williams

“É um mundinho doméstico,
uma droga de lugar para habitar.”
As poucas folhagens e arbustos
trespassam a porta de casa:
cá dentro,
cá fora.

Uma forma educada
de se quebrar os pratos –
mansa, desentranhada,
pode ser a única que reconhecemos.

12:20h – Agora é tão cedo que posso morrer. As galhardias do corpo. O menos um. Peso a combustão mais adiante. Não me nutro com tantos seqüestros. Quero. Quereis um dia a solução desse impasse. Nada lhe responde. Verdadeiros rompantes de fúria, sombra, escarninho. Chorei como lembrança. A noite foi azul como a dor dos passarinhos. E se peço desculpas, justamente ficaria em mim a dosagem seca desse encontro. Toda lona, alinhada contra o espaço. Plantações de maconha acompanham hortaliças. A velha dama pede para ajustar os degraus. Enfermeiro ontem, fumante amanhã. Não devo constranger os visitantes desse caderno. Nem atrapalhar aqueles que passam ao largo. Mas a noite (como ronca a noite!) me entrega os motivos de discórdia. Em situação de crime, aconselho a sorte. Saio sua e sempre.

Talvez essa imagem
grave do vazio,
suas lâminas de costura
detalham sombras,
definem-se luas,
firme ao destino
que segue; cada passo
estribilho de
ostra, precipícios
foram abertos,
restando-me
loquazes e suores,
jóia ou escarlate
a cada segundo.

Talvez possa dizer,
sem propriedade,
mantenho decerto
em primeira pessoa
frutas que jazem,
libélulas de tróia,
outros ímpares
da palavra verbo:
este calendário
de metáforas
decidindo os
lábios, as texturas,
os furacões a
imprimi-los. Apenas
isso me contempla
e distrai: essa
palavra meio
boca de mulher
que os torna
leves (espessos
por seus medos),
mínimo que consiste
sem estratégias.

REYNALDO JIMÉNEZ (ARGENTINA)

MONOAURAL

Como si afuera ser más liviano,
ni noche ni amanecer,
tras cortina de pájaros
la breve frase en la ocarina de Pan,
al pasar, por ahí, recuerdo
de lo que aún no es.

A la gracia del sonido está hecho,
amasijo de verbos tragados, el oído
que a su reflejo orador consiente:
ahora nada atraviesa, la madera
cruje, nadie vuelve a salir.

En el peso la lógica inversión,
desfonda esculturas el oído
pero es río, lo desmienten otras
voces encendidas, en su antigua
ebriedad, estar despierto, saber
dormido, velar incierto.

Reflejo impávido, por alejado
memento, el oro sonido: el fresno
igual a la luz en que se baña, la sed
convierte.

La ola de esta frase está velada,
benteveo en el vientre del día,
cuerpo que nadie ocupa.

ENVÉS

Uno a otro enhébrase lo hembra
– de gema en yema sin comando
va quemándose el día. Luego se da
alcance, la fría lengua, traslate

un astro la laguna del aliento,
comen más páginas las letras
serpentinadas, sobre la hora
que ralentiza su caída pasionaria.

Estar mirándolo todo no hace agua.
No hace al hambre ni lo apaga saber,
o casi un alce en desgobierno:
Saltan las claves en el bosque, en el bosque

no hay respiro y ni una espira roza
para crear unísona entre aras, zarzas
del minuto cuyo tropismo el hálito
del sueño a las riberas poliniza.

Y asoma la fosca luciérnaga del ham
bre. Y se concibe una flor en la cabeza,
gira sus pétalos al aire
la emulsión adonde huelgan suspiros.

Asoma lucidez y es cada escudo.
Enciende los aromas del espacio.
O sea no sólo este instante:
equivoca voces y salpica

su roce abisal, de piedra bien
pulida. ¿Escuchaste,
tras la perdidiza puerta,
un solo diente-de-león?

O ir despierto y ya sin pasos.
Veo, desvelo aquéllo.
Y asoma el arisco azahar.

LUIS HERNÁNDEZ (PERU)

Tradução de Eduardo Sterzi

LOS LAURELES

*Se emplean
En los poetas
Y los tallarines*

OS LOUROS

Se empregam
Nos poetas
E nos talharins

ADOLFO MONTEJO NAVAS (ESPAÑA)

Tradução do autor

VERANO

*La calma de este aire varado pesa,
atraviesa los sentidos, hace imaginario
el mundo. Neutro vagar, donde el cuerpo
ya vivido sueña ser otra cosa.*

MOSAICO

*Llueve en la boca la promesa de los dedos.
El corazón está corriendo detrás de la voz.
Afuera permanece el alma con su olor.
Lo que no se ve hace un ruido amoroso.*

FOTOGRAFÍA

*La fotografía mata un poco menos ahora
cuando sueña, por encima de la costumbre
de mirar, con la savia de lo que no aparece.
¿La falta de fecha es otra luz que se junta?*

CALIGRAFÍA

*La silueta de las mismas palabras quiere ser
más abstracta que los sentidos de la mano.
La mirada del papel recorta la tinta, los gestos
de la caligrafía. Se queda de punta el mundo.*

VERÃO

A calma deste ar varado pesa,
atravessa os sentidos, faz imaginário
o mundo. Neutro vagar, onde o corpo
já vivido sonha ser outra coisa.

MOSAICO

Chove na boca a promessa dos dedos.
O coração está correndo atrás da voz.
Fora permanece a alma com seu cheiro.
O que não se vê faz um barulho amoroso.

FOTOGRAFIA

A fotografia mata um pouco menos agora
quando sonha, por cima do costume
de olhar, com a seiva do que não aparece.
A falta de data é outra luz que se junta?

CALIGRAFIA

A silhueta das próprias palavras quer ser
mais abstrata que os sentidos da mão.
O olhar do papel recorta a tinta, os gestos
da caligrafia. Deixa de ponta o mundo.

LUIZ ROBERTO GUEDES

DE MARIOGAMES

“O sinal dos meus pés é invisível agora...”

O rio Anhangabaú
É um rio que não há:
Está sepulto debaixo
Do viaduto do Chá.
Tem outro rio no alto,
Rolando pra-lá-pra-cá:
A multidão está só
No viaduto do Chá.

Cada um com seu tributo,
Com seu toma-lá-dá-cá,
No passo de contradança
Do viaduto do Chá.
Talqual monções se aviando
Cada qual com seu pra-já
Por sobre um rio havido
Que não tinha mais lugar.

Meu rebanho turbulento
— Minhas alucinações! —
Vai relendo os mudamentos
Entalhados nas feições...
É ver novelos de rios
Desenrolando distâncias...
Assim vão pastando os anos,
Verdes pastos de esperança...

Sob trapos e molambos,
Bem debaixo dos narizes,
A miséria faz seu rancho
De viventes invisíveis...
Em vão esmolando olhos...
A esmo... Sonambulando...
Fantasmas que nem o rio,
Fantasma subterrâneo...

Vem chuva lavar o vale!
Fogem farrapos em farrancho.
Águas e ventos guaiando
Prantos por rios defuntos.
E a correnteza arremete,
Que seu lema é avanço,
Recomeça em todo o braço,
Traça o rumo, risca o traço...

A multidão está só
No viaduto do Chá —
Cada um com seu minuto,
Cada qual com seu jamais.
Ronda que ronda, o rondó
Nunca acaba de acabar —
A multidão está só
No viaduto do Chá.

DALILA TELES VERAS

TERAPIA INTENSIVA

A ceifeira ronda
à volta das máquinas
ao redor dos tubos
no ar infectado de dor
– sombra indesejável

A ciência brinca
experimenta, põe e tira
mórbido esconde-esconde
fingida presença de Deus

Entre os dois
um corpo que respira
(a máquina faz isso por ele)
um corpo não mais senhor
do gesto, do gosto, do querer
corpo, cobaia, objeto
à mercê do progresso

A ceifeira espera
e sabe da hora
A ciência não

A DOR DE VER EM DOR

*“O rosto é o templo do corpo. E quando o corpo decai,
a alma não tem outro santuário a não ser o rosto”*

Carlos Fuentes

No corpo enfermo
inerte
: olhos e dor
únicos sinais

Nos olhos baços
(instrumentos reveladores)
: o sofrimento
fundo
imensurável
solitário
inaudito

Movidos pela dor
os olhos fazem doer
em outros olhos
: dor apenas vista
(compartilhada?)

Dor que se comunica em dor
(a dor de ver em dor, dizem, é provisória
– mas como dói, diria o poeta)

LANGSTON HUGHES (ESTADOS UNIDOS)

Tradução de Reynaldo Damazio

ENNUI

*It's such a
Bore
Being always
Poor.*

CORA

*I broke my heart this mornin',
Ain't got no heart no more.
Next time a man comes near me
Gonna shut an'lock my door
Cause they treat me mean –
They ones I love.
They always treat me mean.*

MY PEOPLE

*The night is beautiful,
So the faces of my people.*

*The stars are beautiful,
So the eyes of my people.*

*Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people.*

TÉDIO

Que pé no
Saco
Ser pobre
Sempre.

CORA

Quebrei meu coração esta manhã.
Não terei coração jamais.
Da próxima vez que o cara vier
Meto o pé e tranco a porta.
Porque eles me tratam mal –
Aqueles que amo.
Eles sempre me tratam mal.

MEU POVO

A noite é linda,
Como as faces do meu povo.

As estrelas são lindas,
Como os olhos do meu povo.

Lindo, também, é o sol.
Linda, ainda, é a alma do meu povo.

REYNALDO DAMAZIO

THE BLIND MEN

I sit and look out upon all the sorrows of the world...
Walt Whitman

estamos cegos
as imagens são excessivas
o entendimento, ambíguo
retinas não suportam o bombardeio
e implodem sob
delírio pirotécnico de
íncubos sapateando nos neurônios
a mente engendra mitos
o medo irmana, insano
cada um é muitos
e todos são ninguém
a fé não pode ser contra a vida
mas a fé não tem sentido
nada diz a corpos destroçados
a razão ao pó retorna
estamos cegos
irremediavelmente cegos
mergulhados na cegueira até o limite
do ódio
cegos por convicção

ANGELUS

anjos não voam mais
asas emperradas, vagueiam
da sarjeta ao manicômio
esgrimam com fantasmas de néon
armados de letras góticas
pressentidos no coração aflito
de crianças sem religião
abrigam-se da chuva negra
sob viadutos
nos classificados da edição dominical
nas caixas de papelão do shopping center
na última fila do cinema pornô
corpos de anjos alimentam
ratos nos esgotos
restos de anjos estão à venda
na feira de antiguidades
muitos usam prostitutas
entediados com a corrupção
de menores
mas há os que lêem Dante
com desdém
os que indagam o futuro
no fundo da xícara
que do aparador mantém
o equilíbrio do universo
há os que negam sua humanidade
e se tornam personagens
de romances herméticos
anjos tortos foram extintos
não há pistas de anjos guerreiros
senão nos quadrinhos como
paródia de espartanos sensíveis
anjos com aspecto infantil
ganharam patente na indústria de massa
somente um anjo, o mais belo,
sorri em farrapos no banco da praça
de tanta tolice

IURI PEREIRA

TATO

Sobrança a toda perícia,
a inépcia irrevogável;
vôo de peixe cego
sobre a rede
que o condena.
O pré-sentido de um tumulto
que se espalha sorrateiro,
sofrido um pouco o seu pulso,
incapaz, sob esse enleio.
Um mar de tamanhas vagas
como se do sol, asas, nádegas,
abrange toda a distância
de sua nuca a sua ânsia.
Mas, nesse mar,
que impossíveis lonjuras conjulga,
seja, “mínima nau”, e se
possa, levantado,
levar sobre a vista
a palma aberta, —
solapando a rigidez do sol,
parede de luz quente, —
assim, olhos abertos,
estendendo a superfície
desconhecida,
saber-se-ia,
seria possível,
um como,
um novo caminho.

Leite, mel
ouro, incenso
amor, flores
borboletas
estrelas
vulva odorosa
E as reminiscências
fecais
nunca recuperadas
do paraíso

CARLOS PIERA (ESPAÑA)

Tradução de Sérgio Alcides

Non est Lex
Et prophetae non invenerunt
Visionem a Domino

Jeremías, 2, 9

VOX CLAMANTIS

*No compraremos nada en Jerusalén, no nos detendremos en los mercados.
Lo hemos de cruzar a fin de llegar a unas piedras
iguales que éstas, al otro lado de Jerusalén.
Nos perderemos en la multitud, no queriendo verla,
y, dispersos, cada uno, solo, temiendo dejar esa piedra
que puede ser o puede no ser, hará ensayos
de voz de profeta, barítono para lagartos.
La desnortada soledad, la propia arbitrariedad del camino:
¿quién puede decir, si está solo, que no es el Mesías?*

IN DESERTO

*No se propone el ave levantándose
demostrar su distancia. La ciudad
es un asterisco, una explosión lenta de retracciones,
de patinadores de espaldas, todos
movidos de lo que no son. Y zigzaguean
intermediarios perros.
Fuera alguien puede levantar la voz, convocar a campanas,
usar y sacudir sandalias, a imagen del lobo, perdido.
Cimarrón, no silvestre: el lobo es un perro nostálgico
acomodado a la defensa, débil
corazón con brocal, y mente, porque
¿qué otra cosa podría hacer, con el tráfico en desbandada?
¿Lamerles las manos a los que pretenden huir?*

*Non est Lex
Et prophetae non invenerunt
Visionem a Domino*

Jeremias, 2, 9

VOX CLAMANTIS

Não vamos comprar nada em Jerusalém, não vamos nem parar nos mercados.
Vamos atravessá-la a fim de chegar até umas pedras iguais a estas, do outro lado de Jerusalém.
Vamos nos perder na multidão, sem querer vê-la, e, dispersos, cada um, sozinho, temendo deixar essa pedra que pode ser ou pode não ser, vai fazer ensaios de voz de profeta, barítono para lagartos.
A desnorteada solidão, a própria arbitrariedade do caminho: quem pode dizer, estando sozinho, que não é o Messias?

IN DESERTO

Não se propõe a ave que se eleva a demonstrar sua distância. É a cidade um asterisco, uma explosão lenta de retrações, de patinadores de costas, todos movidos pelo que não são. E ziguezagueiam uns cachorros intermediários.
Fora, podem levantar a voz, dobrar os sinos em chamado, usar e sacudir sandálias, à imagem do lobo, perdido.
Monteiro, não silvestre: o lobo é um cachorro nostálgico acomodado à defensiva, débil
coração com bocal, e mente, porque
que outra coisa poderia fazer, com o tráfego em debandada?
Lamber as mãos dos que pretendem fugir?

MARCOS SISCAR

conheço apenas uma cidade (e isto dito
dizer o que quer que se quer que diga
é um enjôo sem fundo sem palavra
você cega e eu mudo sempre me agarro
a seus cabelos sem querer sem as mãos
uma contrição sem crença uma ambição
da inteligência? nada sei que só sei
que a palavra mão nasceu dos pés
descalços com que talvez me chamasse
uma indiferença igual a nada apenas
uma consideração do gesto enquanto isso
ingazeiros lançam raízes no rio e talvez
as formas urbanas preferissem um outro
receptáculo para tanta necessidade de vida)

como consolo só resta aquela frase
foi melhor assim ou como alegria
o que foi é comparável? com que
coisa? com o que não foi talvez
o que não foi seria? ou será o mero
símile do meu consolo ou alegria
ou um impossível encarnado? foi
melhor assim de outra maneira
eu lhe digo estaríamos separados

O BARCO AFUNDADO

até que o estio o devolva
(de sua consistência de alga
sagrada por quero-queros)
desejo calcinado à superfície
comido pelo fogo da ferrugem
âncora de si mesmo repousa
e apenas a corrente nos destina
descer à verdade turva
interrompida por aguapés
incapaz de restituí-lo
força é reconhecê-lo

JORGE LUCIO DE CAMPOS

ACIDENTE DUPLO PRATEADO

a Andy Warhol

Se tudo o que se quer por algum tempo é
ir à direita, vindo da esquerda, ou ir à esquerda
pelos lados; mas então – e agora? – se algo que é de fora
mancha desigual e saturada que te engole e afirma que
os sentidos – todos eles – sempre estão por toda
parte.

De olhos cegos, sem pupilas, a questão persiste não
importa como se dê conta que os veja ou acentue
com buril, ou surja, por acaso, eclipsando o resto – um
colar malva imponderável vôo perspéctico, um licorne
-do-mar se isso, é claro, for – é o que dizem – a pura
verdade

que me contam, quando, no interior da dupla hélice
uma quimera começa a mastigar o verdeflexo
esmaltado de patas de gesso e lisa cauda em flor
acrobacia de velada semelhança e azulidade em minhas
veias – achamalotados archotes de
voyeur.

BONECAS EM BANHO DE SOL

a László Moholy-Nagy

Elas não sabem
o quanto urge

(ninguém sabe
o que as urde)

Enfim, de que
é feito o silêncio

e o enlevo de
onde surge?

Da carne crua
do estalo

ao longe
de um beijo?

Elas não sabem
(assim espero)

o quanto as
tento e desejo

MIRAGEM

Não vejo como prever
a pele despida, funâmbula

com detalhes de âncoras
e arpejos de sol

Embora seja estranho
o riso triste, pousado

nos lábios – o olhar
distante, bifurcado

encharcado
de mar

MELROS

Um frasco
de álcool

inclinado
em forma

de segredo
majestoso

tão alto e
brusco que

já nem
conheço

ALFRED JARRY (FRANÇA)

Tradução de Jorge Lucio de Campos

LE BAIN DU ROI

*Rampant d'argent sur champ de sinople, dragon
Fluide, au soleil la Vistule se boursoufle,
Or le roi de Pologne, ancien roi d'Aragon,
Se hâte vers son bain, très nu, puissant maroufle.*

*Les pairs étaient douzaine: il est sans parangon.
Son lard tremble à sa marche et la terre à son souffle;
Pour chacun de ses pas son orteil patagon
Lui taille au creux du sable une neuve pantoufle.*

*Et couvert de son ventre ainsi d'un écu
Il va. La redondance illustre de son cul
Affirme insuffisant le caleçon vulgaire*

*Où sont portraicturés en or, au naturel,
Par derrière, un Peau-Rouge au sentier de la guerre
Sur un cheval, et par devant, la Tour Eiffel.*

O BANHO DO REI

Verde e prata de sinople rastejante,
Feito um dragão, fluido ao sol luzente,
O rei da Polônia, de Aragão antes,
Ao banho vai, bem nu, todo insolente.

Os pares são dúzias: sem comparação.
Sua banha chacoalha, a terra se estufa;
A cada passo, o dedo patagão no chão
Amolda, vez por outra, uma pantufa.

Atrás do próprio ventre e de um escudo
Ele se vai. O ilustre rabo bolachudo
Destacado na ceroula, a granel.

Há nela um índio em ouro estampado,
Pronto para a guerra, natural, montado.
À sua frente, a airosa Torre Eiffel.

MÁRIO ALEX ROSA

A UMA MARIANA

Quando a tarde
pode ser tarde
abre no seu intervalo
um vale entre a paisagem
que te olha sempre para dentro
e a que me olha para fora
dos teus passos diáfanos.

Quando a tarde
atravessa a cidade
e as luzes abrem para outras escuridões
começa a partida a imprimir
a impossibilidade de se abrir
para dentro de ti.

RODOLFO HÄSLER (CUBA/ESPAÑA)

LIBRO DE VIAJES

BOGOTÁ

*Maresmer ver
desmeral dar
dar
ver
verd
verd smerald*

Visio smaragdina. Juan Eduardo Cirlot

Un manto de materia verde cubre la montaña.
Verde, verde y verde. La alternancia con el rojo
y la rosa que abre entre hojas verdes, el verde helecho arborescente
y la verde piel del lagarto puntiagudo. Un viaje al centro del color verde
con un cuerpo nuevo, relámpago de la tierra que muestra su tesoro,
una savia resbaladiza que todo lo inunda, bella,
pero no hay forma de poderla tocar aunque los dedos
corren hacia el grueso fuego verde de la esmeralda.
La complementariedad entre hombre y mujer,
el hombre rojo y verde, la mujer roja y verde, todo es impulso
en el equilibrio entre vida y naturaleza virginal.
La divina providencia tiene su color en el extremo del mundo
donde decae la flora, el cielo y la tierra
a igual distancia de la superficie
donde lo invisible se vuelve la causa más buscada,
el color de la revelación más esperada.
La luz del espíritu de los alquimistas, luz oculta
en lucha contra las tinieblas.
El camino intenso hacia el peso de la cosecha
de hojas verdes, tallos verdes, bosques verdes,
dominio inescrutable donde lavar la sangre de la herida.

(a mis amigos colombianos, el poeta Juan Manuel Roca y a Nubia Estela Cubillos, tan queridos, con quienes desandé las calles bogotanas, y también, por el color verde, para Victoria Cirlot.)

LA HABANA

(en la casa de Lezama Lima)

Qué impresionante silencio en la angosta saleta,
en el exacto lugar donde la voz atronadora
reclamaba cada tarde su café, en fina taza china,
colado y servido con amor de madre. Remedio certero
para aplacar el ritmo entrecortado, entre risotada y risotada,
y recomendar a Góngora, leer cada día a los franceses,
los de la rosa. Adorando a Casal, maldiciendo a Virgilio,
logró ensalzar las sombras ante la oscura ventana,
oh los mayas, Ariosto, la impertérrita herencia española.
La ventana ahora clausurada es un tokonoma del vacío.

BERNA

Desde arriba contemplo a la bestia dentada
y recuerdo que en la infancia jugaba con una réplica
en peluche, mucho menos imponente,
presente en la formación sentimental de todo niño alpino.
El foso es la salida del laberinto medieval,
un camino sinuoso de piedra arenisca ocre
en la que han sido labradas las agujas más sorprendentes
y las ventanas de las viviendas.
En una de ellas, mi padre, que ahora es mi hijo,
tocaba la viola con método insistente
mientras yo aprendía el dialecto gótico de mis antepasados.
Los almacenes subterráneos de patatas y manzanas,
los barriles de mosto campesino, las sedes de los gremios
y sus emblemas, la cigüeña azul, el devorador de niños,
la carpa dorada, el ojo de la aguja,
acaban en la rueda de la muerte que acucia a los berneses
junto al símbolo del oso, el animal.
Desde la altura de la nieve desciendo a la casa de las bestias,
y apoyado en el borde, me asomo a ver sus fauces.

ORFISMO

De las tinieblas de la casa inferior,
una figura llena de majestad ascenderá por un momento,
en cuerpo de diosa, acaso una heroína.
No es seguro cuál sea su destino,
presa de amor, bajo el peso de sus faltas,
en el fuego de la lira, Eurídice,
la amada de Orfeo que vive en el infierno.

Descansa la doncella elegida con los pies descalzos
y el vestido holgado cae en numerosos pliegues.
El movimiento apresurado de la cabeza
puede quizás indicar que acaba de llegarle la noticia,
en la oscuridad más completa,
de mi requerimiento.

Dueño de los aspectos ardientes e irracionales de la vida,
es capaz de alterar el comportamiento de los animales
en el jardín de Arcadia.
Parece ignorar, hasta el momento,
el suceso maravilloso que ha tenido lugar en el infierno.
Independiente y lleno de energía, su poderoso cuerpo,
elástico y sano por los juegos y la guerra,
espera en armoniosa unidad respuesta de los dioses.

Ha realizado una ofrenda divina
y debe alcanzar perfección digna de semejante categoría.

Sus palabras revelaron a los escogidos los secretos de la creación,
por lo tanto, su posición es importante. Ni sus pies ni sus manos
sirven para sostener la tierra.

Señor de la despedida, su última intervención será
la más perfecta. Rápidamente se aleja de la luz más cruda
como escorpión atento a todo acontecimiento del subsuelo.

Todavía bajo la impresión de lo que acaba de presenciar, vuelve hacia atrás la cabeza. La posición de su cuello denota la angustia del descenso y la necesidad de renacer para la esperanza, para el socorro.

Su colocación y disposición quedan completados por el tornasol de la hórrida luz volviendo sobre él.

La joven yace envuelta en una fina mortaja de hilo mientras Orfeo desciende a su encuentro, consumido por el fuego. La pasión resbala como basalto envenenado o agitado estuche de rubíes hasta la cintura. La fina tela, sostenida por la curva de su pecho plano y bellamente modelado, cae dejando desnudo su hombro derecho. La posición es herida iluminada de deseo en las pupilas negras, agua negra excavando su curso o devorando entre las llamas la espléndida flor de juventud. Vuelve la mirada para reconfortarse y ofrecerse más apoyo, altísima vida, maternal y sólida.

LA VIDA EN EL HOTEL GRECO

Como una actinia oscura, rojo púrpura,
ni hablo mi lengua ni habito en mi país,
soy, eso sí, el heredero de una inteligente familia fenicia.
Heme aquí el fenicio del célebre poema de Eliot
para seguir siendo el ahogado para siempre.
Como se sabe, los poetas no tienen vida propia,
mueren lacerados por el agua, ciervos sin dominio,
oteando los retirados predios que le sirven de morada,
esquivos como piezas de un viejo juego de ajedrez,
sin sangre para manchar el suelo de la alcoba.
El invierno es la estación idónea
para que las mujeres me cierren definitivamente los párpados,
y la intensidad con que un día descifré largos poemas griegos,
convertida ya en nieve prodigiosa,
pierde, entre tanto, todo su calor.

Disfrutaba de la arcana fuerza de juventud
no sin cierto sentimiento de cautiverio o distancia.
Entonces fumaba *Gauloises* hasta altas horas de la noche
y desayunaba en un viejo establecimiento de nombre extraordinario,
Megas Alexandros.
Alejado ya de la canícula, a medio morir,
mi cuerpo es una suprema anémona ardiente,
cubierto de oro,
víctima de complicadísimos rituales nupciales,
dominado por la luz, ligero como ya no puedo recordar,
vencido por el agua, dueño, lumbre, rey.

TINO VILLANUEVA (ESTADOS UNIDOS)

Tradução de Prisca Agustoni

CONVOCACIÓN DE PALABRAS

*Yo no era mío todavía.
Era 1960...
y lo recuerdo bien
porque equivocaba a diario
el sentido de los párrafos;
en la umbría de una tarde
enmugrecida con aire desvalido
asistía a la vergüenza
de no entender del todo
lo que el televisor
estaba resonando en blanquinegro.
Desharás, me dije,
las sanciones en tu contra.
Irresoluto adolescente,
recién graduado
y tardío para todo,
disciplinado a no aprender nada,
harás por ti
lo que no pudo el salón de clase.
Ésta será tu fe:*

*Infraction
bedlam
ambiguous.
Las convoqué
en el altar de mi deseo,
llevándolas por necesidad
a la memoria.
En la fecundidad de un instante
me fui multiplicando:
affable
prerogative
egregious.*

CONVOCAÇÃO DE PALAVRAS

Eu não era meu ainda.
Era 1960...
e o recordeo bem
porque errava diariamente
o sentido dos parágrafos;
na sombra de uma tarde
suja com ar desvalido
assistia à vergonha
de não entender por completo
o que o televisor
estava ressonando em preto e branco.
Desfará, me disse,
as sanções contrárias a você.
Irresoluto adolescente,
recém-graduado
e tardio para tudo,
disciplinado a não aprender nada,
fará por você
o que não pode a sala de aula.
Essa será a sua fé:

Infraction
bedlam
ambiguous.
Convoquei-as
no altar do meu desejo,
levando-as por necessidade
à memória.
Na fecundidade de um instante
fui me multiplicando:
affable
prerogative
egregious.

*Cada vez tras otra
asimilé su historia,
lo que equivale a rescatar
lo que era mío:
priggish
eschew
impecunious.
Porque las hice doctrina
repetida horariamente,
de súbito
yo ya no era el mismo de antes:
assiduous
faux pas
suffragette.*

*Ahora desciendo inagotablemente
de ellas; son
mi hereditaria ofrenda,
huellas de sangre vivida
sobre el papel constante:
exhume
querimonious
kibitzer.*

*Tenaz oficio
el de crearme en mi propia imagen
cada vez con cada una al pronunciarla:
postprandial
subsequently
y de escribir por fin con voluntad
las catorce letras de mi nombre
y por encima
la palabra
libertad.*

(De *Crónica de mis años peores*)

Cada vez depois da outra
assimilei sua história,
o que equivale a resgatar
o que era meu:
priggish
eschew
impecunious.
Porque as fiz doutrina
repetida de hora em hora,
de repente
eu já não era o mesmo de antes:
assiduous
faux pas
suffragette.

Agora descendo inesgotavelmente
delas; são
minha hereditária oferenda,
marcas de sangue vivido
sobre o papel constante:
exhume
querimonious
kibitzer.

Tenaz ofício
o de me criar à minha própria imagem
cada vez com cada uma ao pronunciá-la:
postprandial
subsequently
e de escrever por fim com vontade
as quatorze letras do meu nome
e por cima
a palavra
liberdade.

MEMORIA QUE NO CESA

*Otra vez estoy solo,
aquí, yo, enloquecido
por el tamaño de todo lo que he sido,
sabiendo, después de todo,
que nadie vendrá a revelarme nada
sino yo
y esta memoria que me queda y que no cesa.*

*En el recuerdo se encuentra mi comienzo,
por eso heme aquí
ante un papel con este apuro,
con este vicio que es virtud toda la tarde.
Oh costumbre del recuerdo
y el equidistante deseo con palabras.
Por último y al cabo:
pongo lo que he visto y todo lo veraz.*

(De *Primera causa/First cause*)

MEMÓRIA QUE NÃO CESSA

Outra vez estou sozinho,
aqui, eu, enlouquecido
pelo tamanho de tudo o que fui,
sabendo, depois de tudo,
que ninguém virá me revelar nada
se não eu
e esta memória que me resta e que não cessa.

Na lembrança se encontra meu começo,
por isso estou aqui
diante de um papel com esta pressa,
com este vício que é virtude toda a tarde.
Ó hábito da lembrança
e o equidistante desejo com palavras.
Por fim e ao cabo:
ponho o que vi e todo o veraz.

Tino Villanueva, escritor chicano, nasceu em 1941, em San Marcos, Texas (EUA). Sua infância transcorreu entre o povoado natal e as regiões onde trabalhou como diarista em atividades agrícolas. De 1960 a 1964 foi operário de fábrica de móveis. Em seguida, prestou dois anos de serviço militar no exército americano (Zona do Canal do Panamá). Em 1969 obteve o Bacharelado em Arte pela Southwest Texas State University e realizou estudos sobre a literatura espanhola na Universidade de Salamanca. Em 1981, com uma análise da poesia espanhola do pós-guerra, concluiu o doutorado pela Boston University. Atualmente é professor na mesma instituição. Publicou dois livros de poemas bilíngües: Hay otra voz poems (1972) e Shaking Off the Dark (1984). Organizou a antologia Chicanos: antología histórica y literaria (1980). Seu livro de poemas Scene from the Movie GIANT (1993) recebeu o American Book Award em 1994. A plaquete Primera causa/First cause (1999) é a publicação que antecede o livro Crónica de mis años peores, editado primeiro nos EUA e logo na Espanha pela editorial Verbum (2001). Tino Villanueva é também pintor.

VINCE FASCIANI (SUÍÇA)

Tradução de Prisca Agustoni

*Se ne sarebbe andata al buio :
non l'ho mai vista dormire
e di notte
ho tanti pensieri.*

*Quando mi mostrò
il colore della sua pelle
avevo una cosa nuova
a cui pensare.*

(De Il mondo di profilo)

*l'aria è bassa
si capovolge il sogno
coincidono o quasi
una serie di volti*

(De Punto d'appoggio)

*una tenuissima impronta
nel semibuio
un riflesso nell'acqua
coincidenza
spedizione trasognata
punto d'appoggio
in questo secolo variabile*

*si aprono l'uno all'altro
il millennio e l'istante*

(De Punto d'appoggio)

Teria ido embora no escuro :
jamais a vi dormir
e de noite
tenho tantos pensamentos.

Quando me mostrou
a cor da sua pele
eu tinha uma coisa nova
em que pensar.

o ar está baixo
emborca-se o sonho
coincidem ou quase
uma série de rostos

uma tenuíssima impressão
no semiescuro
um reflexo n'água
coincidência
expedição desvairada
ponto de apoio
neste século variável

se abrem um ao outro
o milênio e o instante

*solo pochi petali
occupano il dolore
la figura curva della pietra
in quel luogo remoto*

(De Punto d'appoggio)

apenas poucas pétalas
ocupam a dor
a figura curva da pedra
naquele lugar remoto

*la coscienza scorre
e in tal modo si congiunge
con le scaglie d'una voce
l'involucro più sottile del sogno*

(De Punto d'appoggio)

a consciência escorre
e em tal modo se junta
com as lascas de uma voz
o invólucro mais sutil do sonho

Vince Fasciani nasceu em Minusio, cantão do Ticino, Suíça, em 1950. Filho de pai italiano e de mãe originária da suíça francesa. Viveu seus primeiros vinte anos na região Suíça de fala italiana, mudando-se posteriormente para Genebra. Nesta cidade trabalha no setor livreiro. Escreve em italiano e em francês. Suas obras são: Saisons métisses (1983); Il mondo di profilo (1989); Lange mutilé (1991); Journal d'un ange gardien (1994); Punto d'appoggio (1995); Lodore umano della pietra (1999).

RODRIGO PETRONIO

MINICANTIGA DE AMIGO

- E aí tru, rolô a fita?
- Só. Cola na goma e a gente racha.
- Cê dá um cavalo?
- Na boa.
- Ixe, mó güela.
- Uns pedrero imbaçaram na área ontem.
- Aí os gambé passaram o leque.
- Zica. Cagüete de coruja.
- Tem pacau?
- Muquiado.
- E essa aqui? É cabrita?
- É. Mas anda. Dá pra fazê uns avião.

DIAS

Em 1930
corpos se amavam sobre esses ladrilhos,
brancos e azuis, quadriculados e infensos
a qualquer tipo de esquecimento.
Estão todos aqui,
circulando nos corredores de ar da manhã,
habitando as ruas vazias, vedados à compreensão.
Em 1930

as paredes fremiam e se destacavam
as placas de cal, palavras brandas feitas
para alguém ou algum ouvido que tacitamente ignorava.
Hoje restam só pegadas.
Inscrições e marcas pensas sobre a pátina roída.
E esta casa agora abriga outras formas de vida.

RUANDA 1999

Caminhando entre membros
ainda jovens e de pele fresca
ele ajeita a Mauser no ombro
fecha o zíper das calças
e toma do dedo de uma mão avulsa
a pequena pérola que sorri
trêmula e sozinha à luz gelada
da lua parada há dias na mesma casa.
Enfia a dádiva no bolso
e some na escuridão da mata.

O menino em forma de besouro
de cócoras e olhos de camurça
descobre então que *isso* é um homem.

DANTE ALIGHIERI (ITÁLIA)

Tradução de Eduardo Sterzi

DOIS SONETOS DA *VITA NUOVA*

*Piangete, amanti, poi che piange Amore,
udendo qual cagion lui fa plorare.
Amor sente a Pietà donne chiamare
mostrando amaro duol per li occhi fore,*

*perché villana Morte in gentil core
ha miso il suo crudele adoperare,
guastando ciò che al mondo è da laudare
in gentil donna sovra de l'onore.*

*Audite quanto Amor le fece orranza,
ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
sovra la morta imagine avvenente;*

*e riguardava ver lo ciel sovente,
ove l'alma gentil già locata era,
che donna fu di sì gaia sembianza.*

Chorai, amantes, pois que chora o Amor,
sabendo qual razão o faz chorar.
O Amor assiste às damas a clamar
Piedade, expondo em pranto amaro a dor

devida à Morte vil e seu lavor:
um gentil coração, quer devastar;
destruir o que, no mundo, é de louvar
em toda dama, máximo valor.

Percebei quanto o Amor se lhe enamora:
eu o vi lamentar, em forma viva,
sobre a figura morta mas formosa;

e, às vezes, ele mira a silenciosa
vivenda onde a alma nobre rediviva
livra-se de um semblante o qual a ignora.

*Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino.*

*Ne la sembianza mi pareva meschino,
come avesse perduto signoria;
e sospirando pensoso venia,
per non veder la gente, a capo chino.*

*Quando mi vede, mi chiamò per nome,
e disse: "Io vegno di lontana parte,
ov'era lo tuo cor per mio volere;*

*e recolo a servir novo piacere".
Allora presi di lui sì gran parte,
ch'elli disparve, e non m'accorsi come.*

Anteontem, cavalgando sem destino,
meditativo, sobre a terra crua,
deparei com o Amor em plena rua,
em hábito comum de peregrino.

Pareceu-me vagar com pouco tino,
como quem perde, de surpresa, sua
potência. Só de ver-nos, já se amua.
De suspiro em suspiro, entoa seu hino.

Encarou-me, porém, e me chamou,
dizendo: “Venho de um lugar distante
onde teu coração aprisionara;

mas ei-lo aqui de novo a dar a cara”.
E o Amor, então, fundiu-se ao meu semblante,
a desaparecer – e me assombrou.

JAMES JOYCE (IRLANDA)

Tradução de Jorge Lucio de Campos

ON THE BEACH OF FONTANA

*Wind whines and whines the shingle,
The crazy pierstakes groan;
A senile sea numbers each single
Slimesilvered stone.*

*From whining wind and colder
Grey sea I wrap him warm
And touch his trembling fineboned shoulder
And boyish arm.*

*Around us fear, descending
Darkness of fear above
And in my heart deep unending
Ache of love!*

ALONE

*The moon's greygolden meshes make
All night a veil,
The shorelamps in the sleeping lake
Laburnum tendrils trail.*

*The sly reeds whisper to the night
A name – her name –
And all my soul is a delight,
A swoon of shame*

NA PRAIA DE FONTANA

Sobre o cascalho, o vento aponta,
Range o cais desconjuntado;
Mar que, louco, leva em conta
Cada seixo enlodado.

Do vento uivante o preservo,
Como de um frio mar senil.
Em seus formosos ombros pego
E no seu braço meninil.

À nossa volta, só temor
Mais acima, a pura treva.
Bem no peito, a eterna dor
Desse amor que nos enleva!

SÓ

A malha gris da lua tece
Um véu, à noite, dourado.
Junto ao lago que adormece,
Laburno, ao léu, rojado.

À noite sopram caniços
Um nome – o dela –
E toda minha alma é isso,
Um pejo que se vela.

ECCE PUER

*Of the dark past
A child is born;
With joy and grief
My heart is torn.*

*Calm in his cradle
The living lies.
May love and mercy
Unclose his eyes!*

*Young life is breathed
On the glass;
The world that was not
Come to pass.*

*A child is sleeping:
An old man gone.
O, father forsaken,
Forgive your son!*

ECCE PUER

Do passado negro
Um menino surge.
De alegria e dor
Meu peito urge.

Na paz do berço
Há só candura;
Que amor lhe
Tenham, ternura.

Atrás do vidro,
Ele respira.
Mundo que nem era,
Já conspira.

Criança que dorme.
Velho que se vai.
Perdoa o filho
Ingrato, meu pai!

CARLITO AZEVEDO

POEMA EM PROSA Nº 1

*“esse morcego cego que só pode voar graças à
decifração de seu próprio grito rebatido nas coisas”*

E. Dobry, “Estratégias de desvio”

Foi quando você descobriu que tinha um tumor no cérebro. Quando sonhava todas as noites com um enorme retângulo de água. Quando teve que tentar com o outro mapa. Quando o alarido de um bando de papagaios entrou por sua janela. Quando constatou-se a covardia daquela expedição. Quando ninguém mais dava atenção à morte do naturalista. Um ano antes, você chegava a Barcelona. E lhe mostraram o quarto exíguo que dali em diante seria a sua casa. Uma cama e um pequeno armário com um copo de vidro virado para baixo e uma garrafa de água. Foi quando deitou na cama com o seu walkman e passou os primeiros dias ouvindo as fitas que encontrou numa caixa sob a cama, cheia de gravações de vozes de pessoas que você nunca viu. “No, no, ¿quiénes son ustedes?” ou “Pero no limito mi experiencia humana”. Uma mulher diz que lhe arrancaram tudo por dentro. Mas já faz muito tempo. Agora, calado, você encosta o rosto na escotilha.

GIORGIO AGAMBEN (ITÁLIA)

Tradução de Sérgio Alcides

O FIM DO POEMA

Meu propósito, que se encontra resumido no título que o leitor tem diante dos olhos, é definir um instituto poético que até agora permanece sem identidade: o fim do poema.

Devo, para tanto, partir de uma tese que, sem ser trivial, parece-me todavia evidente, a saber, que a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica. Isso quer dizer que tentarei precisar, em alguns aspectos técnicos, a definição de Valéry, que Jakobson glosa nos seus estudos de poética: “Le poème, hésitation prolonguée entre le son et le sens”. O que é uma hesitação, se a tolhemos de qualquer dimensão psicológica?

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela.

Os autores medievais parecem ter perfeita consciência do eminente valor dessa oposição, ainda que tenha sido necessário esperar até Nicolò Tibino (século XIV) para uma definição precisa do *enjambement*: *Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus orationis non est finitus*.¹

Todos os institutos da poesia participam dessa não-coinci-

“La fine del poema”. In: Giorgio Agamben. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 113-119; texto originalmente apresentado no colóquio em homenagem a R. Dragonetti realizado na Universidade de Genebra, em 10 de novembro de 1995. O tradutor agradece a ajuda e os comentários de Eduardo Sterzi e Maria Betânia Amoroso.

dência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos do que a cesura. Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia?

O verso é o ser que reside nesse cisma, ser feito de *murs et paliz*, como queria Brunetto Latini, ou *être de suspens*, segundo as palavras de Mallarmé. E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.

Dante mostrou-se perfeitamente consciente disso, pois, ao definir a canção através de seus elementos constitutivos, no *De vulgari Eloquentia* (II, ix), opõe a *cantio* como unidade de sentido (*sententia*) às *stantiae*, como unidades puramente métricas: *Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum [stantia] per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus adrogare, sed solam artem antecedentis induere.*² Assim, ele concebe a estrutura da canção como fundada sobre a relação entre uma unidade global essencialmente semântica (“seio de todo o sentido”) e unidades essencialmente métricas (“recolhe no seu seio toda a arte”).

Uma primeira consequência dessa situação do poema numa disjunção essencial entre som e sentido (marcada pela possibilidade do *enjambement*) é a importância decisiva do fim do verso. Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar as sinalefas e as cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda. Em outro trabalho, propus dar o nome de *versura* – do termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco – a esse traço essencial do verso, que, talvez mesmo por ser tão evidente, permaneceu inominado entre os modernos. Os tratados medievais, contudo, não deixam de assinalar sua relevância. O livro quarto do *Laborintus* registra, assim, a *finalis terminatio* entre os elementos essenciais do verso, junto a *membrorum distinctio* e *sillabarum*

numeratio. E o autor da *Ars* de Mônaco não confunde o fim do verso (que chama de *pausatío*) com a rima, mas antes o define como sua fonte ou como a condição da sua possibilidade: *est autem pausatío fons consonantiae*.³

Somente nesta perspectiva é possível compreender o singular prestígio, na lírica provençal e stilnovística, daquela instituição poética especialíssima que é a rima não-relacionada [*irrelata*], que as *Leys* denominam *rim'estrampa* e Dante *clavis*.⁴ Se a rima assinalava um antagonismo entre som e sentido em virtude da não-correspondência entre uma homofonia e uma significação, aqui a rima, faltando onde era esperada, deixa as duas séries por um átimo interferirem numa aparência de coincidência. Digo aparência, já que, se é verdade que o seio da arte parece aqui romper o seu encerramento métrico, acenando para o seio do sentido, a rima não-relacionada remete porém a um *rhyme-fellow* na estrofe seguinte, e portanto não faz mais que deslocar a estrutura métrica para um nível metaestrófico. Por isso, nas mãos de Arnaut, ela se desenvolve quase que naturalmente como palavra-rima, a engendrar o admirável mecanismo da sextina. Pois a palavra-rima é sobretudo um ponto de indeterminabilidade entre um elemento por excelência assemântico (a homofonia) e um elemento por excelência semântico (a palavra). A sextina é a forma poética que eleva a rima não-relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido.

Mas devo agora enfrentar o tema anunciado e tentar definir essa prática não coberta pelos estudos de métrica e poética: o fim do poema, como última estrutura formal perceptível de um texto poético. Existem pesquisas sobre os *incipit* da poesia (ainda que talvez em quantidade ainda insuficiente), mas as investigações sobre os finais faltam quase de todo.

Vimos como o poema tenazmente se demora e se sustém na tensão e no contraste entre o som e o sentido, entre a série métrica e a série sintática. Mas o que acontece no ponto em que o poema finda? Evidentemente, a oposição entre um limite métrico e um limite semântico já não é possível, aqui, de maneira nenhuma: o que se dá, sem discussão, pelo simples fato de que no último verso de um poema o *enjambement* não é pensável. Simples, decerto, mas que, não obstante, implica uma conseqü-

ência não menos embaraçosa do que necessária. Se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso.

Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa? Deixemos por enquanto esta pergunta sem resposta. No entanto, gostaria de pelo menos ressaltar o significado novíssimo que adquire, nesta perspectiva, o *No sai que s'es* de Raimbaut d'Aurenga. Aqui o fim de cada estrofe – e sobretudo o desse inclassificável poema, como um todo – é diferente da inesperada irrupção da prosa – marcando, *in extremis*, a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia.

De repente se esclarece a íntima necessidade de institutos poéticos como a *tornada* ou o *commiato*, que parecem destinados unicamente a notificar e até mesmo enunciar o fim do poema, como se este necessitasse deles, como se o fim implicasse para o poema uma catástrofe e uma perda de identidade tão irreparável a ponto de requerer a disposição de meios métricos e semânticos bastante particulares.

Não é aqui o lugar para fazer o inventário desses meios nem para encaminhar uma fenomenologia do fim do poema (penso, por exemplo, na intenção particular com que Dante marca o fim de todos os cânticos da *Commedia* com a palavra *stelle* [“estrelas”], ou nas rimas que intervêm nos versos brancos das canções de Leopardi, a fim de evidenciar o fim da estrofe ou do canto). O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita *crise de vers*, na qual está em jogo sua própria consistência.

Daí o aspecto freqüentemente pobre, quase abjeto do fim do poema. Proust observou certa vez, a propósito dos últimos versos das poesias das *Fleurs du mal*, que o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego (*il tourne court* – escreve ele – *tombe presque à plat [...] il semble malgré tout qu'il y ait là quelque chose d'écourté, un manque de souffle*). Pensemos em *Andromaque*, uma composição tão vigorosa e heróica, que termina com o verso:

Aux captifs, aux vaincus, à bien d'autres encor.

Sobre outro poema baudelairiano, Benjamin observou que

ele “se interrompe bruscamente, dá a impressão, duplamente surpreendente para um soneto, de algo fragmentário”. O desarranjo do último verso é um indício da relevância estrutural e não contingente que tem, na economia poética, o evento que denominei “fim do poema”. Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.

É à luz destas reflexões que eu gostaria de examinar, agora, uma passagem do *De vulgari Eloquentia* em que Dante parece colocar, pelo menos implicitamente, o problema do fim da poesia. A passagem se encontra no livro II, no qual o poeta trata da disposição das rimas na canção (II, xiii, 7-8). Depois de definir a rima não-relacionada (que alguém propôs denominar *clavis*), reza o texto: *pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt* (“belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio”). O que é essa queda do poema no silêncio? O que é uma beleza que cai? E o que resta do poema depois da sua ruína?

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “seio de todo o sentido”, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar.

Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados, sem contato possível, cada um perpetuamente em sua parte, como os dois sexos na poesia de Vigny? Neste caso, o poema não deixaria detrás de si um espaço vazio, no qual verdadeiramente, segundo as palavras de Mallarmé, *rien n'aura eu lieu que le lieu*.

Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em pa-

ralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância lingüística). E o poema é como o *catéchon* da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II, 2, 7-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio. Mas qual seria o fim dessa conspiração teológica sobre a linguagem? Por que tanta obstinação em manter a qualquer custo um contraste capaz de garantir o espaço do poema só ao preço de lhe negar qualquer possibilidade de um acordo durável entre o som e o sentido?

Releiamos agora o que escreve Dante sobre o modo mais belo de finalizar um poema, lá onde os últimos versos caem, rimados, no silêncio. Sabe-se que se trata, para ele, quase de uma regra. Pensemos, por exemplo, na tornada da pedrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. O primeiro verso termina com uma rima totalmente não-relacionada, que coincide (certamente não por acaso) com a palavra que nomeia a intenção suprema do poeta: *donna* [“mulher”]. Essa rima não-relacionada, que parece antecipar um ponto de coincidência entre som e sentido, é seguida de quatro versos ligados dois a dois pela rima que a tradição métrica italiana define como “baciata”:⁵

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m’ha ferito il core e che m’invola
quello ond’io ho più gola,
e dalle per lo cor d’una saetta;
ché bell’onor s’acquista in far vendetta.⁶

Tudo transcorre como se o verso que, ao fim do poema, irreparavelmente se arruinava no sentido se ligasse estreitamente ao seu *rhyme-fellow*, e assim optasse por se precipitar com ele no silêncio.

Isto significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se apla-

ca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz.

(Wittgenstein escreveu certa vez que “a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la” [*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*]). Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que a “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la”).

NOTAS

¹ “Com efeito, muitas vezes ocorre que, finda a consonância, o sentido da oração ainda não chegou ao fim” [N. do T.].

² “A esse respeito, deve-se saber que tal vocábulo [*stantia*: estância, estrofe] foi inventado tão somente pela arte, de modo que aquilo que contivesse toda a arte da canção se denominasse estância, ou seja, mansão ou abrigo com capacidade para toda a arte. Assim como a canção é o seio de todo o sentido, a estância recolhe no seu seio toda a arte; aquelas que vêm em seqüência não se podem arrogar nenhuma arte, devendo revestir-se com a mesma arte da antecedente” [N. do T.].

³ “a pausa é a fonte da consonância” [N. do T.].

⁴ Agamben chama de *rima irrelata* (“rima não-relacionada”) a terminação de verso sem rima correspondente na mesma estrofe. É uma denominação abrangente que engloba diferentes casos de rimas que, em português, são conhecidas como “isoladas”, “dissolutas”, “diferidas” ou “retardadas”. V. Mello Nóbrega. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965, p. 355-356; e Augusto de Campos. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 32 [N. do T.].

⁵ Literalmente, “beijada”; é a rima que em português se diz “emparelhada” [N. do T.].

⁶ Na tradução de Haroldo de Campos: “Canção, parte certa àquela dama / que me feriu no peito e que me anula / onde eu ponho mais gula, / vara-lhe o coração feito uma lança: / alto prêmio se colhe na vingança”; H. de Campos. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, Col. Lazuli, 1998, p. 61 [N. do T.].

JERÔNIMO TEIXEIRA

A FOTOGRAFIA QUE NINGUÉM TIROU *proposta para um emblema drummondiano* *(ou do uso crítico do fait divers)*

É o centenário do nascimento de um poeta, um grande poeta, e naturalmente estamos todos celebrando a efeméride com uma profusão de artigos críticos publicados em revistas culturais e suplementos de fim de semana. Serão inúmeros ensaios, cada um compondo, com maior ou menor acuidade, uma imagem determinada do poeta. O retrato mais comum será um tanto sombreado, e seu rosto aparecerá triste e meditabundo – como nos superclose-ups que aparecem nas capas de algumas reedições recentes de sua obra. O crítico talvez prefira estudar o conhecido *humour* do poeta, que então aparecerá com um sorriso maroto, porém reservado. Se a ênfase recair no grande memorialista de “Viagem na família” e “Os bens e o sangue” (ou no rebarbativo cronista em verso de *Boitempo*), a imagem conjurada será um velho retrato de família, em Itabira, no qual o futuro poeta aparece um tanto deslocado, à direita do grupo, em um esdrúxulo terno infantil. O resenhista pode até ignorar o poeta e atacar o funcionário, lembrando sua colaboração com um governo autoritário (muitos anos depois, já aposentado, ele negaria ter sido “elemento do Estado Novo”¹). Também teremos imagens para tanto – a foto em que ele aparece de pé, cercado de colegas e ao lado do ministro, lendo o que talvez seja um discurso oficial.

Eu quero tomar outra imagem como emblema crítico, imagem que, por razões óbvias, não ficou registrada em fotografia. Quero lembrar Carlos Drummond de Andrade em trajes íntimos, escondido atrás da porta no quarto da amante. O quadro pode nem ser verdadeiro. Baseia-se no depoimento da amante,² no qual é natural que haja uma ponta de despeito. Para meus fins, porém, a imagem tem uma verdade crítica incontestável, a ponto de servir como síntese de um certo *pathos* que só encontramos na lírica amorosa de Drummond.

Mas nossa foto hipotética necessita de uma legenda

explicativa para que a imagem tenha o poder de síntese que estou reivindicando. Por que o poeta está atrás da porta? Não, não está fugindo de um marido ciumento, mas da mãe da amante, que apareceu de surpresa no apartamento. Drummond não poderia se apresentar diante dessa senhora, pois não possuía as credenciais mínimas de um futuro genro. Era casado e 25 anos mais velho que a amante. Nos termos de sua própria poesia, aquele *affair* constituía um “amor no tempo de madureza”.³ Uma dádiva ambígua, que o poeta não sabe se atribui a Deus ou ao diabo.

Na poesia amorosa de Drummond, o adultério raramente será referido – e jamais com todas as letras –, mas ainda assim subsistem as marcas vergonhosas que obrigam o enamorado a se ocultar atrás da porta. A diferença etária às vezes ganha uma pungente expressão física, quando no “quarto de nus” se procede a “comparação de veia antiga a pele nova”.⁴ O poeta insiste em amar o que é seco e inóspito – “um vaso sem flor, um chão de ferro”⁵ – porque ele mesmo vive seu *dry month*. A experiência amorosa é indissociável do desgaste e da perda, e talvez por isso sua plenitude se traduza em anulação (“Fraga e sombra”), a velha chama camoniana extinguindo-se na combustão final.

A idade como problema existencial na verdade ultrapassa a lírica estritamente amorosa. “Há muito suspeitei o velho em mim”, diz Drummond em “Versos à boca da noite”.⁶ A julgar pela data de publicação de *A rosa do povo* (1945), teria cerca de 40 anos ao escrever esse verso (“Quarenta anos e nenhum problema / resolvido, sequer colocado”). A persona poética de Drummond parece ter sido sempre mais velha do que ele próprio. Mesmo em *Alguma poesia*, livro em que subsiste uma certa jovialidade modernista tributária de 1922, as retinas do poeta já estão fatigadas na contemplação da tão decantada e detratada pedra no meio do caminho.

Também T. S. Eliot teria cerca de 30 anos quando criou o projecto Gerontion. E, antes disso, o seu Prufrock já antecipava a indumentária que usaria em idade avançada: “I shall wear the bottoms of my trousers rolled”. A velhice será talvez um tema recorrente do Alto Modernismo. Era um modo de expressar uma certa fadiga da sensibilidade – lembremos o Aschenbach de *Morte em Veneza* –, ou, de forma mais ampla, o cansaço das grandes

linhas de força da cultura ocidental. Drummond estaria preocupado com isso? Em certa medida, sim – que verdadeiro artista não estaria, vivendo entre duas guerras mundiais? Em “Estampas de Vila Rica”, aprendemos que “toda história é remorso”.⁸ “A palavra e a terra”⁹ remeteria o passado itabirano aos tempos primevos em que o homem desenhava o touro nas paredes da caverna. Ainda assim, sua visada da História não alcança aquela irrespirável espessura que nos afoga em *The Waste Land* ou nos poemas de Yeats sobre Bizâncio. Nosso poeta vivia misturado aos canibais brasileiros, distante das catedrais da velha Europa (e esses termos derrisórios são dele mesmo¹⁰).

A queda de Drummond é mais recente, talvez recente demais. É ele mesmo, o fazendeiro do ar, quem a protagoniza, ao abandonar a herança colonial inventariada em “Os bens e o sangue” para viver do “mel nojento” propiciado pela burocracia estatal. Historicamente, a burocracia brasileira foi uma espécie de solução de compromisso, de rearranjo do poder oligárquico.¹¹ Na trajetória do poeta *gauche*, no entanto, só se computam perdas. O inventário desta decadência é o conhecido “Confidência do itabirano”.¹² No contexto do poema, uma simples declaração profissional – “Hoje sou funcionário público” – torna-se um dos versos mais dolorosos da poesia brasileira moderna.

A última palavra de Drummond sobre o assunto, no livro póstumo *Farewell*,¹³ é de um ressentimento assustador:

ESCRAVO EM PAPELÓPOLIS

Ó burocratas!
Que ódio vos tenho, se fosse apenas ódio...
É ainda o sentimento
da vida que perdi sendo um dos vossos.

“A vida que perdi”: a burocracia é uma condição de desperdício. “Nosso pão e nosso câncer”,¹⁴ como diria Drummond em carta a João Cabral. Uma doença que mata lenta e dolorosamente: não é por outra razão que Drummond tão prematuramente pressentiu o velho em si mesmo. A poesia drummondiana é a maior representação, no Brasil, do *ethos* do barnabé. Em muitos de seus poemas, e mesmo naqueles (a mai-

oria) em que o funcionário não é representado diretamente, quem fala é o sujeito que vive obscuramente nas repartições, exercendo sua função talvez com diligência, mas certamente sem paixão. Penso que é disso que Drummond fala no primeiro verso de “Elegia”: “Ganhei (perdi) meu dia”. Quem ganha o dia é o funcionário. O poeta só pode perdê-lo. A burocracia, afinal, é um modo de vida muito pouco “poético”, considerado o adjetivo na acepção que lhe dá o senso comum (ou mesmo o senso incomum de Manuel Bandeira, quando este invectiva o “lirismo funcionário público”).

Drummond tinha uma consciência dolorosa dessa contradição. Em “Outubro 1930”, o funcionário

Pensa no amor
tornado impossível
no minuto guerreiro.¹⁵

É de se perguntar se a impossibilidade do amor resulta apenas do minuto guerreiro. Drummond talvez gostaria de se ver como o funcionário lírico de “Registro civil”,¹⁶ com um passarinho no ombro, anotando em seu livro de versos o nome que as cidades perdem (o poema é de *Brejo das almas*, título que alude a um topônimo mineiro). Mas, para o oficial administrativo de “Noite na repartição”,¹⁷

Amor e morte são certidões,
Fichas...

O desgaste, o desperdício, a velhice – todos esses sentimentos que constituem o *pathos* amoroso de Drummond têm sua origem no *ethos* do funcionário público. Dois versos do anafórico “Enterrado vivo”¹⁸ confirmam essa interpretação:

É sempre no passado aquele orgasmo,
(...)
É sempre nos meus lábios a estampilha.

O primeiro verso é motivo recorrente na lírica amorosa de Drummond: o instante do êxtase desde o início fadado à perda (leia-se “A distribuição do tempo” e “Escada”, também em *Fazen-*

deiro do ar). “Amar, depois de perder”¹⁹ poderia ser seu lema erótico, ainda que o verso pareça dizer respeito à família, ao passado itabirano do poeta.

A estampilha (selo do Tesouro), inequívoco emblema burocrático, talvez seja uma alusão à censura (ou autocensura) a que o poeta se submeteu como funcionário graduado do Estado Novo. Mas repare que não é simplesmente a *boca*, mas sim os *lábios* do poeta que são calados. Há um ganho semântico considerável nesta escolha vocabular. Não é somente a expressão que é vetada, mas também o carinho. Obstáculo à realização afetiva, a burocracia é a marca de vergonha que obriga o amor a se ocultar atrás da porta.

Ou a se esconder na curva de uma escada barroca. “Escada”²⁰ é uma das composições mais difíceis e elaboradas de Drummond, tanto pela densidade metafórica quanto pela construção métrica e rítmica.²¹ Em suas sete estrofes (degraus?), dois amantes encontram-se e perdem-se na curva de uma escada barroca. Há uma sensação de vertigem nesse amor que se consome em um lugar de passagem, não de permanência. Um caso passageiro, talvez ilícito, de qualquer forma passado.

Com a estranha configuração visual de uma escada, o poema traça uma trajetória descendente, do sentimento (descrito sempre no passado: “na curva desta escada nos amamos”) a seus resíduos físicos, que se entranham na matéria da escada (“mas nosso beijo e baba se incorporam / de há muito ao teu cimento, num lamento”). O poeta procede à necropsia do amor com uma meticulosidade masoquista. “Que restava de nós?”, insiste em perguntar. A resposta: nada. São particularmente reveladores os sítios onde o poeta espera encontrar sobras da antiga e aniquiladora plenitude amorosa. Citemos a estrofe completa:

Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
que amor fizera um novo testamento,
e suas prendas jaziam sem herdeiros
num pátio branco e áureo de laranjas.

Na cidade, o jardim serve como um substituto depauperado e doméstico da natureza, do mato sem fim da fazenda onde campeava o pai do poeta. Os espaços abertos do campo, mesmo demarcados pelas cercas dos proprietários, ainda permitiam a ilusão de que aquele ar e aquele verde estão ali para a fruição universal de quantos tenham pulmões e pernas. O jardim, ao contrário, é sempre uma área circunscrita e exclusiva. Não é difícil convertê-la em símbolo da convenção, da mediocridade do pequeno-burguês que se compraz com tão escassa beleza.²²

Os arquivos guardam registros: talvez por isso o poeta esperasse encontrar neles as sobras de seu romance. Todavia é esse zelo de funcionário que faz com que ele seja deserdado pelo amor. O “pátio branco e áureo de laranjas” evoca certa ambiência rural (“o campo onde pela manhã repontam laranjais” de “Revelação do subúrbio”²³). As prendas do amor não têm herdeiros: há uma correspondência evidente com os bens itabiranos que o funcionário deixou esvaírem-se (recordemos que este é um poema de *Fazendeiro do ar*, título dos mais significativos). O adjetivo “áureo” não indica somente a cor das laranjas – também remete ao ouro de Minas, já esgotado. A burocracia é novamente uma condição de perdas, de desperdícios, de desgastes, tema que se prolonga na próxima estrofe, em que até o orvalho se esgota e os amantes encontram-se “rotos, desossados” na “matéria esparsa em números” (eis o único modo de o amor caber nos arquivos).

Com certo sabor conceptista (é uma escada barroca...), o poema encena um complexo jogo entre elementos abstratos e concretos, entre sentimentos ideais e fatos reais. A escada pode ser uma quimera, uma representação algo mística (lembramos a escada de Jacó) da ascensão amorosa, ou apenas uma sucessão de degraus de cimento dispostos por um arquiteto de gosto caprichoso e antiquado. O amor pode ter sido um momento absoluto em que os enamorados arrastaram-se para fora do tempo – ou apenas prosaicos beijo e baba, uma escapada rápida da rotina (quem pode garantir com absoluta certeza que a escada não conduz a uma repartição pública?).

Neste ponto, nossa imagem virtual revela-se um emblema crítico dos mais acabados: foi no serviço público que o poeta veio a conhecer a amante em cujo apartamento se viu forçado a buscar esconderijo atrás da porta. Não podemos saber que é este o caso dissecado em “Escada”. Isso, aliás, não tem qualquer im-

portância. Importa notar que a mesma marca de patética vergonha está representada no poema (com muito mais graça, naturalmente). Essa marca nem sempre se deixa notar, tão “elevada” parece ser a dicção amorosa de Drummond. Talvez por isso Luiz Costa Lima afirme: “Drummond nunca dará o passo que conhecemos em Beckett, onde o próprio amor é conviva da sordidez e da decrepitude”.²⁴ Creio que o cimento babado da escada teria o que dizer sobre sordidez e decrepitude.²⁵

O presente ensaio é um apanhado de algumas idéias que desenvolvi no capítulo IV de minha dissertação de Mestrado, *Drummond cordial – uma análise da lírica drummondiana a partir de Raízes do Brasil*. Talvez pelo esforço de síntese, o argumento está exposto de forma mais provocativa aqui do que na sua fonte. Imagino que alguém tenha posto o empedernido dedo estruturalista em riste porque tomei uma cena doméstica como ponto de partida. Não creio, porém, que o recurso à biografia implique biografismo. O homem, estamos todos de acordo, interessa muito pouco. Mas no presente caso é impossível ignorar a confluência entre vida e obra. “O Drummond autobiográfico é antes autográfico: escreve-se a si mesmo para ser”,²⁶ afirma Décio Pignatari, aproximando a Dublin de Joyce à Itabira de Drummond.

Na lírica amorosa, o Drummond autográfico é o amante atrás da porta. Neste esconderijo, não lhe resta outro recurso a não ser amar a secura, a ausência mesma do amor. É um quadro desolado, triste. A provocação está em ser este também um quadro vulgar. Eu talvez force a mão neste ponto: pois não há vulgaridade em “Amar” ou “Fraga e sombra”. Mesmo em “Escada”, o caráter vergonhoso do amor não se entrega a uma leitura apresada. A compostura hipócrita do velho Partido Republicano Mineiro, Drummond soube transfigurá-la em uma forma superior. É por isso que falar no “classicismo” do poeta, como faz José Guilherme Merquior,²⁷ é dizer ainda muito pouco. Os alexandrinos e heróicos de “Escada” são decerto vasos imponentes, mas a matéria coletada é ínfima. Drummond é o poeta dos resíduos, dos despojos arrastados para fora do tempo: um tanto de pó atrás da porta, uma gota de saliva na curva da escada.

NOTAS

¹ VENTURA, Zuenir. Entrevista: Carlos Drummond de Andrade – Eu fui um homem qualquer. *Veja*. 19 nov. 1980. p. 3-8. O trecho citado é da página 4.

² Cf. MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994. p. 179-180.

³ “Campo de Flores”, de *Claro enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 219. Doravante, os poemas citados a partir desta obra constarão apenas com o nome do livro original em que apareceram e o número da página.

⁴ “Ciclo”, de *A vida passada a limpo*. p. 283.

⁵ “Amar”, de *Claro enigma*. p. 214. Vale lembrar que o “chão de ferro” constitui o passado do próprio poeta, como lemos em “Confidência do itabirano”.

⁶ De *A rosa do povo*. p. 152.

⁷ “A flor e a náusea”, de *A rosa do povo*. p. 97.

⁸ De *Claro enigma*. p. 227.

⁹ Em *Lição de coisas*. p. 300.

¹⁰ Em “Fuga”, de *Alguma poesia*. p. 22.

¹¹ Cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

¹² Em *Sentimento do mundo*. p. 57.

¹³ Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 59.

¹⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org. Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 200.

¹⁵ Em *Alguma poesia*. p. 31.

¹⁶ Em *Brejo das almas*. p. 39.

¹⁷ Em *A rosa do povo*. p. 137.

¹⁸ De *Fazendeiro do ar*. p. 253.

¹⁹ “Perguntas”, de *Claro enigma*. p. 236.

²⁰ De *Fazendeiro do ar*. p. 258-259.

²¹ Vale notar que é a única composição de Drummond em que Mário Faustino reconhece um indício de criação verbivocovisual. Cf. FAUSTINO, Mário. Poesia-experiência. In: BRAYER, Sônia (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*. Rio: Civilização Brasileira, 1978. p. 88-97. (Fortuna Crítica, 1)

²² Cf. em *Novos poemas* o soneto “Jardim” (p. 193), que descreve uma paisagem de esteticismo desolado, na qual não faltam elementos um tanto grotescos (“matéria putrescível”; “olhos vazados”; “mãos oferecidas e mecânicas”).

²³ Em *Sentimento do mundo*. p. 70.

²⁴ LIMA, Luiz Costa. Drummond: as metamorfoses da corrosão. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 285-319. Citação da p. 305.

²⁵ É preciso advertir, no entanto, que no jogo conceitual de “Escada” o amor ainda tem resguardado o seu foro ideal, a despeito da covardia dos amantes. O poema que mais claramente contraria essa tendência é o já citado “Ciclo”, verdadeira fenomenologia da cafajestice. Não o examinamos com mais vagar porque o ensaio já vai longo.

²⁶ PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 44) p. 100.

²⁷ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975. Capítulo III.

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

A POESIA E SEUS MAPAS

*Notas sobre Círculo de luz e xisto
do poeta galego Xosé Lois García*

Xosé Lois García é poeta, ensaísta e crítico literário. Nasceu em Lugo, região da Galícia, em 22 de abril de 1945. Licenciado em Humanidades (História) pela Universidade de Barcelona, reside nesta cidade onde é Diretor do Arquivo Histórico Municipal de Sant Andreu de La Barca. Desenvolve intenso trabalho de divulgação da cultura galega, como demonstram os seus ensaios *Castelao y Catalunha* (1979), *Nacionalidades colonizadas da Europa occidental* (1980) e *Simbologia do românico de Amarante* (1990). Organizou antologias referentes aos países de língua portuguesa, a saber: *Antología de la actual poesía portuguesa* (1983), *Poesía en acción: antología de la poesía mozambiqueña del siglo XX* (1987), *Poemas a la Madre África: antología de la poesía angolana* (1992), *Floriram cravos vermelhos: antologia poética de expressão portuguesa em África e Ásia* (1993), *Antologia da poesia feminina dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa* (1998) e *Antología de la poesía brasileña* (2001). Os contatos de Xosé Lois com Angola resultaram também na análise da obra de Agostinho Neto e João Maimona, bem como na publicação do ensaio *Jacinto: a luta do poeta-guerrilheiro contra a alienação* (1995) sobre a vida, a criação literária e a visão de mundo de António Jacinto. Em razão dessa estreita convivência com a cultura angolana, tornou-se membro de honra da União dos Escritores Angolanos.

Sua obra poética compreende os livros: *Borralleira para sementar unha verba* (1974), *Non teño outra cantiga* (1975), *Do Faro ao Miño* (1978), *Aquarium* (1982), *Materia corporal* (1986), *Os indícios do sol* (1988), *Tempo precario* (1988), *Labirinto incendiado* (1989), *Paixón e rito* (1993), *Círculo de luz e xisto* (1994), *Rosto incompleto* (1996), *A figueira lingoreteira* (infantil, 1997), *Falo de Baco* (1998), *O som das águas lentas* (1999), *Sambizanga* (1999). Através desse percurso, Xosé Lois vem desenvolvendo uma criação poética de múltiplas faces, urdida com

os fios da lírica medieval (quando dá voz ao heterônimo Pero Bernal no intuito de recuperar linguagem, temas e personagens que floresceram na Galícia do século XII), da escrita memorialística (quando relaciona memória pessoal e memória coletiva para apreender a trama que situa o homem entre o mito e a história) e das experiências culturais (quando o contato com o outro resulta na ampliação de sua sensibilidade poética). Essas faces, apenas entrevistadas, mostram um poeta que, através da alquimia do verbo, coloca em diálogo aspectos tão diversos como os cantares de amor e amigo, o roteiro mítico-histórico da Galícia e as paisagens humanas e sociais de Angola.

No momento, vamos nos deter no segundo aspecto, que inspira e fundamenta o livro *Círculo de luz e xisto*, editado em 1994.* A leitura desse conjunto de textos sugere, de imediato, a retomada do diálogo entre poesia e história, ocasião propícia para que Xosé Lois possa exprimir sua apreensão crítica e lírica, objetiva e emocional do mundo. Isso se torna possível na medida em que o poeta utiliza a memória como ponte para transitar entre o fato e a criação poética e para situar o leitor no entre-lugar das diferentes possibilidades de apreensão do mundo. Nesse sentido, para Xosé Lois a redescoberta da “fertilidade da palavra” (“Luís Pimentel, subindo escadas”) representa um voto de confiança no homem que gera a história e a poesia e que se vale da própria palavra para comentar, avaliar, afirmar ou renegar os frutos de seu trabalho.

Ao eleger Lugo – cidade natal e importante sítio histórico – como fio primeiro para a tessitura de sua rede poética, Xosé Lois se insere na linhagem dos poetas que fizeram da cidade um *topos* essencial para a compreensão de muitos de nossos anseios pessoais e coletivos. Apenas para lembrar, citamos os percursos de Baudelaire e Cesário Verde através de Paris e Lisboa, respectivamente. Entre os brasileiros, são significativos os passeios de Ferreira Gullar que, mesmo no exílio, recupera os contornos de sua São Luís do Maranhão; do mesmo modo, são dignos de nota os deslocamentos de Leontino Filho – poeta do Rio Grande do Norte – através da sua (e nossa) *Cidade íntima* instaurada, a um só tempo, como lugar físico e metafísico. Por sua vez Xosé Lois

* Xosé Lois García. *Círculo de luz e xisto*. A Coruña, Galiza: Edicións Espiral Maior, 1994, 64 p.

realiza os seus percursos histórico (palmilhando os caminhos que revelam a existência de uma cidade gravada no tempo e no espaço) e poético (reivindicando para si o direito de reconstruir liricamente os fatos, as pessoas e os monumentos desse lugar eleito) para configurar um jogo em que história e poesia não se excluem e não se confundem. Através desse jogo, as dicções histórica e poética convergem no instante em que o poeta tenta apreender a realidade, mas se particularizam no momento em que essa mesma realidade é filtrada pela linguagem.

Diante disso, o leitor é desafiado a perceber os múltiplos significados que o poeta semeia através de um discurso em que se pode sentir o “peso das palavras” (“A Don Lopo Lías”). A metonímia consiste num dos recursos que exemplificam esse modo de proceder do poeta no tocante ao trato com a linguagem. Em *Círculo de luz e xisto*, a realidade histórica da cidade circundada pela muralha oferece ao poeta a oportunidade para trabalhar a pedra, realçando metonimicamente as possibilidades de sua significação. A pedra surge como o material concreto de construção da cidade e do próprio poema. Ou seja, a pedra-matéria ensina o poeta a tocar a realidade da urbe, enquanto a pedra-palavra lhe permite escrever sobre o passado da urbe e, na medida do possível, compreender o seu traçado atual. A presença da pedra, portanto, é revelada como realidade concreta (pois a cidade e o poema são tangíveis) e como projeção abstrata (pois a cidade do poema resulta de uma recuperação através da memória e a interpretação do poema se abre em perspectivas).

A fixação da pedra como signo dominante é visível em *Círculo de luz e xisto*, tal como revelam os títulos das duas partes do livro: “Pedra desandada” e “Lembrados na pedra”. Além disso, a pedra reaparece em vários poemas aludindo, simultaneamente, a um sentido unitário, absoluto (a pedra pedra) e a uma multiplicidade de sentidos, na medida em que se alia a outros signos. Assim, temos na primeira parte: “pedra lenta” e “fraturas de pedra” (“Praza no campo”), “pedra labrada” (“Festas de San Frolán”), “palabra na pedra” (“Virxen dos ollos grandes”), “cantando en pedra” (“Os canteiros de abril”), “espesor das pedras” (“Tempos de María Castaña”), “pedra aérea” (“Friestas na muralha”), “pedras escritas” (“Na catedral”), “sol sobre a pedra” e “densa pedra” (“Porta de Santiago”), “pedra

dura” (“A Don Lopo Lías”), “frutos da pedra” (“Claustro de San Francisco”), “tempo das pedras” e “pedra labrada” (“Os olhos de Lug”), “nomes de pedra” (“Lugo, a nossa casa”), “coração de pedra” (“Luís Pimentel, subindo escadas”). Na segunda parte da obra: “murmúrios da pedra” (“Aos cinco leóns e a unha dama”), “jubileu nas pedras” (“Na invocación dos tilos”).

A freqüente referência à pedra não esgota o seu rendimento semântico mas, paradoxalmente, acentua uma economia formal que atribui agilidade e profundidade aos poemas. Aqui não podemos deixar de aproximar o texto de Xosé Lois aos poemas do livro *Do silêncio da pedra* (1996), publicado por Donizete Galvão, poeta de Borda da Mata (MG), residindo atualmente em São Paulo. No texto de abertura, afirma Galvão: “A pedra cala / o que nela dói” e, como Xosé Lois, desdobra a pedra numa série de imagens em que o mesmo (a pedra) se apresenta também como o diverso e o múltiplo: “De pedra ser. / De pedra ter / o duro desejo de durar” (“Silêncio”), “Seixo perfeito” e “Tampa de pedra” (“José”), “leito de pedra” (“Trajetória”), “pedra anil / pedra-ume / pedra de enxofre / pedra branca / pedra-pomes” (“Almanaque da pedra”), “pedras de sombra” / “miolo da pedra” / “Pedra do Adeus” (“Itatiaia”), “deus de pedra” (“Deus do deserto”), “mar de pedra” (“Queda”), “Anteparo de pedra” e “nas pedras da Rua Direita” (“Motetos de São João del Rei”), “mundo das pedras lisas” (“Menos”), “Quem diz sim à pedra...?” (“Os sentidos da pedra”), “montanha de pedra” (“Anel caucasiano”).

A alusão à pedra, no entanto, não deve ser tomada como um traço determinante da similaridade entre os dois autores e as suas respectivas obras. Apesar de Galvão também registrar os seus percursos histórico e poético através das cidades de São Paulo e Ouro Preto, não transforma – como Xosé Lois – esses percursos em aspecto dominante de sua coletânea. Em *Do silêncio da pedra*, esse tema convive com outros, alimentando poemas interligados (pelo rigor formal, pela indagação metalingüística, pela crítica à desumanização, pela auto-ironia), mas que, ao mesmo tempo, subsistem como poemas independentes. Os textos de *Círculo de luz e xisto*, ainda que indiquem essa autonomia, vão demonstrá-la de modo relativo pois, como afirma o analista Manuel María na apresentação da obra, trata-se de “un poema unitario no que o poeta intentou unha

obra totalizadora do ser e do existir de Lugo e do lugués”.

A nosso ver, essa unidade construída pelo poeta a partir da consistência da pedra contém em si, igualmente, o gérmen da multiplicidade. A pedra una e inerte pode se tornar múltipla e móvel, evidenciando o dinamismo de quem a trabalha e de quem a transporta. Do cerne da pedra-una emerge a pedra-plural, de modo que os edifícios da urbe e do poema erguidos com ela passam a refletir a tensão entre o imperecível e o perecível, o estático e o móvel. Em consequência disso, as reflexões do poeta sobre o passado e o presente, os fatos e as pessoas, são atravessadas pelo relativismo que lhe permite exprimir uma visão particular do mundo. Para reforçar essa tendência, é interessante notar que entre a rigidez da pedra que sustenta *Lugo* e a *memória de Lugo* escorrem inúmeros filetes de água. Água que, imperceptivelmente, lava e transforma a cidade de pedra, realçando a sua tendência para a mobilidade. Por extensão, a memória de Lugo é atravessada pelas sensações do poeta que, como a água, vão revisitando os fatos e os personagens históricos para reinventá-los desde um ponto de vista lírico e pessoal.

Em *Círculo de luz e xisto*, a água é o contraponto da pedra, nomeada ora diretamente (poemas “Praza do campo”; “No parque de Rosalía”; “Tempos de María Castaña”; “A Don Lopo Lías”; “Lugo, a nossa casa”; “No rodicio do tempo”), ora indiretamente através das menções ao Miño ou ao rio (poemas “No albor de Lugo”; “Fernando Esquíu en Lugo”; “Anxel Fole de Lugo”; “Luís Pimentel, subindo escadas”); ora incrustada nas expressões metafóricas como “lanzas de auga” (“A Don Lopo Lías”) e “fusión acuática” (“Aos cinco leóns e unha dama”). De modo similar, Donizete Galvão situa a água como contraponto da pedra: “Água de bica na talha” (“Almanaque da pedra”); “fio de água”, “O flanco ferido pelas águas” e “Plumagem das águas” (“Itatiaia”); “fricção das águas” (“Rumor das águas”); “uma poça de água preta” (“Invenção do branco”); “memória das águas” (“À margem”). Ainda uma vez, é oportuno frisar que os dois poetas, embora relacionem água e pedra, desenvolvem de maneiras diferenciadas o rendimento desse contraponto. Xosé Lois assinala as parcerias entre água/homem e água/tempo para transformar a nostalgia em signo de uma integridade pessoal e coletiva a ser redescoberta (“Nesta marxen de auga / Lugo pasa / no rodicio do tempo”). Donizete Galvão também aponta essa

nostalgia (“Da fricção das águas, surge uma ópera”), mas se empenha em denunciar a degradação da água e do humano nas atribuições das metrópoles (“o rio morto / o rio fétido”). A nostalgia reintegradora de Xosé Lois contrasta, e dialoga, com o descontentamento de Donizete Galvão à medida que ambos realçam nas diferentes significações da água uma metaforização da imagem do próprio homem ora íntegro, ora fragmentado.

Ao final dessas considerações, é válido ressaltar que a poética de Xosé Lois recupera e consolida as históricas relações que aproximam o galego e o português (recorde-se a fixação do galego-português como língua poética nas *Cantigas de Santa Maria*, de D. Afonso X), não obstante as ações políticas que, após oito séculos, ratificaram as fronteiras entre a Galiza e o noroeste de Portugal. Essa disposição para o diálogo se alarga e se aprofunda na medida em que o autor inclui o português do Brasil e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa no circuito de suas conversações. A esse propósito, vejam-se as suas atividades de crítica e criação poética, que se deslocam na direção de Angola (através dos poemas do livro *Sambizanga*), de Moçambique (através da antologia de poesia moçambicana) e do Brasil (através da tradução de vários de nossos poetas contemporâneos). Diante disso, é interessante considerar a dimensão política das intervenções de Xosé Lois, que convertem a tradução, a análise e a criação literária em eixos para se discutir, por um lado, as identidades e a autonomia dos países de língua portuguesa; por outro, a interação desses países com as identidades situadas além de suas fronteiras. Por isso, o pouco do que dissemos nessa aproximação ao *Círculo de luz e xisto* é tão somente um convite para visitarmos a obra de Xosé Lois García, correndo o risco necessário de enfrentarmos algo que, na percepção do poeta, nos espreita desde o “corazón da pedra” e que nos permite redescobrir a poesia como atitude histórica, experimentação estética e convivência com a diversidade.

DOIS POEMAS DO LIVRO *CÍRCULO DE LUZ E XISTO*

PANTOCRÁTOR ROMÁNICO

Señor dos ollos debruzados
sobre o ardor dos gatos.

Propagación de maos de orballo
sobre corpos namorados.

Espírito petrificado,
arrecendendo a vestes de mel.

O señor quere saír
da fráxil améndoa
e continuar polo camiño
que non sabemos compartir.

AOS CINCO LEÓNS E A UNHA DAMA DA ANTIGA FONTE DA PRAZA DO CONCELLO

Cinco leóns, sen cenario nen prodixio,
que no mataban nen lambían
só apetecíalles ofrendar auga
que acenaba nos murmurios da pedra.

Cinco leóns descarnados e unha dama
descifrando materia de pérolas,
tolerando segredos de adolescentes
reencontrados e erixidos na crónica
dun estalo e dunha fusión acuática.

Cinco leóns ollando aos trópicos
(na desmedida euforia da fonte)
inocentes rebordaron, pendulares,
e á praza xa non voltan coa infancia
daquela sede dos primeiros vestixios.

MARIA ESTHER MACIEL

A TRADUÇÃO REINVENTADA

A tradução como um exercício criativo que guarda afinidades intrínsecas com o fazer poético tem ocupado, desde os primeiros românticos alemães, um *topos* especial na história da poesia ocidental. Se Novalis foi um dos primeiros a vincular a operação tradutória ao que chamou de “alto espírito poético” – posição de certa forma compartilhada por vários representantes do cânone poético da modernidade, como Baudelaire, Valéry, Pound, Paz e os poetas concretos brasileiros –, hoje o exercício da tradução tornou-se quase que uma exigência para os que se dedicam à prática da poesia. Seja ao tomarem, na trilha aberta por Pound, tradução e criação como atividades indistinguíveis, seja ao divisarem entre elas um movimento de refluxo, de recíproco contágio, muitos são os poetas contemporâneos – e aqui penso especialmente no contexto da poesia brasileira das últimas décadas – que continuam a fazer da tarefa do tradutor um permanente desafio para a imaginação.

Embora só na era moderna a tradução tenha se afirmado como uma operação que se furta aos imperativos da literalidade para se constituir como uma recriação ou, na perspectiva de Haroldo de Campos, como uma “transcrição” do original, não se pode dizer que tal concepção do ato de traduzir tenha nascido com o que se convencionou chamar de modernidade. Data do século IV d.C. a primeira experiência moderna no campo da tradução criativa, que, não bastasse ter causado grande estranhamento nos meios eclesiásticos e na sociedade cristã do mundo latino, alterou sensivelmente os rumos da poesia e da cultura ocidental dos séculos subseqüentes.

Trata-se, nada menos, da experiência de um dos santos mais interessantes da Igreja Católica: São Jerônimo, escritor e intelectual erudito, dono de uma das mais célebres bibliotecas do mundo antigo, que transpôs pela primeira vez para o latim o original hebraico do Antigo Testamento. Teve que inventar, para isso, como bem mostrou Valéry Larbaud em livro sobre o santo, uma sintaxe, um estilo e uma língua ao mesmo tempo “muito popular e muito nobre”, que acabaria por exercer um

papel fundamental na constituição das línguas românicas.¹

Na época em que Jerônimo viveu, a língua falada pelos romanos começou a substituir o grego na parte ocidental do Império, como explica, em detalhes, o teólogo J. Leslie Hoppe.² O impacto dessa mudança de ordem lingüística para a Igreja foi considerável, já que o Novo Testamento ainda se preservava no idioma original, o grego, e a versão oficial do Antigo Testamento era a tradução grega do hebraico, conhecida como a *Septuaginta*. Como esses textos se tornavam cada vez menos lidos e entendidos à medida que o latim se impunha como língua predominante, a necessidade de uma versão latina da Bíblia foi inevitável. Traduções deficientes e diferenciadas do livro sagrado, feitas a partir do grego com uma função meramente doutrinária, começaram a proliferar, levando o papa a solicitar que Jerônimo fizesse uma revisão rigorosa dos Evangelhos traduzidos, de forma a conferir-lhes confiabilidade e dotar-lhes de uma elegância compatível com a da versão original.

Os textos revisados e os que Jerônimo traduziu do Novo Testamento compuseram apenas a primeira parte da árdua tarefa a que o santo tradutor se entregou e que resultaria na *Vulgata*, um dos livros formativos da cultura ocidental. A segunda fase desse trabalho deu-se um tempo depois, quando após o exílio no deserto, onde estudou com devoção a língua hebraica e se preparou espiritualmente para enfrentar o grande desafio da reescrita do texto bíblico, passou a verter do hebraico para o latim todo o original do Antigo Testamento, contra a orientação oficial que privilegiava a *Septuaginta* como referência indiscutível para qualquer tradução.

Hebraizar o latim, inscrever a diferença no mesmo, reconfigurar uma língua a partir da estranheza da outra, desviar-se da literalidade e arriscar-se na interpretação dos sentidos do texto foram algumas das diretrizes da obra de Jerônimo. Como um bom precursor dos modernos, ousou na invenção de neologismos, reimaginou metáforas, recusou as regras e os artifícios da retórica do tempo, experimentou novas dicções, aliou o rigor à transparência do dizer. Além disso, interpretou com acuidade teológica os textos sagrados e teorizou o próprio ato de traduzir. Em uma de suas cartas dirigidas a Pamáquio, conhecida como Carta LVII, chegou mesmo a elaborar uma espécie de breviário da arte tradutória, no qual esboça uma tipologia

das traduções, ressalta a importância do parâmetro estético para a avaliação dos textos traduzidos, elogia a simplicidade como procedimento discursivo, além de enumerar e exemplificar as maiores dificuldades do ofício de tradutor.³

Não se deve esquecer, entretanto, que Jerônimo era um homem religioso, que tomou sua tarefa como missão e que, ao buscar a beleza da escrita sagrada, o fez em nome da verdade da palavra divina. Como Novalis, ele encontrava no poético a via mais genuína para a expressão do que considerava como o mais verdadeiro. E nesse sentido, a tradução tinha uma função angelical, salvífica, de transportar para a língua dos homens a língua pura de Deus, como mais tarde Walter Benjamin defenderia em sua metafísica da tradução. Mas, como sabemos, o anjo das palavras não subtrai de sua função o “pathos terrível” que a define, pois, como esclarece Haroldo de Campos, toda tradução que escapa à literalidade e busca reconfigurar poeticamente na língua de chegada “o modo de intencionar” da língua original, orienta-se pelo “lema rebelionário do *non serviam*”, o que traz à cena a hipótese de uma “tradução luciferina”.⁴ E, curiosamente, o nome *Lúcifer*, usado para identificar o anjo satânico da luz, foi uma contribuição de São Jerônimo para o léxico religioso, aparecendo, pela primeira vez, nessa acepção, na *Vulgata*, como substitutivo da expressão grega “Phosphorus”, presente na *Septuaginta*.

Sabe-se que dos textos de Jerônimo vários poetas se nutriram. Se, para a constituição da *Divina Comédia* de Dante, por exemplo, o latim inventado por Jerônimo e a forma como este organizou e interpretou as Sagradas Escrituras na *Vulgata* foram de grande importância, no mundo barroco latino-americano esse tipo de “contágio” também se fez ver de forma explícita. Sor Juana Inés de la Cruz, que viveu no Monastério de São Jerônimo da Cidade do México, no século XVII, não apenas elegeu o santo como o seu mais venerado precursor, chamando-o freqüentemente de “Pai”, como também dedicou-lhe versos e dele citou textos em profusão. Da *Vulgata* foram extraídas as passagens dos *Cânticos dos cânticos*, do *Livro de Jeremias* e dos *Evangelhos* que ela incorpora no poema alegórico “O divino Narciso”, como são também de Jerônimo muitas das citações que atravessam a carta “Resposta a Sor Filotea de la Cruz”, que é uma espécie de relato autobiográfico no qual a monja faz

a defesa apaixonada de sua vocação e de seu direito, enquanto mulher, de exercer o ofício intelectual.⁵

Mapear esses influxos é praticamente impossível. Sobre-tudo, porque eles se dão a ver por diferentes vias, em todos os tempos e em diversas tradições, incluindo a moderna. Seja através das poéticas inovadoras do início do século XX e de trabalhos teóricos como o de Valéry Larbaud, seja pela força poética do trabalho de tradução empreendido por muitos poetas modernos, Jerônimo volta, reinventado, às letras do nosso tempo. E não só às letras: não bastasse ter fomentado tanto o imaginário de artistas plásticos do Renascimento e do Barroco, ele também se faz presente no cinema dos anos 90, através dos filmes *São Jerônimo*, de Julio Bressane, de 1999, e *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway, de 1995, nos quais o santo aparece transfigurado, traduzido culturalmente pela força da radicalidade inventiva de ambos os cineastas.

Bressane, que também escreveu dois ensaios sobre o santo tradutor,⁶ constrói o seu Jerônimo a partir de uma estética que incorpora muitos dos elementos identificáveis no próprio estilo da escrita deste: simplicidade, rigor e inventividade. À luminosidade poética das imagens confere uma ênfase especial. Os planos são longos, como se convidassem à contemplação e à prece. E o Jerônimo que nos chega, em vida e obra, é um exilado, não do deserto, mas do sertão brasileiro. Pode-se dizer que o filme é um tributo tanto à ousadia intelectual e ao prodígio de invenção que caracterizam o trabalho teológico e tradutório do santo, quanto ao artista contemporâneo consciente de que a tradução, ampliada para a esfera da contaminação recíproca entre culturas do Ocidente e do Oriente, temporalidades próximas e distantes, campos disciplinares e sistemas semióticos diversos, é o que define o horizonte cultural de nosso tempo. E isso é o que parece nos mostrar também o filme de Greenaway, embora neste a presença de São Jerônimo se dê, diferentemente, pela via transversa das citações e das metáforas.

Se no filme *Prospero's Books*, de 1991, São Jerônimo já aparece como um modelo para a construção do personagem Próspero, que por sua vez se confunde com a figura de Shakespeare e com a do próprio ator que o representa, em *O livro de cabeceira* é ele quem dá nome ao protagonista que, não

por acaso, é um tradutor. Embora a única referência explícita a São Jerônimo na película seja um quadro de Georges de la Tour, que é mostrado em umas das cenas da parte final, ela é suficiente para nos dizer, obliquamente, que o filme é uma tentativa de discutir o papel da tradução, em seu aspecto amplo e restrito, no mundo contemporâneo. Além disso, Greenaway propõe, através dessa discussão, que o filme seja tratado enquanto um trabalho tradutório que, furtando-se aos modelos convencionais da adaptação literária, *transcria* visualmente – a partir de sofisticadíssimos recursos tecnológicos – a prosa poética de um dos clássicos da literatura japonesa medieval, *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon.

Dentro dessa perspectiva, um dos aspectos que chamam a atenção no filme de Greenaway é o seu caráter babélico: foram usadas sete línguas, com ênfase no japonês e no chinês, em seus registros oral e escrito. O texto de Shonagon, com suas listas poéticas e verbetes de diário íntimo, é trazido à flor da tela, cuidadosamente caligrafado em caracteres orientais. Treze poemas escritos pelo próprio cineasta, vertidos para o japonês e transcritos em treze corpos masculinos pela personagem Nagiko também são exibidos no filme, em diálogo intrínseco com outros tipos de escrita, corporais ou não, entre passagens bíblicas em inglês e latim, letreiros luminosos de lojas e livrarias, títulos de livros e grafites. Acrescenta-se a isso o uso estratégico das legendas em inglês correspondentes às falas e escritas estrangeiras do filme, que acabam adquirindo também, pela força da caligrafia, uma função poética enquanto texto inscrito/traduzido nas margens da tela. Com essas estratégias, o filme acaba por reproduzir em sua própria superfície o jogo de línguas que também atravessa a história do livro de Shonagon, visto que este não apenas foi escrito em um período no qual o chinês já havia incidido de forma definitiva na constituição da língua escrita japonesa, como também passou, posteriormente, por uma série de adaptações em sua própria estrutura à medida que foi sendo traduzido para as línguas fonéticas do Ocidente.

E aqui entra em cena a figura de um outro tradutor que Greenaway quis homenagear implicitamente em seu filme: o poeta e orientalista inglês Arthur Waley, o primeiro a transpor, no início do século XX, os principais clássicos da literatura japo-

nesa para o inglês, dentre eles *O livro de cabeceira*. Impressionado com a beleza da versão inglesa do livro, Greenaway chegou a admitir, em entrevista, que não foi só o diário de Shonagon que influenciou na composição do filme, mas também a tradução feita por Waley. E completa: “Jerome é, para mim, um equivalente de Arthur Waley, que influenciou poetas como Ezra Pound e T. S. Eliot, e foi o primeiro a traduzir *O livro de cabeceira*”.⁷ Sob esse prisma, na figura ambivalente do personagem Jerome (que, no filme, efetua desvios radicais na relação da personagem Nagiko com a tradição paterna e com a escrita literária), estariam amalgamados, simbolicamente, São Jerônimo e Waley, dois tradutores que trouxeram a estranheza radical das línguas e dos escritos orientais para o Ocidente, interferindo, cada um à sua maneira e com sua força específica, na produção poética ocidental.

No caso de Waley, sabe-se da importância que suas traduções de poesia japonesa e chinesa tiveram para o movimento poético anglo-americano conhecido como *Imagismo*, do qual Pound foi a figura medular. Para não falar de seu trabalho sobre o teatro Nô japonês e seus estudos meticulosos sobre vários aspectos estéticos e religiosos das culturas do extremo Oriente. Colocado, freqüentemente, ao lado de Pound, como um dos responsáveis pela disseminação das formas poéticas orientais na poesia moderna, é também uma referência explícita para o trabalho de tradução e estudos sobre questões orientais de poetas de outras nacionalidades, como Octavio Paz. Este, inclusive, ao se referir à própria experiência enquanto tradutor de poesia chinesa, chegou a reconhecer que, não obstante tenha seguido, no começo, o exemplo de Pound – poeta que, em suas palavras, “começou a tradição moderna da poesia chinesa clássica na consciência do Ocidente” –, acabou por seguir mais efetivamente o de Waley, visto ser o sinólogo inglês “um talento mais dúctil ainda que menos intenso e poderoso”.⁸

No Brasil, pode-se dizer que Haroldo de Campos é o poeta que mais estaria sintonizado com o amálgama Jerônimo/Waley proposto por Greenaway em *O livro de cabeceira*, e mesmo com o gesto transcriador – e nesse ponto mais poundiano que “waleyano” – que define as transposições fílmicas de textos literários feitas pelo próprio cineasta britânico. Numa direção diversa à de Paz, para quem traduzir é buscar, por meios distintos, efeitos semelhantes, Haroldo vê a tradução enquanto “ins-

criação da diferença no mesmo”, que intenta, nos limites dessa operação, criar uma nova linguagem dentro da língua de chegada e interferir radicalmente no próprio fluxo da produção poética do presente.

Tendo estudado o japonês e o chinês com o propósito de trazer para a língua portuguesa a visualidade concentrada das formas poéticas orientais – e nisso põe em prática os ensinamentos poundianos incorporados pelo concretismo –, Haroldo foi mais longe em seu projeto babélico de tradução criativa, ao se dedicar ao estudo do hebraico para reescrever a Bíblia, ou partes dela, à luz dos experimentos poéticos da modernidade. Reedita assim, ainda que movido por um impulso em nada compatível com o *pathos* religioso ou com os propósitos de acessibilidade que moveram o empreendimento de São Jerônimo, o gesto criativo do santo tradutor, que, como disse Bressane, foi o primeiro “a visionar o valor e mastigar (‘limando os dentes’) a *hebraica veritas*”,⁹ a partir de uma concepção inteiramente nova do ato de traduzir.

Como Jerônimo, Haroldo de Campos buscou hebraizar o português e reinterpretar os dizeres do original, ciente de que, enquanto “Grande Código” da arte e da literatura ocidental, o texto bíblico é “constantemente suscetível de recodificação e reinterpretação pelos operadores literários situados no presente da criação”.¹⁰ Entretanto, enquanto Jerônimo fazia da interpretação uma busca exegética da “verdade” escondida sob as palavras, Haroldo toma a interpretação como uma leitura ao revés, que muitas vezes culmina no deslocamento dos enunciados do original. Se um traduz em nome do Pai, o outro o faz em nome do que chamou de “desmemória parricida”.¹¹ Onde um vê o fulgor de Deus, o outro vê o esplendor da forma.

De qualquer maneira, através das transcrições bíblicas haroldianas, São Jerônimo se faz, mais uma vez, presente em nosso tempo. Como signo da experimentação, do rigor e do entrelaçamento de culturas. Seu legado, reinventado pelos que, à feição de Sor Juana, Larbaud, Bressane, Greenaway e o próprio Haroldo, o elegem como precursor (ou santo protetor), será sempre uma referência implícita ou explícita para o exercício da tradução que se quer também criadora.

NOTAS

- 1 LARBAUD, *Sob a invocação de São Jerônimo*, p. 50.
- 2 Cf. HOPPE, *St Jerome: the perils of a Bible translator*, s/p.
- 3 Cf. LARBAUD *Sob a invocação de São Jerônimo*, p. 48 .
- 4 CAMPOS, “Transluciferação mefistofáustica”, p. 180.
- 5 Octavio Paz refere-se, esparsamente, a essas incorporações, no livro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.
- 6 Os ensaios, intitulados “Fotograma: grão de luz no deserto” e “Vida luz deserto”, foram incluídos no livro *Cinemancia*, de 2000.
- 7 GREENAWAY, “Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes – entretien”, p. 81.
- 8 PAZ, *Al paso*, p. 193.
- 9 BRESSANE, *Cinemancia*, p. 7.
- 10 CAMPOS, *Qohélet / O-que-sabe*, p. 18.
- 11 CAMPOS, “Transluciferação mefistofáustica”, p.209.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere’shith – A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet / O-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GREENAWAY, Peter. *The pillow book*. Paris: Disvoir, 1996.
- GREENAWAY, Peter e CIMENT, Michel. “Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes – entretien”. In: *Positif*. Paris, n. 431, jan. 1997, p. 80-85.
- LARBAUD, Valéry. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.
- PAZ, Octavio. *Al paso*. México: Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ST JEROME. *Letters*. Christian Classics Ethereal Library – electronic version, 1996. <http://www.newadvent.org/fathers/3001.htm>

EDUARDO STERZI

SINAL DE MENOS

*Nisso não cogitastes,
Heróis de suplemento:
Vossas letras e artes
Apodrecem no tempo.
“Ad Augustum per Angusta”*

Algum dia possuiremos uma teoria da paixão ou simpatia literária? Algum dia compreenderemos, de modo “científico”, o que leva um leitor a converter determinadas obras, às vezes totalmente irrelevantes para outros leitores, em acontecimentos centrais de sua vida? Por enquanto, talvez só possamos oferecer relatos de experiências pessoais, sem pretensões de generalidade ou previsibilidade.

Eu tinha 16 ou 17 anos quando descobri a poesia concreta – se bem recordo, por meio de referências em manuais escolares de literatura. Lembro-me do interesse com que li, pela primeira vez, poemas como “terra”, de Décio Pignatari, ou “velocidade”, de Ronaldo Azeredo, encontrados em apostilas do curso pré-vestibular. Impressionou-me de pronto a diferença daqueles poemas em relação àqueles que eu costumava ler; mesmo os mais ferrenhos modernistas pareceram-me, a partir daquele momento, demasiado sentimentais, dispersivos e conservadores (com o tempo, claro, refinei meu *sensorium* literário e aprendi a perceber as ironias e os demais despistes retóricos subjacentes às sentimentalidades, às dispersões e aos conservadorismos de um Bandeira, de um Drummond, de um Murilo). Procurei os volumes dos poetas do grupo Noigandres nas livrarias de Porto Alegre, onde eu vivia à época; estavam – era o que me diziam os vendedores – esgotados. Aos poucos, fui achando, em sebos, alguns livros; o primeiro, se não me engano, foi *Xadrez de estrelas*, de Haroldo de Campos. Outros, tive de ler em bibliotecas. Não esqueço o dia em que copieei à

Ensaio produzido por ocasião dos 70 anos de Augusto de Campos, em 2001, e publicado pela primeira vez, em versão muito reduzida, no *Jornal da Universidade (UFRGS)*, em fevereiro daquele ano.

mão, na Biblioteca Pública do Estado, quase todos os poemas citados na *Teoria da poesia concreta*, coletânea dos textos críticos e manifestos que Augusto de Campos, Pignatari e Haroldo escreveram entre 1950 e 1960. Porém, nenhuma das bibliotecas de Porto Alegre que eu consultara tinha em seu acervo os poemas de Augusto e Pignatari (na verdade, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul possuía, numa de suas bibliotecas, a rara edição de *O carrossel*, primeira publicação de Pignatari; porém, ali não se encontravam os poemas que eu buscava, produzidos posteriormente). Mesmo sabendo que *VIVA VAIA*, de Augusto, e *Poesia pois é poesia e poetc*, de Pignatari, estavam fora de catálogo, resolvi escrever à editora Brasiliense, indagando se não restara algum exemplar em depósito. Duas ou três semanas depois, para meu espanto, os livros chegaram a uma agência de correio perto de onde eu morava. Ler e caminhar ao mesmo tempo é uma combinação difícil e arriscada, mas às vezes irresistível: percorri as quadras que separavam a agência de meu edifício na freqüentação frenética daquelas páginas. Ao chegar em casa, continuei a perscrutá-las por toda a tarde e a noite, lendo e relendo, tentando compreender e avaliar aqueles poemas que se dirigiam com a mesma intensidade, por vezes de maneira imediata, outras de maneira mais críptica, ao olho e ao ouvido. Foi provavelmente naquele dia que intuí meu destino literário: se não a criação, porque esta é imponderável, pelo menos a perquirição da forma, o desvelamento e a tutela do significado, a crítica.

Se a memória não me trai (e esta parece ser sua função...), já nessa primeira leitura paralela dos três principais autores da poesia concreta convenci-me de que Augusto de Campos era – e é –, a rigor, o único que pode ser chamado integralmente de poeta concreto. Desdobro essa formulação sumária: se para Haroldo de Campos e Décio Pignatari o concretismo foi, por assim dizer, o ponto de reversão de uma parábola, ou um desvio temporário, para Augusto de Campos ele foi o ponto de fuga ideal de uma trajetória de certo modo linear – como são as trajetórias dos artistas mais radicais, daqueles que levam à exaustão, quase sem paradas para recobrar o fôlego, uma determinada forma, um determinado uso dos meios expressivos (penso em Webern, na música, e Mondrian, na pintura). Constante, em Haroldo, é o que ele mesmo denominou “neobarroco”,

em texto de julho de 1955, antecipando-se mais de uma década a Severo Sarduy e mais de três décadas a Omar Calabrese. Em Pignatari, parece ser o diálogo, às vezes crítico, às vezes temerariamente entusiasmado, com a indústria cultural (cinema, televisão, publicidade, jornalismo). É certo que algumas feições assumidas por esse diálogo na obra de Pignatari acabam por assemelhá-la, vez por outra, à de Augusto. Mas a semelhança é apenas aparente. Comparemos, por exemplo, como os dois poetas lidam com o modelo da publicidade.

Pignatari prefere a paródia, como se pode conferir em “beba coca cola” (1957) e “Disenfórmio” (1963). No primeiro poema, o slogan-título é decomposto e desdobrado nas palavras “babe”, “caco” e “cloaca”. No segundo, as letras da expressão “perturbações intestinais” se sobrepõem, gradualmente, umas às outras e são substituídas pelo nome do remédio; a “chave de ouro” é a bula, reproduzida na parte inferior da página. Que o poema tenha sido de fato publicado como anúncio em revistas médicas é um indício de sua lamentável *positividade* final. A cicatriz ontológica inerente a todo texto paródico revela-se aqui sem disfarces: por mais que negue o texto parodiado, ou, neste caso, a forma parodiada, o novo texto jamais será completamente independente dele, jamais levará sua negação ao extremo exequível. Augusto de Campos, embora lance mão da paródia em outros contextos (“tvgramas”, “coisa”, “segredos d’alma”), recorre a um tipo mais sutil de alusão ao tratar da publicidade. No poema “2ª via” (1984), os “homens-sanduíche”, obsoletos veículos publicitários, significativos precisamente em seu anacronismo e em sua explícita reificação do ser humano, tornam-se metáforas do próprio poeta; o que eles *anunciam* não tem procura: a consciência da finitude humana e da impossibilidade de a arte fazer frente ao esvaecimento do fluxo vital, sob pena de ela, se bem-sucedida publicitariamente (comercialmente), também tornar-se somente mais um produto entre outros. Em “nãomevendo” (1988), a recusa ao comércio da alma é mais concisa e veemente: a seqüência “não me vendo não se venda não se vende” disposta num quadrado de letras. A ironia é quase perversa: talvez em nenhum outro poema Augusto tenha sido tão intransigente na reificação da linguagem, em sua liberação de todo fundamento ou lastro humano, extrapolando a concepção do poema como “objeto útil”

exposta no “plano-piloto para poesia concreta”, manifesto assinado por ele, Haroldo e Pignatari em 1958. Já nos primeiros tempos do concretismo, e não somente depois do chamado “salto participante”, essa noção do “poema-produto” ambicionava uma tortuosa (ou dialética) *negatividade*, como explica Pignatari, não sem certa ingenuidade, quicá influenciada pelo entusiasmo de João Cabral de Melo Neto com a arquitetura funcional de Le Corbusier: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas (...). O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina (...)”. A “lucidez racional” de Pignatari poderia ser traduzida como aquela intenção reificadora que Augusto leva ao extremo, e a “irracionalidade básica”, salientada a contrapelo pela “lucidez”, identificaríamos como a condição, por assim dizer, “metafísica” da mais-valia.

Compreenderemos melhor “nãomevendo” se o vislumbrarmos como uma retomada de dois versos de “Ad augustum per angustam” (1951-1952), ou antes como a negação derradeira, e retrospectiva, da voz que fala naquele poema, pouco antes de ser dobrada à força: “A mim vendem a prazo / À vida e aqui jazo”. Como João Cabral (e, antes dele, talvez Augusto dos Anjos), Augusto de Campos pratica em sua poesia uma *imitatio mortis* na qual a indesejada das gentes não é apenas o assunto ou tema, mas sim a razão determinante da forma. Essa é uma linha de tradição dotada de uma formidável autoconsciência: João Cabral, no poema “A Augusto de Campos”, comenta com seu herdeiro poético que ele “talvez veja no defunto” – refere-se assim ao livro *Agrestes* – “coisas não mortas de todo”; ao que Augusto responde, no poema “joão/agrestes” (1985), com uma surpreendente discordância, insistindo em caracterizar a poesia do precursor como “osso tão osso só”. Na verdade, com essa discordância liminar, cujo primeiro passo é uma antanáclase, ele retarda retoricamente uma concordância mais funda, pela qual acaba definindo-se como “aprendiz” do poeta mais velho, em vez de “leitor contra”, como Cabral o qualificara. Na antanáclase, como explica Heinrich Lausberg (*Elementos de retórica literária*), “o segundo interveniente do diálogo ‘falsifica o sentido da palavra’ proferida pelo primeiro interveniente, isto

é, emprega uma palavra pronunciada pelo primeiro interveniente num sentido em que este não pensou”; para Augusto, é exatamente o “defunto” – “osso tão osso só” – que interessa, porque para ele o defunto se apresenta já descarnado, já reduzido a caveira (a figura alegórica por excelência, como lembraria Walter Benjamin), e só assim conotador do poema em sua materialidade concreta. Uma observação de Roberto Schwarz sobre “póstudo” (1984) pode ser estendida a praticamente toda a obra de Augusto de Campos: “O poema aspira ao monumento e à inscrição na pedra”. Mas Schwarz, que só conseguiu ver em Augusto, equivocadamente, uma tola positividade, não percebe que a pedra a que o poema aspira é a lápide. O epitáfio é seu modelo secreto – e às vezes evidente. Augusto confere centralidade e alcance a uma forma poética persistente mas marginal, o epigrama funerário. Com graça, intitulou *Stelegramas* a última seção de *VIVA VAIA*, mesclando “estelas” e “telegramas”. Se naqueles poemas o ponto de vista do sepulcro não ficava explícito, mais recentemente ele se tornou ostensivo. Com efeito, “morituro” (1994) foi escrito como um telegrama enviado da tumba: “salve / céu de / mentira / presente / do passado / que não / muda // do céu do / futuro / que não / mente / o poeta / morituro / te saúda”. Porém, já em “O vivo” (1949), Augusto sublinhava a força negativa implícita na figura da morte, isto é, no isolamento em relação à vida: “Não queiras ser mais vivo do que és morto”. No “Diálogo a um” (1950) assinalava a posição ambígua própria do poeta, ou seja, daquele que transforma o bem comum da linguagem em propriedade privada, que depura a *koiné* até transmutá-la em idioleto: “Sou o Poeta. O que jaz, sendo vivo”. Em “greve” (1961), Augusto ainda punha fé no antigo adágio “arte longa vida breve”; em “instante” (1983), ele admite que “escrever é quase tão desgastante” quanto morrer e elege para si a definitiva perspectiva da morte: “vivam os vivos com o restante”. Aliás, o poema aqui já aparece em ruína, com a elisão do segmento rímico dos versos e a sugestão da rima apenas pelo encadeamento dos vocábulos terminais desgastados.

Ao lermos a poesia de Augusto de Campos, devemos ter clara a distinção entre o que podemos chamar, de um lado, *pictograma* e, de outro, *alegoria*. No pictograma, a imagem da realidade é capturada por um gesto carregado de inocência – ou

que simula inocência. Os *Calligrammes* de Apollinaire e, no Brasil, as “tatuagens” de Edgard Braga são, nesse sentido, essencialmente pictográficos; têm algo de pré-histórico (pré-escrito) ou de infantil. Por sua vez, a alegoria, fundamento retórico da poesia de Augusto, é uma “figura tardia”, como esclarece Walter Benjamin em seu estudo sobre o *Trauerspiel* (ou, segundo a tradução brasileira, “drama barroco alemão”). Nela – e isso fica mais nítido em poemas figurados como “ovonovelo” (1956) ou “luxo” (1965) – um significado estranho impõe-se à letra, que reluta em recebê-lo. Em vez da pretensão à totalidade e ao orgânico inerente ao pictograma (e ao símbolo, conforme a argumentação benjaminiana), a alegoria exhibe uma tendência ao fragmento e ao inorgânico. E só como fragmento, num “tempo de homens partidos” (Drummond), o poema pode ter alguma pretensão à verdade, ao “realismo absoluto” a que Augusto alude em 1956. A inserção da poesia concreta na otimista lógica cultural do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, assim como a disposição geométrica das palavras na página, pode levar a uma interpretação equivocada do sentido crítico dessa obra. Como toda arte construtivista consciente de sua historicidade, sua forma final, conforme já insinuamos, é a ruína. Murilo Mendes foi preciso ao determinar a tarefa que o escultor italiano Pasquale Santoro impôs a si mesmo: “Criar as ruínas do futuro, mais ‘construídas’ que as outras”. Recordando outra formulação de Murilo, podemos dizer que interessam a Augusto as “ruínas do discurso”. Do gesto pictográfico, ele conserva talvez somente o escopo: o domínio da realidade hostil, ou antes o serenamento da angústia frente à realidade imponderável, mediante sua representação. Ao desenhar o animal na parede da caverna, o homem de Altamira como que o domesticava simbolicamente; uma tenção análoga de apaziguamento subjaz a poemas como “pluvial” (1959), “pó do cosmos” (1981) ou, desbaratando-se da nostalgia pela natureza perdida e assumindo de vez seu caráter urbano, “cidade” (1963). A angústia é, de fato, o *pathos* distintivo de Augusto, como ele deixava evidente em suas primeiras tentativas de poesia, já por meio da expressão alegórica: “Onde a Angústia roendo um não de pedra / Digere sem saber o braço esquerdo, / Me situo lavrando este deserto”. Em outra passagem de “O rei menos o reino” (1949-1951), o alegorismo é ainda mais explícito pelo uso das maiúsculas a distinguir palavras in-

teiras: “ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro / Que um vento solitário, o DESESPERO, / Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO”. O título “Ad augustum per angusta” é emblemático, condicionando a conquista da identidade à passagem pela constrição da angústia. O mesmo sentimento ainda vigora em “bio” (1993) sob a forma de interrogação: “desvão / ou desvio / do olhar que / me desleu / que bio / sou / eu / micro ou macro / clown ou clone / sombra / simulacro / a sonhar / insone”. A alegoria, mais uma vez como nota Benjamin, pressupõe a “incansável expectativa de um milagre”. Augusto, como outros alegoristas modernos, secularizou esse milagre, misturando, em sua projeção, imagens da utopia e de uma catástrofe final. Murilo Mendes, vocacionado para o sublime, erigiu, em torno dessa expectativa, toda uma retórica da catástrofe, preocupada com nada menos que o destino integral do universo, de que o destino do homem é parte essencial; o autor de *VIVA VAIA*, em sua combinação inusual de alegoria e angústia (e não a melancolia habitualmente identificada com o *modus allegoricus*), preferiu reduzir o campo de ação e ocupar-se preferencialmente de uma situação crítica que lhe parece iminente, o fim da poesia – o qual, para além do restrito âmbito estético-literário, implica, numa abordagem extrema, o fim da linguagem e, conseqüentemente, do homem como “animal com linguagem” (*zoon phonanta, zoon exon logos*). A escassez de palavras na obra de Augusto antecipa – ou, mais precisamente, prefigura (pré-figura) – uma escassez lingüística mais profunda que independe dela. A superstição ou esperança por trás dessa atitude talvez seja a de que, quanto mais cedo o dano for exposto, menor será o seu alcance, ou mesmo que o seu sentido será, ao fim, revertido. Aumentando a complexidade de sua práxis artística, Augusto conjuga a consciência de uma “crise da linguagem”, para usarmos a expressão consagrada por George Steiner, com a aposta na concisão e na objetividade como virtudes poéticas. Desse modo, o que era daninho de um ponto de vista histórico, revela-se benigno de um ponto de vista estilístico – e, no limite, pós-histórico. Pois, para Augusto como para Murilo, embora em Augusto isso fique menos nítido, a poesia tem a função de um filtro pelo qual a catástrofe pode ser dominada e, por assim dizer, domada. Sendo assim, não é inesperado que o poema passe a ter em si algo de catastrófico, a cicatriz de um trauma.

Drummond advertiu que “a poesia mais rica / é um sinal de menos”. Toda a obra de Augusto de Campos, em certa medida, pode ser lida como uma glosa dessa passagem. Já em 1953, ele definia-se como “poetamenos”. Retomou o epíteto num poema de trinta anos depois: “quantomais / poetamenos / dizer”. Em 1982, caracterizou a poesia como “afazer de afasia”. O núcleo do seu vocabulário, coerentemente, compõe-se de expressões de *negação* e *redução*: “não”, “nada”, “menos”, “sem som”, “silêncio”, “des-”, “ex-”. Mesmo o erotismo de Augusto é ascético. Em “O rei menos o reino”, imagina vozes “despidas dos corpos”; parece desejar uma “nudez total” – para recordamos sua tradução para a “*full nakedness*” da elegia de Donne – em que não reste nem mesmo o corpo. Seu idealismo é frontalmente contrário ao sensualismo de Haroldo de Campos, para quem “o corpo é o pensador”. “O sol por natural” (1950-1951) é exemplar dessa erótica da ausência: “Solange Sohl existe? É uma só? / Ou é um grupo de vidros combinados? Uma lenda / Medieval que vestes de neuroses?”. (A musa celebrada era conhecida apenas através de poemas que ela publicara em jornais paulistanos; só anos depois é que Augusto descobriria ser Solange Sohl um pseudônimo de Patrícia Galvão, a Pagu.) A versão mais aguda desse *eros* negativo parece se localizar, a partir dos anos 70, no tropo da solidão cósmica do ser humano, em “o quasar” (1975), “o pulsar” (1975), “pó do cosmos” (1981), “sos” (1983) e “anticéu” (1984). Neste último, a transfiguração, decerto inspirada em Mallarmé, das palavras em “ex estrelas” – estrelas mortas, cujo brilho já não impede o discernimento de “absurdos mundos mudos” – representa admiravelmente o necessário “fracasso” da poesia animada por uma radical ética da linguagem (num manifesto de 1956, Augusto fala em “responsabilidade total perante a linguagem”).

No “desfácio” de *Despoesia* (1994), seu último volume de poemas, Augusto de Campos observa que o livro “vive o conflito mal resolvido entre o falar e o calar”. Pois “cada poema é como se fosse o último”. Tendo em mente o aforismo 7 do *Tractatus Logico-Philosophicus*, assevera que os poetas insistem em “querer falar ali onde a razão lógica incitaria a calar ante a impossibilidade de dizer”. No “plano-piloto”, Augusto e seus companheiros já afirmavam que a meta da poesia concreta é o “mínimo múltiplo comum da linguagem”. Isso correspondeu,

pragmaticamente, a uma redução da poesia ao propriamente poético – ou ao que seria considerado propriamente poético de um viés fonológico influenciado por Roman Jakobson –, isto é, as paronomásias, assonâncias, aliteraões, paralelismos. Leva-se ao paroxismo o princípio da “mímese interna” (José Guilherme Merquior), em que as palavras “se refletem e se correspondem”, antes mesmo de evocarem qualquer objeto ou situação extrínsecos ao poema. Augusto sempre soube que essa redução conduz inevitavelmente ao silêncio – ou à mais pertinente metáfora do silêncio, a música. Seguindo o prefácio de *Un coup de dés*, em que Mallarmé reivindicava a partitura como modelo de escrita, Augusto, na introdução a “poetamenos” (1953), declara a intenção de emular a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres, “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor”) proposta por Anton Webern. É por meio desse ideal de música que se realiza a pretensa superação da poesia tradicional, “dando por encerrado”, como será dito no “plano-piloto”, “o ciclo histórico do verso”. Outro texto coletivo, publicado no nº 5 da revista *Invenção* (1966-1967), parte de um axioma mais drástico: “o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim”. Os poemas sem palavras – como os primeiros “profilogramas”, recolhidos em *VIVA VAIA*, constituídos pelo que poderíamos chamar de rimas de imagens: sobreposições de fotografias ou desenhos de poetas ou músicos com alguma afinidade formal entre si, de modo a repercutir uma afinidade mais funda entre os homenageados – são a consequência última desse mergulho voluntário no silêncio.

Além de uma resposta à crise da linguagem, esse silenciamento também pode ser entendido, nos moldes da teoria de Harold Bloom, como uma defesa psíquica ou retórica. Entre os poetas brasileiros, com a possível exceção de João Cabral, Augusto foi o que levou mais a sério a prescrição de T. S. Eliot segundo a qual a poesia deve ser uma “fuga da emoção” e da “personalidade”. Mas, como observa Eliot, “só aqueles que possuem personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir dessas coisas”. É dever do leitor, se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar. Augusto, afinal, está cômico de que a poesia

só pode ser um “afazer de afasia” à medida que é também um “excesso de exser” – e esta última palavra é deliberadamente ambígua, podendo significar, ao mesmo tempo, uma anulação e uma exposição do ser. E, de fato, ambas as atitudes não se excluem mutuamente, porque o que se expõe ali, quando se expõe, é o ser no momento de seu eclipse. As *intraduções* – traduções de poemas ou trechos de outros autores, atribuindo-lhes um caráter “visual” semelhante aos poemas do próprio Augusto – são exemplares dessa anulação do ego e de sua reaparição em outras *personae*. “Colocar a máscara”, a frase repetida obsessivamente em “caracol” (1960), também expressa esse impulso para a despersonalização e repersonalização. A repetição do pronome pessoal “eu” em oito idiomas, no início de “sos” (1983), é eloqüente quanto à oscilação entre identidade e alteridade, a qual é reconduzida outra vez, nas linhas seguintes (o poema não se compõe de versos, mas de círculos concêntricos de palavras), ao *topos* do silêncio: “na noite que anoitece / vagaremos sem voz / silencioso / sos”. Se na juventude era o amor que definia essa personalidade rarefeita, como se pode constatar em “poetamenos”, desde o início da década de 90 é a angústia provocada pela velhice e pela proximidade da própria morte que cumpre essa função. A morte, nos últimos poemas de Augusto, torna-se dolorosamente literal, embora, de modo defensivo, ele insista em apresentá-la como metáfora da oposição e do isolamento do poeta em relação à vida: “viv” (1992), “desgrafite” (1992), “espelho” (1993), “níngua” (1993), “minuto” (1994) e “tour” (1994), além dos já mencionados “bio” e “morituro”, são meditações irresignadas de alguém que, como diz em “viv”, está “tentando viver sabendo que vai morrer”. Talvez a denegação da literalidade da morte justifique que, mesmo em seus poemas sem palavras, Augusto nunca tenha dado aquele passo final no âmago do silêncio, rumo a alguma modalidade do Místico (*das Mystische*) de que falava Wittgenstein – passo que, naturalmente, poderíamos esperar de um poeta tão radical. Franz Kafka, judeu numa Europa anti-semita, abeirou-se a esse núcleo de significação concentrada, espécie de buraco negro da linguagem, no conto “O silêncio das sereias”: “As sereias”, escreve, “têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”. E acrescenta: “é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu

silêncio certamente não”. Silenciar tornou-se um ato bastante arriscado depois que Kafka alertou-nos para as potencialidades do silêncio como arma. Noção análoga alimentou larga parcela da dramaturgia (e da música) moderna, por meio da valorização da pausa significativa. Nenhum autor teatral apreendeu com tanta intensidade a força do calar como Samuel Beckett. Dotado de uma aguda sensibilidade histórica, voluntariamente exilado e sob a pressão simultânea de duas línguas de cultura (ou barbárie dissimulada), Beckett, numa peça intitulada *Breath*, limita a linguagem à inarticulação de um “*faint brief cry and immediately inspiration*”; ao mesmo tempo, um facho de luz é projetado, seguindo instruções precisas do dramaturgo, sobre o lixo esparramado pelo palco. A escassez dos recursos contrasta com a enormidade da presença transcendente (negativa) intuída. Paul Celan, cujos pais foram mortos num campo de extermínio nazista, observa, na língua dos assassinos, que “ainda há canções a cantar além dos homens” (e, conforme se pode deduzir do grau de rarefação lingüística de sua poesia, estas seriam *canções sem palavras*). Trata-se de uma redução ao universo metapoético da sentença de Kafka segundo a qual há “esperança infinita, mas não para nós”. Em Celan, como em Kafka, para usarmos uma observação do último, somos “pensamentos niilistas, pensamentos suicidas” na cabeça de Deus.

A retórica ou fenomenologia do silêncio, sem um trauma social – necessariamente sentido pelo poeta como um trauma pessoal – a servir-lhe de lastro, pode redundar em meros jogos literários. E os jogos dificilmente alcançam aquela negatividade absoluta que, como leitores formados no cânone da modernidade literária, devemos exigir de toda obra de nosso tempo. Contudo, como não admirarmos, sempre mais, um poeta que, poema após poema, vem demonstrando que ainda há jogos em que vale a pena entrar, mesmo se for para perder? Ou antes: *só se for para perder?* Pois a derradeira negatividade, “agorapóstudo”, talvez resulte apenas do reiterado fracasso em atingi-la.

ENTREVISTA: AUGUSTO DE CAMPOS

Eduardo Sterzi e Tarso de Melo

Deveria ser supérfluo afirmar que Augusto de Campos é um dos maiores poetas brasileiros em atividade. Não deve surpreender, portanto, que tenhamos feito questão de entrevistá-lo para o primeiro número de Cacto. Ademais, foi publicada recentemente a terceira edição de sua primeira reunião de poemas, VIVA VAIA (poesia 1949-1979) (Ateliê Editorial), que seguramente há de ampliar sua recepção entre as novas gerações de poetas e leitores de poesia, ajudando a desfazer os absurdos preconceitos ainda existentes contra sua obra e nutrindo a prática poética do presente com doses concentradas de radicalidade e invenção.

Autor de uma vasta série de poemas, traduções e ensaios, recolhidos em quase sessenta livros, muitos já clássicos, Augusto de Campos, aos 71 anos, não arrefeceu sua curiosidade poética e, nos últimos tempos, transportou sua poesia para o CD e para os palcos, sempre em parceria com seu filho, Cid Campos. Também criou um site, www.uol.com.br/augustodecampos, em que podem ser encontrados vários poemas seus, inclusive alguns ainda inéditos em livro.

CACTO – Com a reedição de *VIVA VAIA*, os primeiros 30 anos de sua produção poética voltaram às livrarias, podendo, assim, alcançar um público mais amplo e, claro, diferente daquele atingido pelas edições anteriores. O que o Sr. espera dessa recepção renovada?

Augusto de Campos – A minha intenção, ao privilegiar a terceira edição de *VIVA VAIA* em relação a uma edição dos meus próprios poemas novos, foi preencher um vácuo na divulgação do meu trabalho. Depois de 15 anos da segunda edição, achei que seria razoável acolher a proposta que me fez o Plínio Martins Filho (diretor da Ateliê Editorial). Quanto à recepção, não espero grande coisa. Acredito na “Lei de Enzensberger” (da lavra do poeta Hans Magnus Enzensberger), segundo a qual a quantidade de gente preparada para ler poesia, em qualquer latitude ou longitude, nos Estados Unidos ou na Islândia, é sempre

a mesma, girando em torno de 2.455 leitores (o número é dele, e o acho extraordinariamente otimista). Como o *Despoesia*, ainda em circulação, abrange a minha poesia de 1979 a 1994, e o *VIVA VAIA*, a poesia de 1949 a 1979, ao menos quem quiser conhecer o meu trabalho em livro poderá ter uma visão abrangente do que foi ele nesses 45 anos. Além disso, esta edição de *VIVA VAIA* foi aprimorada e ampliada com um poema-objeto, cores (que faltavam em vários poemas) e um CD contendo oralizações e poemas com música e/ou tratamento sonoro de Cid Campos. Ficam faltando principalmente os livros-objeto *Caixa preta* e *Poemóbiles*, produzidos com Julio Plaza, mas não depende de mim reeditá-los.

CACTO – Impressiona, na releitura de *VIVA VAIA* (e também de *Despoesia*), verificar, contra a acusação de alienação política que foi assacada seguidamente à poesia concreta, que diversos poemas seus se configuram como respostas críticas mais ou menos diretas aos contextos históricos em que foram escritos. Recordemos, por exemplo, os “popcretos” ou o célebre “póstudo”. Contudo, para além dessas respostas relativamente imediatas, intui-se, mais do que se discerne claramente, a vigência, ao longo de toda sua obra, de uma atitude crítica, em relação ao quadro social, econômico e político, talvez bem mais radical, embora cifrada em (e mesmo encoberta por) certas “idéias fixas”, tais como a anulação do *eu*, a renúncia ao lirismo convencional, a tendência ao silêncio. Podemos dizer que a crítica da ordenação social iníqua começa, em sua poesia, pela crítica da linguagem? Ou, antes: como o Sr. descreveria a articulação, em sua obra, da crítica da linguagem, que lhe é fundamental, com o protesto social?

Augusto de Campos – Acho que você já disse tudo. “Greve” é o poeta em greve de Mallarmé e é a própria greve (o poema é de 1961, um dos nossos períodos políticos mais conturbados) e apareceu na antologia *Noigandres 5* (1962) na revista *Invenção 3* (1962), o número vermelho. Só estranho é que os nossos críticos de tendência sociologizante nunca tenham sido capazes de detectar esses traços na minha poesia. Não me considero um poeta político (no sentido em que um Maiakóvski o foi), mas pela minha própria condição de poeta, “à margem da

margem” (na expressão de Pignatari), ou “à esquerda da esquerda” (na de Iessiênin), sempre me identifiquei com os socialmente marginalizados. E em certos momentos, como em 1962-1965, quando se aguçou tragicamente o debate político, com o golpe militar, não deixei de manifestar-me crítico-poeticamente. A diferença entre o meu trabalho, bem como os de Haroldo, Décio, José Lino, Ronaldo, daquela época, e o dos que rezavam pela cartilha do Centro Popular de Cultura, é que jamais abdicamos da linguagem experimental, acreditando, como acreditávamos, com Maiakóvski, que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”.

CACTO – Em sua poesia mais recente, observa-se uma angústia crescente em relação à solidão e à morte, quase sempre de um ponto de vista em que o indivíduo se confunde com a espécie humana, oscilando entre o *eu* e o *nós* (o poema “sos” é um exemplo significativo dessa tendência, mas ela pode ser verificada, em maior ou menor grau, na maioria de seus últimos poemas). A que o Sr. atribui essa angústia? E como a avalia no quadro de sua poesia (afinal, parece-nos um elemento relativamente dissonante numa poética que sempre se pautou pela objetividade, pela construção antes que pela expressão)?

Augusto de Campos – Essa angústia cósmica, que já é, com sentido menos coletivo, encontrável nos meus primeiros poemas, faz parte do ser humano. Aproxima-se do que o próprio Oswald entendia como “sentimento órfico”, religiosidade sem religião, arquétipo coletivo, em sua tese filosófica *A marcha das utopias*. Há, nesse mesmo ensaio, um trecho pouco lembrado, em que o nosso grande “antropófago” diz: “O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema”. Mesmo na fase inicial da poesia concreta alguns dos meus poemas – por exemplo, “terremoto”, cosmogonia portativa – não deixavam de ter essa motivação, que, acredito ainda com Oswald, “reside nos arcanos da alma lúdica”. É claro que na chamada “fase ortodoxa”, onde os poemas, em grande parte, eram metapoemas, se autoexaminavam em busca de estrutura, havia menos lugar para esse gênero de indagações

metafísicas. Mas veja o meu “uma vez” e o “nascemorre” de Haroldo. Parece-me que, depois que a poesia concreta fixou modelos e parâmetros, ela pôde abrir-se, com maior largueza, a temas mais diversificados e menos impessoais. Ainda assim, observe que “sos” proclama a dissolução dos “eus” em várias línguas e que nele, como você mesmo diz, o “eu” é substituído pelo “nós”. É, além disso, um de meus poemas mais construídos e, na seqüência dos “stelegramas”, dialoga iconicamente com a cosmologia e as sondagens comunicativas tecno-espaciais. Todos esses poemas têm um pouco do fascínio e da frustração das mensagens-em-garrafa disparadas ao cosmos, como a do radiotelescópio de Arecibo ao conglomerado estelar M13, em 1974.

CACTO – O elenco de autores e obras basilares para a constituição da poesia concreta foi deixado explícito desde o início pelo Sr., por Haroldo de Campos e por Décio Pignatari: o Mallarmé de *Un coup de dés*, o Ezra Pound do “método ideogrâmico” e dos *Cantos*, o Joyce de *Finnegans Wake*, o e. e. cummings dos poemas mais experimentais. A estes foram agregados nomes de outros campos artísticos, sobretudo Webern, Cage, Mondrian, Maliévitch e Duchamp, além de alguns poetas brasileiros como Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral. Observando a poesia concreta meio século depois de seu surgimento, o Sr. acrescentaria algum outro nome a esse quadro? Em outros termos, que outros autores e obras foram importantes, se não para o surgimento, para as transformações verificadas, ao longo desses aproximadamente cinquenta anos, na poesia concreta e mais especificamente na sua poesia?

Augusto de Campos – Sem dúvida. Cage mereceria uma ênfase especial, inclusive como poeta, a partir dos anos 60. Também Maiakóvski, Khlébnikov e a vanguarda russa. Poderia citar outros nomes, que se foram acrescentando, com suas diferentes contribuições, aos nossos interesses, como Schwitters, Stramm, Holz, Gertrude Stein, e, indo ao remoto passado, os trovadores provençais, Cavalcanti, Dante, os poetas metafísicos ingleses, e, no caso de Haroldo, especialmente, japoneses, chineses e gregos. Mas creio que os que você citou são os nomes

fundamentais. A influência dos demais está bem documentada nas nossas traduções.

CACTO – O Sr. é reconhecido como um dos mais exímios tradutores de poesia de nossa época. Com que intensidade e de que modo a prática da tradução influenciou na criação de sua própria poesia? O Sr. encontra traços dos poetas que traduziu em seus próprios poemas?

Augusto de Campos – A tradução é um ato de amor e de crítica, e é também uma conversa inteligente com autores e linguagens, algo que nos ensina muito. Para mim, é fundamental, uma prática à qual dediquei dois-terços de minha poesia. Uma questão de forma, mas também uma questão de alma. Sem dúvida, há traços dos poetas que traduzi em meus próprios poemas. Mas julgo ter canibalizado essas influências. E gostaria de poder dizer, como Hopkins, que o efeito de estudar obras-primas sobre mim é admirar e fazer de outra forma.

CACTO – O projeto tradutório dos integrantes do grupo Noigandres se orientou, inicialmente, pela intenção de verter os poemas centrais dos autores que estavam “na raiz do novo procedimento poético”. Com o passar do tempo, essa linha foi se tornando mais elástica e acabou desembocando em trabalhos não tão estritamente ligados à própria poesia concreta: Haroldo de Campos, por exemplo, oferece-nos, agora, sua monumental “transcrição” de toda a *Ilíada*. Como o Sr. avalia essa ampliação do projeto inicial? O que podemos esperar de novo do Augusto de Campos tradutor?

Augusto de Campos – Parece-me natural essa ampliação. Depois de fixados e traduzidos os autores básicos, que eram desconhecidos ou tidos como intraduzíveis, o terreno estava aberto para outras experiências. A poesia é grande, com cada autor se aprende algo particular e diferente. Tenho, já prontos, um livro de traduções de alguns Cantos do *Inferno* e do *Purgatório* de Dante (uma viagem à *Divina Comédia* a partir dos trovadores provençais que neles comparecem) e um outro do mais radical dos poetas expressionistas alemães, August Stramm. Gostaria de reunir também em livro estudos e traduções

de poetas que me interessaram em várias épocas, como os russos Tsvietáieva e Mandelstam, os modernistas americanos Gertrude Stein, Wallace Stevens e Hart Crane, poemas de Mallarmé não incluídos na edição da Perspectiva e outros. Alguns desses trabalhos foram publicados em jornal, outros são inéditos. Interessei-me também recentemente pela obra do poeta barroco alemão Quirinus Kuhlmann, do qual traduzi dois poemas difíceis, mas extraordinariamente atuais pela linguagem inovadora.

CACTO – Nos últimos anos, uma larga parcela de sua obra poética tem-se composto de poemas que o Sr. denomina “intraduções”, os quais consistem na reformulação de fragmentos de outros autores nos termos de sua própria poética. Acreditamos haver, inerente a este procedimento, certo risco de comprometer a historicidade e, com esta, a força significativa do poema original – e também, em certa medida, da “intradução”. De outra parte, observamos que este é um risco implícito em toda operação de leitura e interpretação – num único termo, utilizado aqui em acepção abrangente, *tradução* – das produções culturais do passado. O “in-” de “intradução” quer chamar a atenção precisamente para essa impossibilidade última da tradução? A poesia é antes a-histórica ou trans-histórica do que histórica?

Augusto de Campos – Acredito numa convivência da “historicidade” e da “a-historicidade” da poesia, esta sendo a marca de sua grandeza. São duas abordagens diferentes, contrariedades não-antagônicas. Não desprezo o conhecimento e a contextualização histórica do poeta; ao contrário, interesse-me o seu contexto, a sua biografia, que muitas vezes contribuem para o entendimento do texto. Mas há tradução e há paráfrase. A primeira, quando criativa, “transcrição”, segundo Haroldo, busca reproduzir os mesmos recursos formais do original na língua de chegada. Já a paráfrase é mais livre. Pound chamava esse tipo de abordagem tradutória de “personae”. Os seus produtos eram tanto do poeta original quanto do próprio Pound. Chegou a traduzir algumas *Odes* de Confúcio em gíria do Harlem. As minhas “intraduções” (que são “in”, mas também “intra”, o que pode ser interpretado como não-traduições, mas

versões em que me introjeto) estão nessa linha e buscam um diálogo-limite, no qual me concedo a liberdade de tratar o original como um poema escrito hoje por mim. Coloco as “intraduções” à parte do “corpus” ortodoxo das minhas traduções, considerando-as uma experiência diferenciada. Há algo aí, sem dúvida, de apropriação duchampiana. No jargão da música popular tecnológica, usa-se hoje a expressão “remix” para tratamentos sonoros de bombardeamento tecnológico que fazem o produto final, por vezes, distanciar-se muito do original.

CACTO – Era explícita a intenção didática em alguns manifestos e textos teóricos dos princípios da poesia concreta: apontavam-se autores e obras válidos como modelos para a prática poética contemporânea, argumentava-se em favor de uma poesia adequada a uma nova realidade tecnológica que então só se esboçava no horizonte, explicavam-se as razões do “encerramento do ciclo histórico do verso” e da necessidade de uma poesia “verbivocovisual” etc. O que a poesia concreta ainda tem a ensinar aos poetas de hoje?

Augusto de Campos – Acho que a sua radicalidade contém uma lição ética, contra a acomodação, que não deveria ser desprezada. Penso também que, tomada como um todo a sua atuação, incluindo estudos e traduções, trouxe uma lição de competência e dedicação que poderia ser útil às gerações posteriores. Acho, finalmente, que a poesia concreta forneceu os fundamentos para desenvolver uma linguagem poética em consonância com os avanços tecnológicos da comunicação e da informação em nosso tempo. Se os poetas de hoje não quiserem se tocar com isso, é problema deles, vão ter que descobrir uma linguagem nova e mostrar a sua graça. Não penso que devam ficar amarrados à poesia concreta e repetir os seus estilemas, mas sim que devam compreender o significado mais profundo da revolução que ela operou na linguagem e buscar formas de levar adiante os seus fundamentos. Como? É um belo desafio, a resolver. Eu não tenho a receita. Afirmo, apenas, que voltar atrás, a formas obsoletas, ou patinar num areal drummond-cabralino não me parece o caminho. Há o risco de repetir fórmulas concretistas? Há. Mas também há o risco de repetir os surrealistas, os beat, os “language-poets” etc. Não vejo porque

o receio da contaminação. A poesia francesa, por exemplo, é há quase 80 anos dominada pelo surrealismo, que influencia também até hoje, drasticamente, a poesia latino-americana de língua espanhola. Pelo menos a poesia concreta é nossa. Enfim, como dizia Schoenberg, todos os caminhos levam a Roma, menos o do meio.

CACTO – A poesia concreta apresentou-se desde o início como uma poesia mais apropriada aos novos meios eletrônicos de comunicação. E o Sr. é um pioneiro na utilização de instrumentos tecnológicos para a produção e difusão de poesia. No entanto, se observarmos a “literatura” – seja ela antiliteratura ou paraliteratura – produzida para e na Internet, de que o exemplo mais evidente são os *blogs*, verificaremos uma tendência contrária aos princípios de objetividade, concisão e construtividade caros ao concretismo. Como o Sr. avalia essa guinada confessional e rebarbativa dos meios eletrônicos?

Augusto de Campos – Quando adquiri o meu primeiro computador pessoal, há 10 anos, me senti em casa. Nunca mais usei máquina de escrever. Esfero ou hidrográfica, só para algumas anotações. Parece-me evidente que a informática e os vários *softwares* que foram sendo aperfeiçoados nos últimos anos fornecem ao poeta um instrumental enorme para ele viajar no espaço-tempo cibernético. Como nunca antes, o poeta hoje, em seu estúdio doméstico, tem condições de criar um poema onde as palavras se materializam integralmente: podem se expandir e se movimentar em cores e texturas diversas, interagir com imagens e ainda associar-se a vozes e sons, na produção de animações, que terão vida dentro ou fora do âmbito digital. Ou produzir, com total liberdade, os seus próprios livros. Caminhando por fora e acima de todos os modismos e de toda a “lixeratura” da fofocália internética, o que vejo é o surgimento de novas vias e guetos onde a poesia concreta e suas várias artérias (poesia visual, visiva, espacialista, semiótica etc.) encontram instâncias naturais de comunicação (v. o site do poeta Kenneth Goldsmith, www.ubu.com). Ao contrário das grandes massas discursivas de texto, que se revelam pouco legíveis no âmbito da internet, são as poéticas visuais que dispõem da linguagem mais adequada para os cibercéus do futuro. É claro

que, apesar dessa maior compatibilidade, dessa congenialidade com o meio, a poesia, por interessar a um público pequeno, terá sempre um horizonte difícil pela frente, dentro ou fora da Internet. Mas isso é uma questão intrínseca à linguagem poética e à sua programática inutilidade, algo que transcende todas as mídias.

CACTO – O Sr. crê que ainda é possível aplicar à produção poética contemporânea as categorias poundianas de *inventor*, *mestre* e *diluidor*, introduzidas no debate crítico-literário brasileiro pelo Sr. e seus companheiros de grupo Noigandres? Se sim, os inventores, no Brasil, seriam os poetas mais marcadamente influenciados pela poesia concreta? Ou o Sr. detecta invenção fora desse campo de influência?

Augusto de Campos – Sim. Essas categorias sempre podem ser aplicadas. Mas elas se interpenetram e se relativizam. Mário Faustino, excelente poeta, dizia, com humor e generosidade, que nós, os concretos, éramos os inventores de nossa geração, acrescentando que almejava ser um mestre, mas que talvez não passasse de um diluidor: nesse caso, esperava ser um dos úteis... Relativamente a Dante, o trovador Arnaut Daniel era um inventor (assim considerado pelo próprio Dante, que se referiu a ele como “*il miglior fabbro del parlar materno*”). Dante, cuja obra tem uma dimensão muito maior, seria um mestre, mas não seria também um inventor? Pela sua própria definição a categoria dos inventores não é muito numerosa, porque não se descobrem novas linguagens, novas maneiras de abordar a poesia toda a semana, mas acho que o próprio exemplo Daniel-Dante deve confortar a todos. E como insinua Faustino, há diluidores e diluidores. Não me cabe conferir notas ou tabelar os poetas atuais com categorias. O que é indiscutível é que há poetas que gostam de trabalhar com novas linguagens e correr o risco dos seus becos sem saída e há outros que preferem se exercitar em linguagens já codificadas e assimiladas e acertar mais um bom poema, sem correr riscos. Cada qual, segundo a sua natureza, deve escolher o seu caminho. Gosto de complementar as “categorias” de Pound com o que chamo de “teoria das recusas” do grande Valéry, um mestre se comparado a Mallarmé, inventor; em defesa deste, contra a acusação de

esterilidade, dizia Valéry que um poeta deveria ser avaliado pela quantidade de suas recusas. Acho que é nesse enclave ético-estético que se resolve, em última instância, a qualidade do poeta.

CACTO – Parafrazeando a célebre sentença de Breton: a poesia será “verbivocovisual” ou não será?

Augusto de Campos – Não creio que toda a poesia que se pratique deva ter essas características. A própria poesia concreta sobreviveu muito tempo conhecida apenas pela sua dimensão visual. A poesia “verbivocovisual” é um caminho muito interessante, que mobiliza todos os parâmetros da linguagem poética e que é, hoje, bafejada pelos recursos tecnológicos. Mas como dizia Pound, “*d’abord il faut être un poète*”. Tenho visto muita coisa nessa área que não é convincente. Por outro lado é preciso ter em conta o temperamento do poeta, suas habilidades pessoais, que podem se dar melhor num ou noutro âmbito. Há poetas mais melopaicos, mais fanopaicos e mais logopaicos, e nem sempre você encontrará todas as características, com o mesmo grau de competência, no mesmo poeta. O mais importante, para um poeta, é que, como proclamava o trovador Marcabru, o seu poema seja tal que não se possa tirar ou acrescentar uma palavra sem que ele desmorone: “*Marcabrus, segon s’entensa pura / sap la razon / e.l vers lassar e faire / si que autr’om / no l’en pot un mot traire*” (versão literal: “Marcabru, segundo seu puro entendimento, / sabe o tema / e o verso entretecer e armar / de tal modo que ninguém / pode tirar dele uma só palavra”).

CACTO – Que autores e obras mais têm chamado sua atenção, atualmente, seja em poesia ou em prosa, no Brasil e no Exterior?

Augusto de Campos – Para mim, John Cage, cuja obra, não só musical mas poética, se prolongou até a década de 90, inclusive, é o grande autor que me interessa especialmente estudar e reestudar. Tenho-me ocupado muito de música contemporânea nos últimos tempos, como se pode ver de *Música de invenção*, um de meus últimos livros, e a descoberta de Scelsi, Ustvólskaia, o último Nono, Nancarrow, Henry Brant, entre outros, me estimulou mais do que a dos poetas. A redescoberta e

a tradução da “poesia-coisa” de Rilke, além de me reconciliar com o grande poeta, me ensinou muito. Sousândrade, morto há cem anos, parece-me às vezes o mais jovem poeta brasileiro, tais as surpresas que nos oferece a sua linguagem, como pude constatar mais uma vez ao palmilhar as páginas da *Re-Visão*, cuja terceira edição Haroldo e eu vimos de preparar e que está saindo em breve.

CACTO – Depois do lançamento de *Despoesia* (já há quase uma década!), o Sr. publicou apenas alguns poemas esparsos, em periódicos e em seu *site*. Quando teremos uma nova reunião de poemas seus? O que os poemas inéditos trazem de novo em relação à sua poesia anterior?

Augusto de Campos – Já tenho, pronto, o projeto de um novo livro com cerca de 40 poemas. Estes novos poemas, produzidos quase todos em computador, nesses 8 últimos anos, são muito influenciados pelas novas mídias tecnológicas; o último é praticamente um *take* de um poema concebido como uma animação. Mas eles prosseguem e expandem a linha de trabalho definida em *Despoesia*. Haverá novos “profilogramas” e novas “intraduções” e muitas cores, se os editores me permitirem. Confesso que muito da minha atividade poética migrou para a linguagem digital: já tenho mais de vinte animações ou “clip-poemas”, alguns dos quais podem ser vistos no meu “site” (www.uol.com.br/augustodecampos). É material que está a pedir um CD-ROM, que gostaria muito de fazer.



Alpharrabio

LIVRARIA E EDITORA

www.alpharrabio.com.br

FABRICANDO
O
idéias

design
gráfico

fabricando@alpharrabio.com.br

Deserto: 20 poemas

Tarso de Melo

“Na novíssima geração dos poetas do Brasil, Tarso de Melo ocupa lugar de destaque. [...] Neste seu novo livro, *Deserto*, o que temos é uma radical experimentação de linguagem, onde o poema seguinte se constitui a partir de algum fragmento do poema anterior, tendo como epígrafe de norteamo alguns versos de Mário Faustino. Textos imateriais, poesia eminentemente reflexiva, metalingüística, poesia que se pergunta sobre as possibilidades de sua própria constituição.”

Ronald Polito

Um mundo só para cada par

Fabiano Calixto

Kleber Mantovani

Tarso de Melo

“Uma das virtudes da obra é a unidade existente entre os poemas, dado o caráter espontâneo e não programático que lhe deu ensejo e, principalmente, a fuga com êxito dos lugares comuns, da falação e da facilidade nas quais o tema amor geralmente redundante, talvez o tema mais perigoso e difícil que um poeta possa trabalhar.”

Rodrigo Petrônio

Pedidos: www.alpharrabio.com.br

Prosa

Eduardo Sterzi

“Desde o seu título, este primeiro livro do gaúcho Eduardo Sterzi revela uma personalidade afirmativa e decidida por entre as inumeráveis opções que, sobretudo a um jovem escritor, oferecem os caminhos da poesia.”

João Alexandre Barbosa

Grafias

André Dick

“Os poemas de André Dick me parecem de grande qualidade, no horizonte da produção brasileira mais recente. E sua condição contemporânea está no trato exato e requintado de questões como a sintaxe do descontínuo, do simultâneo, do inacabado, ou a identidade de uma voz entre deslocada e elíptica.”

Júlio Castañon Guimarães

Pedidos: (51) 3311-7311 ou iel@pro.via-rs.com.br

Maravilha e outros cantares

Erorci Santana

“Erorci Santana, neste *Maravilha*, forja uma poesia de finíssima tessitura, sob o influxo de uma semântica delicada, permeada pela nostalgia e lirismo, de contemporaneidade e medievalismo, com referências ao passado histórico, ao amor não correspondido, às raízes mineiras, ao degredo íntimo, ao exorcismo dos fantasmas que incomodam a arte e a vida.”

Ronaldo Cagiano

À janela dos dias

poesia quase toda

Dalila Teles Veras

“Aqui, a voz atual da poeta volta-se contra as dissonâncias e os ruídos percebidos alhures, e reorganiza o tom geral da obra pelo apuro verbal conquistado no percurso, resultando num livro novo, sintético, conexo, em que das linhas anteriores se perceberá apenas o insistente resíduo da intensa paixão com que a poeta tomou, nos 20 anos de sua poesia, alguns mesmos e caros temas.”

Tarso de Melo

Pedidos: www.alpharrabio.com.br

Objetos

Carlos Augusto Lima

“[...] a lista de objetos, anotações de uma perspectiva particular, poemas para o que era a geometria física da casa ou para o que é a geometria proposta apenas pela consciência que re-avalia o tempo, o espaço, refaz sentido e recria o mundo, ininterruptamente, em deslocamentos, reinventando significados: cômoda, estante, cama, mesa, mesa II, caneta, gilete, livros.”

Manoel Ricardo de Lima

Pedidos: revistacacto@uol.com.br



Alpharrabio

EDIÇÕES



a sair:

pelo corpo

Donizete Galvão

Ronald Polito

impressão e acabamento
com apoio cultural

Bartira

G r á f i c a

Imprimindo cultura.

Rua Rui Barbosa, 345 - SBCampo/SP
(11) 4123.0255
atendimento@bartiragraf.com.br