

número 2

outono 2003

CACTO
poesia & crítica

São Paulo

CACTO

Editores

Eduardo Sterzi
Tarso de Melo

Conselho editorial

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

Projeto gráfico

Eduardo Sterzi

Revisão

Veronica Stigger

2003

Cacto

Av. Dom Jaime de Barros Câmara, 885, ap. 73-B

São Bernardo do Campo – SP

CEP 09895-400

revistacacto@uol.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
AGE DE CARVALHO	
Poemas	7
Entrevista	14
Dois textos de Benedito Nunes	23
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: POEMAS	
Duda Machado	28
Donizete Galvão	32
Fabio Weintraub	34
Glauco Mattoso	36
Cláudio Nunes de Moraes	38
Maria Esther Maciel	40
Ronald Polito	41
Edivaldo Teixeira	42
Leandro Sarmatz	43
Micheline Verunschik	44
Júlio César de Abreu e Silva	46
André Vallias	48
Ricardo Rizzo	50
Jean de Oliveira Ferreira	52
Kleber Mantovani	54
Prisca Agustoni	55
Danilo Monteiro	56
Veronica Stigger	58
Eduardo Sterzi	60
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ENSAIOS	
“Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70”, de Ronald Polito	62
“Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje”, de Vera Lins	72
“O poema e sua crítica: variações sobre possíveis diálogos”, de Tarso de Melo	85

DOCUMENTO

“Sobre a evolução literária” (entrevista com Stéphane Mallarmé)	96
--	----

POESIA TRADUZIDA

Paul Valéry, por Cláudio Nunes de Morais	102
Rose Ausländer, por Irene Aron	122
Ingeborg Bachmann, por Vera Lins e Friedrich Frosch	130
Virgilio Piñera, por Pádua Fernandes	142
Jorie Graham, por Arthur Nestrovski	150
Joan Navarro, por Eduardo Sterzi	162
Marcel Proust, por Carlos Felipe Moisés	170

POESIA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA: DOSSIÊ

“Até onde a vista alcança: 5 poetas argentinos”, de Aníbal Cristobo	171
Patricio Grinberg	178
Carolina Jobbágy	184
Hernán La Greca	192
Ximena May	202
Santiago Pintabona	210
Entrevista com Carolina Jobbágy	216

APRESENTAÇÃO

Não houve nenhuma grande mudança no panorama em que, há cerca de oito meses, *Cacto* surgiu: a poesia contemporânea brasileira ainda se mostra vigorosa na razão da grande quantidade de livros, revistas, *sites*, eventos de que tem sido objeto (e sujeito) não só de lá para cá, mas já há alguns anos. No período entre nosso primeiro número e este, foram lançadas novas edições de diversas revistas de poesia que já estavam no “mercado”, e outras revistas começaram a ser produzidas e divulgadas; poetas jovens surgiram em livro ou nas várias publicações que circulam pelo país, e outros deram novos passos em seus percursos já delineados.

Cacto chega a seu número 2 num ambiente em que ainda é possível, e sobretudo desejável, avançar, como pretendemos desde o início, no passeio plural pelo que de mais inquieto – em poesia, em tradução, em crítica – se produz entre nós e nos arredores, sempre expansíveis, que cada vez mais se interpenetram com a poesia brasileira.

Talvez se possa objetar que alguns dos poetas a que *Cacto* dedicou suas páginas já estão demasiadamente incorporados pela poesia do Brasil e do mundo, e que o serviço da revista, sendo assim, seria despiciendo. Mas nos parece sintomático da ainda sensível carência ou incipiência de tais esforços de assimilação que as supostamente tão conhecidas proposições de Mallarmé sobre a arte poética – algumas delas expostas na clássica entrevista que *Cacto* apresenta neste número – não tenham sido vertidas antes, em seu contexto original. Ou que a poesia de Valéry, vasta credora de alguns dos principais poetas brasileiros do século XX, tenha sido tão pouco traduzida (não há, no Brasil, nada parecido com uma “poesia completa” – ou quase – de Valéry). Não nos parece demasiado para nenhum idioma e sua poesia que autores tão seminais atravessem as fronteiras lingüísticas e temporais pelas mãos competentes de poetas-tradutores de gerações diversas. Incorporar o passado criticamente (e toda tradução ponderada nos oferece uma interpretação e uma crítica do passado) é uma tarefa inevitável para os homens e mulheres responsáveis do presente. Não há presente viável sem a constante eleição de momentos necessários do passado e o simultâneo descarte de momentos desnecessários.

Nosso esforço fundamental, porém, continua sendo apresentar a produção poética contemporânea, lado a lado com a (e confrontando-se com a, e permeando-se da) reflexão sobre a poesia, sempre com a esperança de que essa produção possa se beneficiar, do modo adequado às singularidades criativas de cada um, dos diálogos efetivos ou subentendidos instaurados em nossas páginas. É nesse quadro que destacamos, na abertura deste número, o trabalho sempre consistente – e quase “secreto”, poderíamos dizer com Mallarmé – de Age de Carvalho, com direito a poemas inéditos, entrevista e reprodução de dois textos que o filósofo e crítico Benedito Nunes escreveu como introduções a seus primeiros livros (publicados no Pará, em edições de circulação restrita). A essa homenagem que prestamos a um dos mais significativos poetas brasileiros da atualidade, segue-se uma seleção de poemas que abarca de nomes consagrados a iniciantes já dotados de voz própria. O setor propriamente brasileiro da revista encerra-se com três ensaios dedicados ao exame da situação de nossa poesia contemporânea; mais uma vez, é um quadro de invulgar vitalidade e complexidade, apesar de todos os entraves, o que se vislumbra da perspectiva de tais textos.

O foco no tempo presente também fica claro no dossiê sobre poesia argentina contemporânea preparado por Aníbal Cristobo. Será talvez inevitável a comparação entre a cena poética argentina, tal como descortinada por Carolina Jobbágy em sua entrevista, e a cena brasileira. Uma de suas lúcidas observações poderia ser citada aqui, por sua proximidade com o projeto mínimo de *Cacto*, resolutamente desafeito aos sectarismos, interessado antes na poesia que possa haver, e há: “Creio que é fundamental estar aberto, ser permeável ao que acontece ao redor, porque, deste modo, se gera um intercâmbio (tácito ou não) sempre enriquecedor. [...] De fato, a idéia de grupos me produz bastante repúdio, compreendo-a como um gueto que tende mais a fechar-se do que a aceitar novas propostas, algo em definitivo empobrecedor. [...] Na hora de escrever e de ler, o que me interessa são as propostas que arriscam algo de pessoal, e não as que buscam ancorar-se nessas tendências que se tornam algo sectário. Simplesmente busco construir com minha escritura uma zona própria que ao mesmo tempo esteja aberta, me permita apropriar-me do que acontece ao redor”.

AGE DE CARVALHO

NASCHMARKT

No olho da amêndoa,
no damasco, exposto
numa lágrima de figo,
sabes: eu
não sou daqui,
nunca cheguei,
nunca
saí daqui.

Caroço sem carne,
só osso, os
cernes

dessa verdade. E a verdade, circum-
aberta
no coração,
desfechada
no coração,
de pé
se despe: abre-se
em gumes, cordialmente.

ESSE o tempo-
em-sempre da serpente,
seu recobrado sentido
circular nas glebas
do sangue.

Chão,
subcutâneo, chão –
aqui se apaga
a veia vida/obra,
aqui a cobra
 (intra-
 vírgula
venenosa) insinua
entre ramas brilhantes
seu eterno s:

aqui, é-se.

CAVEIRA 41,
o patrão, de insonora fala:
voz selvagem, mono, vociferada.

Caveira 41,
papé Satan, papé Satan
da língua do nada, a frase enlatada.

Caveira 41,
o papa-treva, pagando a
crédito o freqüentado circo Oitavo.

Caveira 41,
um chico, rei
da imitação, mico da poesia, escravo.

Caveira 41,
o Refugiado – orai,
orai
(cruzando o trevo),
tenda, latim e visum
abrigando a
cabeça do macaco.

ESCRAVO, escrava.

Tu
e
tua mão, a cantar.

A cantar: a trans-
ferida faca n'água
a nos abençoar
de mão em mão
(corrente)
mano a mano
com a língua
(corrente) presa
às sete artes
de referir a morte

escrava
escrava

A CAMINHO

Para o sul,
seguindo o excurso
do hóspede-leão no firmamento
atravessando o
olho: saber dizer

o caminho,

embaixo,
que nos leve para casa,
à mesa com os irmãos,
ao alimento da alma esfarinhada,
ali,
de volta a
Oort, o lugar –

onde a mangueira nevada
se ergue
por mim, outra vez, e canta.

ALMA DE ZINCO, papa-bosta, os cimentados
paços do céu, desestrelado todo
abaixo: Fé, diz-que

a esperança, rifada
naquela caveira trazida por Cezar Teixeira,
de burro, mundo-
curtume,
enterrada em mim.

PARAGEM

Verões, as peles
perdidas
ante os chifres
expostos na porta
da cabana, saudando-me:

reamarro o sapato
à mente, o artelho santo
esmola entre formigas,
com a caveira silvestre
sigo.

ENTREVISTA: AGE DE CARVALHO

Eduardo Sterzi

Age de Carvalho vive há 19 anos fora do Brasil: passou 1984 em Innsbruck, Áustria; depois de um rápido retorno ao Brasil, estabeleceu-se, de 1986 a 1991, em Viena; de 1991 a 2000, viveu em Munique, Alemanha; e desde então mora novamente em Viena. Formado em Arquitetura, trabalha há 20 anos como designer gráfico – é, atualmente, diretor de arte da revista austríaca *.copy*. Talvez o longo período de distância possa explicar, ao menos em parte, o relativo desconhecimento de sua obra pelos leitores brasileiros de poesia. Ou talvez não, e aí teríamos de debitar essa atenção insatisfatória provavelmente às altas exigências de seus poemas – sempre cifrados, sempre esquivos à imediata decodificação – e à conseqüente resistência, ou desistência, em enfrentá-los intelectivamente. Afinal, embora tenha publicado seus primeiros livros – *Arquitetura dos ossos* (1980), *A fala entre parêntesis* (1982), com Max Martins, e *Arena, areia* (1986) – por editoras locais de sua cidade natal, Belém, no Pará, Age teve sua obra reunida – os livros anteriores mais o até então inédito *Pedra-um* – lançada, em 1990, pela prestigiosa coleção Claro Enigma, da editora Duas Cidades, sob o título geral de *Ror: 1980 – 1990*. Desde então, publicou apenas um poema no livro conjunto *Móviles* (1998), realizado com Augusto Massi. A boa notícia para os *happy few* que conhecem e admiram sua poesia é que um novo livro de Age de Carvalho está a caminho: chama-se *Caveira 41* e deve sair ainda este ano pela coleção *Ás de Colete*, das editoras Cosac & Naify e 7Letras.

O afastamento do Brasil – que Age diz jamais ter imaginado que seria tão duradouro – não é só físico, mas também cultural, o que talvez ajude a preservar a estranheza singular de sua poesia no panorama da poesia brasileira contemporânea (estranheza que, frise-se, já se fazia perceber nos poemas escritos ainda no Pará). Os amigos abastecem-no apenas com as novidades imprescindíveis, como a correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira e a recente reedição de *O homem e sua hora*, de Mário Faustino. Destaca também o aparecimento da “tão aguardada” edição dos *Poemas reunidos* de

Max Martins, pela Editora da Universidade Federal do Pará (“leitura de espanto e, como não poderia deixar de ser, de aprendizado”), e a descoberta recente da poesia de Fabio Weintraub, que ganhou o prêmio Casa de las Américas com o livro *Novo endereço* (“uma ótima surpresa”).

CACTO – Em seus poemas, parecem ser mais frequentes e evidentes os diálogos com poetas e prosadores estrangeiros (sobretudo Dante, Hölderlin, Kafka, Ezra Pound, Paul Celan, Malcolm Lowry, Edmond Jabès) do que com autores brasileiros. João Cabral me parece ser a exceção mais sensível (embora também encontremos, em sua obra inicial, referências explícitas a Oswald de Andrade e Drummond). Essa interlocução preferencial com escritores estrangeiros pode dar a impressão de um programático, ou pelo menos deliberado, distanciamento em relação ao que seria a tradição poética brasileira. Essa impressão é verdadeira ou falsa? Se falsa, quais autores brasileiros você crê que foram relevantes para a constituição da sua poesia?

Age de Carvalho – A minha impressão sobre a minha poesia não conta mais que a sua ou a de outro leitor qualquer. Não estou aqui para julgar os meus poemas, senão para escrevê-los. Mas de qualquer forma: a mera citação de autores no poema não pressupõe necessariamente uma “influência”, sendo muitas vezes apenas nota circunstancial. Esses autores citados foram leituras num determinado momento que, por um acaso qualquer, acabaram dentro do poema. Não há nisso nenhum programa expresso. Mas se pensar realmente nos meus poetas de formação devo citar em primeiro lugar Drummond, que até hoje segue sendo o meu favorito, acima de todos, o que melhor cantou e encarnou a sua terra (e o que se pode esperar mais que isso?), soberano e grande até nos maus poemas que escreveu. É o meu grande poeta, o mais revisitado. No meu primeiro livro, reunindo os meus primeiros poemas, escritos entre os 17 e 20 anos, há ainda a forte influência do primeiro Gullar, de *A luta corporal*, livro lido e relido exaustivamente pelo muito jovem poeta de então. Em seguida, o meu encontro com Max Martins, em 1980, que considero definitivo para a minha formação como poeta e homem, a quem sigo vendo como um

mestre. Há inúmeros poemas meus dirigidos ao Max, seja na forma do diálogo poético cifrado, através da paráfrase ou simplesmente dedicados a ele. E, entre os de língua portuguesa, expressamente citados em poemas ou não, acrescento Pessoa, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Mário Faustino, os irmãos Campos, quem mais? Vozes tão díspares umas das outras e todas muito importantes para mim. Como você vê, não há preocupação alguma com esse tipo de coisa.

CACTO – O seu João Cabral é substancialmente diverso do João Cabral da tradição crítica e poética brasileira. Enquanto esta frisa-lhe o “rigor” (palavra-chave da interpretação hegemônica de Cabral), por meio do qual o poema resultaria uma espécie de totalidade auto-bastante e perfeita, com cada palavra no lugar exato e sem possibilidade de alteração, você, no poema “A João Cabral de Melo Neto”, desloca a atenção para “um dizer repetido na diferença”, para o “dizer difícil e atravessado, com margem de erro”, para o “semi-dito” e para o “não-dito” da poesia dele. De onde vem esse olhar renovador? Ele poderia ser estendido ao restante da poesia brasileira, de modo a ressaltar a sua negatividade crítica radicada já no trato da linguagem (que é o que você parece fazer em relação a Cabral, contrapondo-se à visão positiva ou afirmativa da leitura predominante)?

Age de Carvalho – Pode realmente parecer que procuro fazer uma leitura do avesso da poesia de João Cabral, mas é de mim, de minhas convicções pessoais que fala o poema, quando enuncio, já nos primeiros versos, na primeira pessoa do singular: “só dizer / o que sei / e duvido saber”. Dedico-o a Cabral por dele emprestar a forma, um ritmo, uma certa litania, certo temário dele tão caros (o rio, a pedra, a linguagem). Homenagem que, afinal, se frustrou em parte, para mim, por haver fracassado no intento de escrevê-lo todo em versos de sete sílabas, tipicamente cabralino.

CACTO – Entre os autores estrangeiros com quem você dialoga, Paul Celan (a impressão de leitor também pode ser quanto a isso equivocada, e espero que você me diga se assim considerá-la) me parece ser o mais importante para a definição de uma

maneira de escrever poesia que hoje reconhecemos como a maneira própria de Age de Carvalho, a maneira em que logo pensamos quando falamos ou ouvimos seu nome. Ou seja, Celan parece ter sido o mais influente de um ponto de vista não apenas temático, mas sobretudo formal. Quando você descobriu Celan? Antes ou depois de transferir-se para Viena (ou seja, antes ou depois dessa experiência diária da língua alemã)? Por que ele tornou-se (claro, se você concorda com minha avaliação) tão relevante para sua poesia?

Age de Carvalho – Eu não sabia que sou visto dessa maneira, que me parece um tanto estreita e redutora. É engraçado como a gente se vê e é visto... Há uma tentação agora de aproximarem-me da poesia de Celan, o que poderia me lisonjear se não me parecesse uma leitura superficial do meu trabalho. Talvez porque tenha-o citado há vinte anos, quando ainda não se falava de Celan, em *A fala entre parêntesis* (1982). Talvez porque viva há muitos anos entre a Áustria e a Alemanha. Talvez porque seja moda agora citar Celan. É certo que, vivendo em países de língua alemã, eu teria, mais cedo ou mais tarde, entrado em contato com a obra de Celan, o maior poeta da língua no século XX. Na verdade, foi através de uma pequena edição com traduções de Flávio Kothe, em 1977, e mais tarde, em 1980, no sensível ensaio de Modesto Carone, *A poética do silêncio* (comparando-o a João Cabral), que o li pela primeira vez. Tenho sempre em mente, sim, uma economia verbal (são pouquíssimos os poetas que sabem sustentar o verso longo e, mais raro ainda, o poema longo; Mário Faustino conhecia essa arte), a preocupação de não deixar o poema frouxo e “bem falante” e, mais que isso, uma fé na poesia própria daqueles que estão longe de Deus: aqui é a tua casa, o teu último reduto, a única salvação possível, a tua saída, a tua pequena verdade, mas tua. Compartilho dessa visão religiosa da poesia. Que não é prerrogativa exclusiva de Celan, diga-se de passagem. No meu livro a sair, *Caveira 41*, há um poema ostentando uma epígrafe com versos seus, mas isso não basta para filiareme à sua tradição. Formalmente, sim, aprendi com ele a grande lição de falar pouco e a dar sombra às palavras, de compreender que o poema é feito de palavras (cada uma delas), e não de frases. “Chega mais perto e contempla as palavras”, na lição

drummondiana, que procuro seguir. Tenho horror aos poetas loquazes, evito ao máximo o adjetivo, não me interessa o poema narrativo sem a experiência poundiana do fragmento.

CACTO – “Os quintais do mundo / não estão no mundo”, você escreve belamente num poema do seu primeiro livro, resumindo uma atitude de posicionamento precário no mundo que parece ter-se reafirmado (e mesmo reforçado) em seus livros posteriores. A centralidade de autores judeus (Kafka, Celan, Jabès) entre seus interlocutores poéticos parece dever-se às estratégias, desenvolvidas por eles e necessitadas por você, de constante estranhamento, seja das perspectivas locais, seja da perspectiva presumivelmente universal. Esta interpretação é válida? O poeta – sobretudo o poeta que vive e escreve em meio a um idioma que não é o seu (o que é o seu caso) – é, por assim dizer, o judeu da linguagem?

Age de Carvalho – A presença de autores judeus na minha poesia, creia, é puramente casual. Mas é válida para mim também a sua asserção do poeta como alguém de existência precária no mundo. Não consigo compreender a poesia senão como entidade fundadora e rebelada contra essa forma (apenas aparente) de comunicação, que é a linguagem corrente e escorregada do gasto diário. Sim, o poeta é um “deslocado” e deslocada a sua visão de mundo, fadado à incompreensão. O grande diarista peruano Julio Ramón Ribeyro, referindo-se à questão da originalidade da linguagem (especificamente, a uma nova forma de narração), ressalta não se tratar necessariamente de “inovações espetaculares de caráter técnico ou verbal, mas um simples deslocamento da ótica” que nos levaria a “encontrar o ângulo novo que nos permita uma apreensão inédita da realidade”. Esta busca é a minha também, – minha, pessoal e intransferível, comunicada apenas através do poema.

CACTO – Você nasceu em Belém do Pará, tendo escrito e publicado seus primeiros livros ainda em sua cidade natal. De Belém, foi para Viena, na Áustria, onde ainda vive. A distância física em relação ao suposto centro cultural do Brasil (ou seja, São Paulo e Rio de Janeiro, onde se concentram os maiores jornais e revistas, as maiores editoras, as maiores universida-

des) pode ter contribuído para a intensidade da diferença de sua poesia em relação ao que tomaríamos como o *mainstream* da poesia brasileira contemporânea? E, se não da distância meramente física, essa diferença pode ser decorrência da distância cultural? (Afinal, em Belém parece ter-se constituído um singular ambiente de reflexão e criação poéticas devido sobretudo – é o que percebemos de longe – à influência de Benedito Nunes. Seria interessante que você nos falasse um pouco sobre esse ambiente, em que se destaca um poeta com quem você inclusive já publicou um livro em conjunto, o grande Max Martins.)

Age de Carvalho – Em tudo você tem razão. Há realmente essa distância que não é meramente física. Embora esteja há muitos anos ausente de Belém, é como um poeta do Norte do Brasil que me vejo. Se a distância dos grandes centros editoriais nos impede de tornarmos o nosso trabalho conhecido, o isolamento pelo menos nos proporciona mais tempo de elaboração e uma reflexão mais paciente sobre a obra que, afinal, não tem pressa nenhuma de ser publicada: não há editores por perto. Assim é natural que certos trabalhos sejam discutidos quase que domesticamente, entre amigos, através de cópias de pequena circulação. Foi quase assim que cheguei a conhecer o Benedito, pois na verdade antes dera uma cópia dos meus primeiros poemas ao mestre e mentor da geração dele, Francisco Paulo Mendes, desaparecido há pouco. Foi o Professor Mendes quem apresentou-me ao Benedito, que coincidentemente acabara de indicar, na qualidade de jurado de um concurso da Secretaria de Cultura de Belém, os originais do meu primeiro livro ao prêmio-publicação. Benedito, por sua vez, convidou-me a aparecer nas reuniões de sábado em sua bela casa na travessa da Estrela e lá apresentou-me ao Max Martins. Isso foi há mais de vinte anos, no início de 1980. Tive a grande felicidade em poder conviver com esses amigos, homens inteligentes, sábios todos, que me deram leituras e orientação balizadoras num momento crucial para mim, no início da idade adulta. Esses encontros de sábado acolhiam outros artistas também, pintores, gente de música e teatro, professores da universidade. O livro que escrevi junto com o Max foi, num primeiro momento, idéia do Benedito e da Maria Sylvia, sua mulher, a partir de um

exemplar da *renga* de Octavio Paz, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson e Jacques Roubaud, volume que eles tinham acabado de trazer como novidade de uma viagem dos EUA. Daí o nosso livro ser, por justiça, a eles dedicado. É realmente uma lástima que autores do calibre de um Haroldo Maranhão (para mim, um dos maiores romancistas brasileiros da atualidade, e há muitos anos), do grande, sim, Max Martins, Vicente Cecim, Benedicto Monteiro e Rosângela Darwich, para ficar em poucos exemplos, sigam dependendo dos humores dos centros editoriais, que teimam em ignorar tudo o que fique acima da Bahia.

CACTO – Chama a atenção, na sua poesia, a construção do poema a partir de dados privados, sem que sobre estes se imponha qualquer esforço para torná-los facilmente compreensíveis para o leitor. Isto é, não se anula, no processo de constituição do poema, o caráter fundamentalmente privado – incommunicável – da experiência que o gerou. No entanto, a comunicação com o leitor acaba, sim, se estabelecendo, embora mais por força da sensação, das imagens, da sintaxe, das palavras habilmente escolhidas e encadeadas, do que da compreensão no sentido banal; o leitor antes “sente” (a palavra por certo é inadequada, pois se quer passar longe, aqui, de qualquer noção de empatia imediata) o poema do que o “compreende”. É deliberado esse empenho para conservar o leitor afastado de determinados estratos do poema, ou para vedar-lhe ou dificultar-lhe uma determinada abordagem do poema? Se sim, a que se pode atribuí-lo? No centro do poema, há sempre um segredo a ser preservado?

Age de Carvalho – Eu não poderia ter dito melhor! É dessa maneira que tenho a poesia. É claro que não tenho intenção alguma de me esconder sob qualquer forma de hermetismo estéril, como talvez se possa supor, senão trata-se de minha convicção mais íntima de que o caminho que leva à luz da exatidão é, no mais das vezes, obscuro e misterioso. Eu só libero um poema quando tenho certeza que ele, por inteiro e em partes isoladas, num concerto vibrante de significações e correspondências, está *dizendo*. Todo ele *diz*, tudo quer comunicar. Toda palavra aqui então carrega uma verdade, fiel à experiên-

cia que originalmente gerou o poema, esse acontecimento. Não há, portanto, pontos obscuros na informação mas excesso de luz, o que às vezes pode ser cegante. Estou convencido disso.

CACTO – Desde 1990, ano do *Ror*, você não publica um livro reunindo seus poemas. Nesse intervalo, saiu apenas o *Móviles*, em parceria com Augusto Massi, com somente um poema seu. A que se deveu esse período tão longo de abstinência editorial? Ocorreu aí alguma crise de criação, alguma prevalência do silêncio sobre a palavra, ou apenas venceu o desejo de retardar a publicação de poemas que não deixaram de ser escritos ao longo desse tempo?

Age de Carvalho – Simplesmente ninguém me convidou a publicar, apenas isso. E, se sou sincero, me alegro hoje bem mais quando consigo escrever um bom poema do que em publicá-lo. Um poema concluído, e o dia está ganho. Isso me dá realmente alegria. Nos dois últimos anos ocupei-me de acompanhar a tradução para o alemão de uma antologia minha, feita por Curt Meyer-Clason, que é honraria das mais altas para mim. Tornamo-nos amigos, vendo-nos com certa frequência e trocando cartas auxiliares à tradução dentro da cidade de Munique. São cerca de trinta poemas que, embora magistralmente traduzidos, seguem sem editor na Alemanha e na Áustria. Mas o meu interesse em publicar em livro no Brasil retornou há uns quatro anos, quando achei que tinha um bom número de poemas. Mas aí um editor ficou me cozinhando por pelo menos mais dois anos, prometendo o livro, adiando, desaparecendo, que resolvi retirar os originais de lá. Sai agora, pelas mãos do Augusto Massi, na Cosac & Naify. Ao Augusto devo muito, meu ilustre parceiro nos *Móviles*.

CACTO – Os seus livros têm uma espantosa unidade interna e uma não menos espantosa diferença de um para outro. Você escreve seus poemas já pensando na integração deles no livro (ou seja, escreve antes livros que poemas), ou essa integração, com o delineamento da unidade do livro, se dá num momento posterior?

Age de Carvalho – Não é da nossa tradição o livro com um

plano preconcebido. Há raros exemplos, exceções aos nossos costumes: o *Romanceiro* de Cecília Meireles, o *Orfeu* de Jorge de Lima. Sigo a regra: escrevo os poemas, coleciono-os, busco uma certa estrutura interna (temática, rítmica, biográfica-existencial) que os sustente na forma posterior de livro.

CACTO – O que podemos esperar de seu novo livro, *Caveira 41*? O que, na sua opinião de autor, ele traz de diferente em relação aos anteriores?

Age de Carvalho – *Caveira 41* reúne os poemas escritos em dez anos, de 1991 a 2000 (não quis incluir os poemas saídos de 2001 para cá, que formarão um novo volume) e basicamente difere dos anteriores pela extensão: são em torno de 70 poemas, um livro relativamente longo.

BENEDITO NUNES

ARQUITETURA DOS OSSOS

A poesia é o modo não-instrumental de lidar com a linguagem. Se as palavras, desviadas do consumo imediato a que o intercâmbio da comunicação corrente as expõe, passam a falar por si mesmas para além de seus significados comuns; se organizadas em padrões rítmicos também dizem das coisas pela pulsação do sentimento que as anima, deixando em cada verso ou frase uma significação em suspenso, como pergunta e perplexidade, ou uma significação tensa, como agressão e protesto; se finalmente desencadeiam, entre som e sentido, o “poder de silêncio” que concentram, como apelo capaz de revelar o mundo ao homem e o homem a si mesmo – então quem emprega as palavras desse modo não-instrumental se faz poeta, porque cria da linguagem e na linguagem um espaço inter-subjetivo de conhecimento e de encontro dialogal. Essa conduta lúdica para com a linguagem, lida e luta, que identifica o genuíno poeta, identificando-o à sua obra, marca os poemas de Age de Carvalho em *Arquitetura dos ossos*.

Belém, 1980

(Originalmente publicado na orelha de *Arquitetura dos ossos*, Belém: Falângola e Semec, 1980)

JOGO MARCADO

Este livro não é o produto de simples co-autoria; encerra um único poema dos dois poetas, a dois concebido e a dois escrito – único mas feito da interligação de vários poemas que alternadamente compuseram ao longo de meses, criação em comum na qual exercitaram, intencionalmente, o antiquíssimo jogo da *renga*, praticado pelos letrados japoneses desde o século XIV, segundo regras estritas. A transposição conhecida desse jogo para o verso ocidental, precedente imediato de *A fala entre parêntesis, é Uma cadeia de poemas (Renga, a Chain of Poems, George Braziller, New York, 1971)* elaborada entre quatro poetas de nacionalidades diferentes, o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Edoardo Sanguineti e o inglês Charles Tomlinson, num hotel de Paris, onde os reuniu esperto e prestimoso editor, durante cinco dias de convívio, em abril de 1969.

As regras originais do gênero obrigam os participantes a escreverem, de cada vez, dois grupos de três e dois versos (o primeiro com 5/7/5 sílabas, o segundo com 7), utilizando somente certos temas e palavras, a fim de que, ao cabo de sucessivas rodadas, indefinidamente multiplicáveis, seja obtido um *poema total* da interconexão dos vários grupos, sempre diferentes quanto ao conteúdo, tratados como poemas autônomos e entre os quais não deve haver continuidade exterior. Assim como a forma de uma corrente ou cadeia só existe em função dos elos que a constituem, assim também a forma do poema total, *poema de poemas*, não é senão a que resulta do relacionamento mútuo de suas partes componentes. *Renga* significa justamente *cadeia de poemas*. Jamais concluída, cadeia aberta, o último elo de uma seqüência pode ser o começo de muitas outras.

Jogando cada qual em sua própria língua nativa as demãos da partida, a cadeia que os quatro poetas estrangeiros compuseram desdobra-se, na verdade, em quatro outras no sentido da leitura horizontal dos versos, e cada uma dessas quatro em sete no sentido vertical – ao todo, cento e dois poemas (o italiano Sanguineti, autor designado do último, preferiu o silêncio), que admitem combinatórias em ambas direções. As sete seções verticais e as quatro horizontais obedeceram à forma estrófica preferencial das literaturas européias depois do Renascimento, o soneto, considerado, de comum acordo, o equivalente europeu da *renga*.

Livre adaptação desses procedimentos às dicções de seus par-

ceiros, *A fala entre parêntesis* começa por um soneto, montagem de versos, cada qual tirado de um dos 46 poemas que formam 14 cadeias (número estrófico do soneto), de 2, 3 e 4 elos, engendrando a cadeia única, total, por todos formado. Tal é a compenetração estilística entre os diversos poemas que se torna difícil, ou quase impossível, salvo recorrendo-se à caligrafia, identificar o parceiro a quem pertencem.

O encadeamento interno, a continuidade sem juntas, que é o princípio básico do jogo, exige dos participantes, no momento da composição, um grau de consonância afetiva e intelectual capaz de permitir a qualquer deles retomar no seu poema a experiência do outro, casando-a, seja por semelhança ou por contrastação, à sua própria. Essa consonância, através de oposições e aproximações, é o que assegura a unidade díspare da linguagem dos diferentes poemas, fazendo da *renga*, de acordo com a doutrina de Shinkei, teórico do jogo no século XV, “exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro”.

As artes poéticas do Ocidente separaram as regras da criação das normas da ação individual e do esforço de conhecimento. As do Oriente preescrevem ao indivíduo, além do uso técnico de ritmos, de padrões formais e esquemas de sonoridade, um conjunto de atitudes, de maneiras de pensar, de ver e de conceber as coisas, de conduzir-se relativamente aos outros seres e aos seus companheiros de ofício. É como se o poeta necessitasse de uma ética para realizar-se esteticamente, e como se só pudesse escrever belos versos aprendendo a relacionar as formas da linguagem com as formas de sentimento e conhecimento do mundo, ambas postas em prática, conjuntamente, no mesmo exercício mental que vinculou os nossos dois autores. Entretanto, não se pode adotar, sob pena de desnaturalizá-los, processos de criação verbal nativos de determinada cultura sem adotar-lhes, também, os valores estéticos, éticos e espirituais correspondentes. Mas o risco de artificialidade que isso comportaria foi contornado dentro da expressão lírica, reflexiva e metafórica, própria de ambos.

Quem os acusasse de exotismo quanto à forma, esqueceria o que a arte do século XX deve às culturas primitivas, à Índia, à China e ao Japão. Basta lembrar o parto do cubismo sob as sugestões da escultura africana em Picasso, os empréstimos mais recentes da música de Messiaen às tonalidades da música hindu e, nos últimos tempos, a fecunda influência para a poesia, já de há muito em contato com o *hai-kai*, da escrita ideográfica chinesa.

Não se poderia também incriminá-los por haverem tratado a poesia como jogo, posto que, tanto quanto a arte em geral, a poesia é o produto da tendência lúdica no homem, franca em certas épocas históricas, enfraquecida em outras, ora de alcance coletivo, ora se desenvolvendo no âmbito de castas senhoriais e de grupos palacianos, nas sociedades agrárias, pré-industriais. Entre os chineses ou entre os chamados povos primitivos, o jogo da poesia ou a poesia como jogo ocupou o lugar de uma prática cerimonial e cerimoniosa; nessas sociedades, os improvisadores de versos receberam tratamento de exceção que hoje reservamos aos especialistas do saber, e que a Idade Média concedia aos trovadores, que nos legaram a *gaia ciência*, a arte de poetar. De novo, durante o Barroco, o espírito lúdico, sofreado pela disciplina clássica, invadiu a literatura; entre nós, ninguém o traduziu melhor do que Gregório de Matos, no século XVII. E já quando avançada ia a sociedade industrial, uma das obras fecundantes da poesia, que recuperou esse espírito na forma da verbalização reflexiva peculiar à lírica moderna, foi o poema de Mallarmé, *Un coup de dés (Um lance de dados)*, jogo de azar com palavras sobre o pano branco da página, ou antes, o modelo da criação poética como grande jogo e do poeta como *Magister Ludi*.

Os versos de Max Martins e Age de Carvalho, aqui publicados, nada têm a ver com a *orientallice*, ou seja, com a moda, quase um exotismo da atual cultura de massa, dos padrões de pensamento e de comportamento das civilizações orientais, adotados superficial e imitativamente. Para nós, ocidentais, a novidade da *renga* está menos no seu princípio formal, equivalente à sintaxe por justaposição dos líricos modernos e à montagem cinematográfica, do que no fascínio de seu estilo de fazer poético, associativo, em companhia. Poder-se-á chamá-lo, por analogia com o *symphilosophieren* – o *sinfilosofar* dos românticos alemães – a reflexão filosófica produzida por mútua simpatia, mediante o confronto dialogal dos pensadores reunidos –, um *simpoetar*: a criação entre poetas, na reciprocidade das experiências individuais em debate, compartilhadas, que se harmonizam, sem perder as suas diferenças, opostas mas não antagônicas, pelo comum foco da linguagem que as une entre si, como na música os acordes tonais unem várias linhas melódicas. Porque os parceiros são de certa maneira contendedores, travando um embate, a *renga* é um jogo; e porque esse embate trava-se na linguagem, com ela e dentro dela, através de seus “labiríntimos”, de sua “dança indefinida”, “do sinuoso grafito” da escrita, por baixo do qual passa a corrente

subterrânea do inexpresso, do apenas subscrito no corpo das palavras, a *renga* é, como prática verbal, uma forma de lirismo dilatado, a difícil passagem do subjetivo ao inter-subjetivo.

O título adotado, *A fala entre parêntesis*, pode significar tanto o “claro-escuro” do corpo e da alma, a caverna do sexo, irredutíveis a uma exteriorização plena, e que também são “linguagens subterrâneas”, quanto a clausura das diferenças de expressões individuais, suspensas, desligadas, e deixando que apareça o idioma comum da inter-subjetividade, já como espaço poético onde se operam descobrimentos e revolvimentos de palavras e de coisas, entremeadas de significações e de silêncios interrompidos.

Atente o leitor para o diálogo de poema a poema, e de cadeia a cadeia, que se desenrola nesse espaço poético, dentro do qual, em meio a diversas homenagens literárias, versos de Bashô, de Trakl, de Paul Celan, de Edmond Jabès e de Octavio Paz assinalam o caminho do encontro, através das palavras, também celebrado nesta *renga*, dos dois poetas – amigos reunidos pelo tempo sem idade da expressão, cavalgando juntos a “égua aveludada, juventude”, que o mais velho sojiga – e levam a tensa conversação do texto a estender-se às duas tradições poéticas, a oriental e a ocidental, igualmente por eles festejadas.

Na partida que jogam, sem vencedor nem vencido, tampouco existe adversário. Só a contingência de se lidar com palavras, de se utilizarem naipes já marcados por significações comuns, que vacilam a cada lance, constitui, como em toda poesia, jogo da linguagem à jusante ou à montante do tempo, a única adversidade necessária. Pois que, para os autênticos poetas, apenas o tempo, que joga conosco – “brinquedo de criança”, segundo Heráclito –, é o verdadeiro e oculto parceiro, o contendor e a contenda.

(Originalmente publicado como prefácio de *A fala entre parêntesis*, Belém: Grápho, Grafisa e Semec, 1982)

DUDA MACHADO

STAY, ILLUSION, STAY

O sol que faz da realidade sua sombra
A furta-cor constante
A de todas as caras, mas sempre
igual à nossa cara
A que nos respira
A enfermeira de plantão a nos dopar
até o fim
A que me espera depois desses epítetos

O QUE VEM DEPOIS

I

Muito tinha ficado para trás
ou vinha de outras histórias.
Alguns gestos deviam juntar-se
num episódio por vir.
De novo, o que se retardava
para se precipitar em seguida?

II

Rotina de impasses.
A sombra que basta
e não se acha.
O repouso,
a música no escuro,
o dia seguinte.

DENTRO DE CASA

Uma certa distância,
traçada porém por cadáveres
em barrancos, bancos de carro,
canais.

A armadilha de estar dentro
que só se desarma quando,
se entende que o dentro
sempre sobra, nunca
está em casa.

E é em área recôndita,
onde mundo e útero se cruzam,
que a multidão nos acorda,
embora seja para começar pelas ruas
um sono ainda mais pesado.

ENFIM

O que querias saber, não sabes.

Não sabes o que seria saber.

E te perguntas como esta frase
se vincula àquele ponto
em que não mais se sabe se nada
se sabe (a posição de Sanches
comentada no Livro do Desassossego).

Entre variações assim te dispersas,
pois não sabes o que valem.

De vez em quando, tocas
alguma coisa que te ultrapassa
e te leva ao poema,
então insistes à espera
de aquilo que fazes,
também te refaça.

DONIZETE GALVÃO

COÁGULOS

o que bóia na lágrima:

um amor gasto

sem contrapartida

uma visão

dos filhos ressonando

(quais serão os seus destinos?)

umas dores recônditas

a solidão nunca aprendida

umas lavas que ansiavam pela claridade

sem encontrar as palavras

que as conduzissem

ao mar

SATURAÇÃO

No círculo que a xícara de café
deixa desenhado no pires,
o grão amargo do equívoco.
O olhar preso, a vida presa.
Ânsia que confrange os ossos.
Ninguém atura o risco do cerco.
Ninguém sai dele de mãos vazias.

ANEDOTA JAPONESA

Para Ronald Polito

Peixes mecânicos nadam,
raros, no aquário em Osaka.

Seu terno de vidro quebrou
no armário de espanto.

Um corvo de bico de aço
volta a furar seu cérebro.

As vísceras de Mishima
pulam debaixo da cama.

Nenhum cão na imensa Tóquio
ganirá por sua solidão.

FABIO WEINTRAUB

QUANDO O AMOR RECUPERA A VISÃO

Tão logo alguém se aproxima
joga-se no chão
finge ter sido espancado
roubado até o último vintém

Se o ajudam a erguer-se
abraça a alma caridosa
esvaziando-lhe a bolsa

O maligno o arrasta
através do fogo
através do vau e do redemunho
do lamaçal e do charco
põe facas em seu travesseiro
ratoeiras em sua sopa

Ele também
não faz por menos:
bebe pinga com o cachorro
joga dados viciados
cede o corpo a proxenetas

É fustigado nos albergues
nos hospitais públicos
e posto na rua a pontapés
quando o amor
recupera a visão

PREÇO

Meu casaco
acha bonito?
De segunda mão

De segunda mão
meu cabelo
o sorriso que te dei
na última quarta-feira
e o beijo que vou te dar
no próximo aniversário

De segunda mão
esses óculos escuros
e a vista franzida
quando estou sem eles

De segunda aquele orgasmo
à beira dos camundongos
o vaso de violetas
no pesadelo chuvoso

Novo somente o perdão
por conhecer
todos esses gestos e coisas
barganhados sem pejo
redimidos pelo uso

Sempre novo esse perdão
inédito
como uma farpa sob a unha
no polegar esmagado

GLAUCO MATTOSO

TRÊS TEMAS MACHADIANOS

Os sonetos abaixo são livres releituras de contos de Machado de Assis, que fazem parte do livro inédito Contos familiares: sonetos requentados, no qual Glauco Mattoso parafraseia alguns clássicos da ficção universal, transportando-os para o molde poético mais trabalhado e trabalhoso. O soneto intitulado “Conto abraçado” corresponde ao conto “Uns braços”, de Machado; o soneto “Conto combinado” ao conto “Longe dos olhos”; e o soneto “Conto escolado” ao “Conto de escola”.

CONTO ABRAÇADO [SONETO 485]

Na casa duns parentes o mocinho
trabalha para o chefe da família.
Nada na capital lhe maravilha
a vista mais que a esposa do padrinho.

Não fosse este tão ríspido e mesquinho,
discreta ela não fosse, que armadilha
montada ao jovem, cujo olhinho brilha
pensando na patroa em mau caminho!

O braço é que fascina o adolescente,
exposto onde o restante está escondido:
em sonho aquele afago quente sente.

Jamais tal fantasia cai no olvido.
Mal sabe ele que o braço esteve rente
a si, quase o tocando adormecido!

CONTO COMBINADO [SONETO 492]

O filho do banqueiro, que evitara
a filha do político somente
porque casá-los tinha o pai em mente,
agora até que vai com sua cara.

Se torna a situação um tanto rara:
quem antipatizava é confidente,
e cada qual ao outro já não mente
acerca de algum rosto em quem repara.

Os dois, porém, só notam que se amam
no dia em que a viagem os aparta:
distantes, seus distintos nomes chamam.

Suspiram, telefonam, mandam carta,
e aquilo que seus pais há tempo tramam
dá certo: vão casar, raio que os parta!

CONTO ESCOLADO [SONETO 482]

Na mesma escola estudam dois comparsas.
Um deles passa ao outro a cola e cobra
em grana ou droga a sórdida manobra,
e a classe toda inveja-lhes as farsas.

Pescoços esticados como garças,
colegas nada colam do mais cobra,
que as dicas num bilhete anota e dobra,
furtivo e atento às chances sempre esparsas.

Até que o professor percebe e pega
os dois, que são punidos (alguém ri)
por culpa dum terceiro que os entrega.

Os três se pegarão longe dali,
enquanto um quarto, quieto, ébrio colega
em branco deixa a prova e lê gibi.

CLÁUDIO NUNES DE MORAIS

ALGUNS GUITARRISTAS

Ouvi Manolo Sanlúcar
e Isidro, o mano fiel:
de suas *cañas*, o açúcar

por entre os caules de fel.
Ouvi também, no Brasil,
Cañizares (Juan Manuel):

ciência, vasta e não fácil,
mas espontânea, apresenta.
Ouvi depois esse anil

das mãos de Amigo (Vicente),
que apresenta em outro tom
Córdoba: explosivamente.

E antes Solera (Antonio)
— ouvi (ou vi) bem de perto
(e revi) —, em *Carmen*: dom,

Bodas de Sangre em concerto.
Mas ouvi Francisco Sánchez
Gómez, *Paco* (o mais deserto

da história: numa avalanche
de toques que invade e muda
o toque, como revanche:

a guitarra mais aguda,
mais musical, a fronteira
também do grave, sisudo):

“o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra”,
o que calcula as maneiras

de cada corda que vibra
e acorda em toda a magia
do “fluido aceiro da vida”

a frágua, a *gitanería*,
sim, ouvi Francisco Sánchez
Gómez, *Paco de Lucía*:

cultivando uma avalanche
de toques, mas com mão certa,
não deixa que se desmanche

o toque que se completa
com o elenco dos *tablaos*
e das *peñas* mais secretas,

pois tal guitarra, ou granada
que explode à frente do elenco,
sempre renasce — extremada —

dos pés, da voz do flamenco.

MARIA ESTHER MACIEL

AS IDADES DE ZENÓBIA

Aos dezoito anos, Zenóbia tinha olhos ávidos e não usava óculos. Os cabelos, de um preto instável, pendiam em breves ondas sobre os ombros. Seu corpo magro lhe impunha uma fragilidade que não tinha. Sorria sempre como se escondesse a face sob as sombras.

Aos trinta e dois anos, Zenóbia tinha olhos óbvios e ainda não usava óculos. As maçãs do rosto, de um rosa rubro, quase que encobriam o nariz miúdo. Os cabelos, reclusos. Uma linha – quase ruga – trazia à testa um ar de austera brandura. Mas nenhuma dureza no conjunto, nenhum escuro.

Aos quarenta anos, Zenóbia tinha olhos sóbrios e passou a usar óculos com aros de tartaruga. Os cabelos, curtos. O risco na testa, agora um sulco. Seu vulto era raro. O sorriso esquivo: seu ponto de fuga. Uma incerta elegância a tomava, quase absurda.

Aos cinqüenta e oito anos, Zenóbia tinha olhos sólidos, sob os óculos de lentes turvas. No susto da idade aprendeu que ainda era cedo e quis experimentar tudo. Nos cabelos plúmbeos, nenhum sinal de pejo. Imune ao peso do mundo, ela parecia não ter culpa ou medo.

Aos setenta e quatro anos, Zenóbia tinha olhos estóicos por detrás dos óculos de hastes curvas. Trazia o cabelo de nuvem rente à nuca. E apesar do luto, não perdia o lume. De tudo, mesmo das coisas soturnas, sabia extrair o sumo. Sua vida era o resumo de seu nome. Todos diziam que não morreria nunca.

Aos oitenta e nove anos, Zenóbia parece ter setenta e quatro. Os olhos, sob as lentes sem aro, estão ilágrimes. Os cabelos, ralos, de um branco insone. Já não há dor ou noite para a sua alma, é claro. Na aura da idade, já sabe quase tudo. E todos ainda pensam que ela é um milagre. Ou um sonho.

RONALD POLITO

QUASE DANÇADO

Parece que está algo mais baixo ou curvo, ou torto ou esquivo, indo até as mãos magras que, estranhas, quase se desligam dos braços um tanto jogados de lado.

As duas pernas são mesmo um incômodo problema, pois, se tivesse apenas uma, teria encontrado uma suficiente ou exaustiva solução, conheceria apenas uma direção.

A cabeça também se apresenta algo desproporcional, comparada às outras partes, ou a tudo o mais, girando sem parar em parafuso, quando se atinge a máxima concentração do cérebro.

EDIVALDO TEIXEIRA

PARAÍSO

No dia das blasfêmias
caem as pedras
as estrelas caem
caem os astros
no dia incendiado
nenhum rastro
nenhum olho ou voz
povoa o espaço
e é vazio o rio
e caem árvores
nem sonho, nem tambor,
nem pássaro
no dia já deserto
ruem as casas
e há uma dor
que move os olhos
move as asas
e há carneiros
e grandes raízes
e se contemplas tudo
nada dizes.

LEANDRO SARMATZ

HOMENS-RÃS

Um simples pedalinho
amarelo
sobre as águas turvas,
barrentas.

A promessa,
a expulsão do *cocker*
e a sujeira
de um sol quase ausente.

Claramente há um suspeito,
o senhor sabe como é:
o endereço, por favor,
é só para averiguação.

Eu não me deito,
eu não me deixo
levar:
água, útero, esquife.

A criança cai do colo,
é o momento
mais sutil:
a hora abominável
em que a rapina (negro e sangue)
cristaliza o vôo —
e já é nada.

MICHELINY VERUNSCHK

LE CIRQUE

No varal do manicômio,
camisolas agitam aplausos,
suportam o exílio de tudo
e nas tardes de tempestade,
piruetam, pipas pelo céu negro.

Os risos falhos dos mambembes
urinam uma luz trapézio,
sustentam os saltos suicidas, mas doem.

À noite, depois que o dono faz a contabilidade,
as pulgas exibem o cerol.

Amanhã tem espetáculo, sim senhor!

SOBRE O OLHAR

Fotografias se espalham
E espelham olhos de papel
Opacos de mirar-se
Uns nos outros.
Tramam o silêncio,
O desbotar de sorrisos dos vizinhos paralelos
E roubam a luz dos objetos mais difíceis.
Elas sempre arrancam novos sacramentos dos vivos,
Nunca dormem
E são, em tudo, falsas.

UM CANTO OBSESSIVO

O que habita este envelope fechado?
Um animal ou uma máquina
que engendra surpresas mal-queridas?
O que se escuta são risadas,
o trabalho de uma usina,
ou serão garras que rasgam papéis,
mapas,
festas gregas onde se quebram pratos?
Que mecanismos trabalham nesta carta?
Seu tic-tac é de bomba,
de conta atrasada,
de contagem regressiva?
Talvez intimação da justiça
ou uma ação de despejo da própria vida.
Talvez nada,
só um convite para a liquidação
da loja mais próxima
ou o coração de um indigente
pingando ainda,
material didático para a aula de anatomia.
Talvez nada,
só uma carta,
papel contra papel,
uma rosa desfolhada
e um amontoado de letras desconexas.
Notícias,
um pedido que morre,
a graça que fica,
a guerra que arde no íntimo amigo.
Talvez tudo,
um bicho traiçoeiro e pardo e mudo
ataviado de selos e outros enfeites,
mas muito ágil em cravar os dentes,
ele todo um ríctus de espinhos
que desfibra a vítima.
Que palavras guardam este cofre?
Que susto de presente?
Que bote?

JÚLIO CÉSAR DE ABREU E SILVA

FOLHA-DE-FLANDRES

um mar de aço
e as profundezas
da sua ressonância

vulnerável ao corte
ainda se ouve a onda
como um coro de chicotes

FLOR DO MÉXICO

trebelhos de abelhas
(em fino e amarelo
pó

uma fina poeira
um polvilho
outro pólen

outro grão
outra flor, outra flor
e mel)

envaidecem qualquer polemônio
em que ousam
pisar

A PAUSA

o canto da ave
cravado
na ossatura da pausa
mancha
a paisagem sonora

o piado
igualá-se
nesta paisagem
ao tiro do traficante

prudente — a pausa —
articulava antes da pauta
na alma
intentava dizer
ser ouvida

e dizia
não fosse
em cheio atingida
pelo tiro do pássaro

TRÍPTICO

{gaivota}

pólipos multi-
coloridos na praia
infestada de rastros
e sombras
expremem-se
no mar quase-limpo
multidão e peixes

{observando
sobrevoa}

encalhado gordo
de promessas
feliz agoniza
n'areia quase-lixo
o último dia
do ano

{de súbito
mergulha!
em vão?}

no céu quase-alvo
o aeroplano
propaga
pepto-bismol
o salva-vidas
do seu estômago

PARÁBOLA

um palmo
e seis côvados
(a curva
couraça de escamas)
esplêndida
ostenta a crista
q chama
ao combate

projeta
a folha
(jovem filho
de isaí)
desliza
o gargalo
do feroz
filisteu

desaba
a frente
(explode
em fúria
argêntea)
artelho-atado
rema
david

RICARDO RIZZO

ALPINISMO

O cinegrafista colhe amostras das bordas
do vulcão congelado –
ao lado
da sala de tevê
uma fileira de sal
(sobre a mesa onde choras)
desenha o rosto de que quero lembrar
em cada noite cada carne de fio de cobre
percorrendo a casa
nos tubos de plástico.

Há panteras e panteras nessas noites
onde o ódio masca pano
e tez com suas navalhas ocas.

É como se infiltrar no vestido
dela e sentir secar seu
suor quando se levanta
no ônibus
vendo ansiosamente
alguém acenar de uma fachada.

Este homem por quem ela se mancha
e se suja e se perfuma de seus
próprios cheiros e os
espalha pela pele
até encardir de alegria
a dobra das pernas onde ele gosta
de esfregar a barba
este homem sente no rosto o borrão
de luz que o dia
urina.

Um alpinista saberia esquecer esta tarde em
que eles se encontram num pequeno
apartamento
com seus relógios.

A quatro mil e sessenta metros de altitude
ele saberia rir de um pássaro incomum
ou esperaria um instante até
que o sol baixasse
e retomaria os movimentos
através dos quais mantém
suas mãos presas
ao planeta.

JEAN DE OLIVEIRA FERREIRA

PENSAMENTO

neblina
ou ocluso cetim
entre

baralhos e caminhada

música de
mulher em vento
dadas
as mãos
sem palavras

sentimentais e
saudades azedas
com poucas

voz
misturadas
o medo da
solidão

ILUSÃO

num barco de por acaso
estufa explode

rios e ventos sem toque
ou cicatrizes

água intacta

sem mortes no paraíso
fundo!
sem comentários

VONTADE

se pertinente ficar comentando
que seja feita de vento em frente
cóclea: vulcão por acaso

por que pairam divagantes
nuas no sótão
vincos da margem

vagões e atmosferas
incertezas e talvez
quaisquer olhos de meio reflexo

PACIÊNCIA

pingos

e os pássaros
arrastam sombras

montes pelas
maneiras

pesadas pelos
escombros

de cheiros e
fezes inteiras

pesada
pelos ombros
dos anos

ROMANCE

I

o título depende de. quem cai ou pende. é frio ou sente. tem par ou não. título nem precisa. de estilo. marketing. mercado. ou nem pensa nisso. o enredo é que é importante. pra quem? escreve. ou vive. de ouvir ou ver. simples vítima. persona non. lixo. meio homem meio. rico. marginal. vagabundo. não trabalha porque não quer. coitado. todo cortado. pés inchados. pus. nem pisa no chão. câncer. simulação. quem quer trabalha. emprego taí. daqui de cima. é isso. ratos. tem de todos os tipos. tome cuidado meu filho. levante o vidro do carro. não hoje não. sai porra. já falei. esta cidade. inferno. pago. imposto. mas pago. odeio. política. odeio. político. é tudo igual. tal qual. quem? não tenho nada. e eu com isso? e aquilo? por que não. procura um médico. hospital das clínicas. é fácil. é o caralho. já tentou? tem convênio? vai lá. tenta.

II

e nada. na cidade é assim. palavras ao vento? não. são pedras que levamos nos bolsos. não há tempo, nem onde depositá-las. depois são caras. pergunte. peça informação. não dá. deve ser pra lá. não dão. passa aqui? vai pro capão? nem sei. pobre aqui se fode. e tem outro jargão? é tudo que pobre pode ter. palavrão. afinal, como chegar lá. na administração, pra dizer que tá tudo errado? se nem telefone sabe. nem cartão tem. mas não. é feio, sem educação! onde já se viu, mandar o governador pra puta-que-o-pariu? nem é parlamentar. tem que ouvir e agüentar. tem que ver e não querer. cheirar e não provar. afinal não trabalha porque não quer! só na cachaça!? toma, vê se não bebe! compra um pão. filho-da-puta, enche o rabo de uísque importado e pede pra não beber. dormir com ratos, na chuva, comendo pão. comer pra quê? vai se foder.

PRISCA AGUSTONI

Me mudé para tu ser
con la fantasía perseguida.

Llegó contigo
la palabra la intención
el vértigo anterior al vértigo

constatación

aquella expresión de mi madre

la isla incendiada
con los amores que forjaron
este presente

No sé la naturaleza
de mis espejos.
Revelan a quién ya fui
o a quién nunca seré?
Tengo algo quemando en mí.
Son amuletos bajo las uñas,
son innumerables muertes.

máscara

Nada es definitivo.
Pero mi rostro amaneció
hecho piedra.

DANILO MONTEIRO

Corra de olhos fechados como um filho da puta

[nesta praia deserta
porque tudo se desintegra às suas costas
e você sabe,
dentro de instantes o Departamento do Patrimônio Histórico
[da sua mente selecionará os
rostos, paisagens e sensações que deverão
[ser tombados a qualquer custo,
a mão do carrasco tem um carimbo onde se lê “sublime”;

corra de olhos fechados e grite se possível como um filho da
[puta,
e pule nesta brecha sem abrir os olhos nem parar de gritar,
uma coluna de ar que sustenta um espaço vazio,
ou isto
ou um lento suicídio.

Nesta tarde finalmente chorei como um cavalo

que cheira sua morte no ar outonal
e percebe que não mais poderá carregar uma pessoa em seu
[lombo.

Embora isso soe estranho eu sei
e sei que você sabe

E a brisa é muito muito muito muito muito muito muito
Muito
suave.

No calor da tempestade recebida à escancarada boca da
colina, no sono prata, na jornada da gota, na convulsão do ser
como intuindo a chegada do numinoso, no grito esférico que
alcança, fui agraciado com um novo Nome.

Do café ao fumo ao cuspe ao

sono ao café de novo,
nenhum poema foi escrito,
e quem diabos precisava dele?

Do caroço escuro e úmido
hospedado na parte invisível da garganta,
à cerveja que abre o cancro em pétalas-bolhas,
gluglunando a dois centímetros da epiderme,
ao brutal nascimento do monstro-amor,
ao mundo das giletes, toda a parafernália
perfuro-cortante,
ao riso e ao sono e ao cancro de novo,
ainda assim nenhum poema foi escrito,
como o santo ou perdulário
que na vida apenas vive.

Por uma semana me aborrecendo com distintos poetas,
por um mês ameahando prodígios em viagens pelas rodovias
[do mundo e do meu sangue;
por três anos tentando livrar minha mente das palavras;
por toda uma tarde esmurrado pelos missionários da beleza;
e assim se fez um poema.

Não há suavidade no esplendor da banca de mexericas da esquina. Enquanto um telefone toca sem cessar no pavimento décimo de um edifício sem olhos, e a porção terrível da deusa vomita moedas no caça-níqueis (mais uma rodada), retiro pedaços do meu chiclete para grudar no cabelo dos anjos que cospem caroços nos automóveis.

uma vida para além das ondas,
interminável trabalho de flutuar.

VERONICA STIGGER

INQUISIÇÕES

¿Que filho-da-puta
matou
meu chinelo-de-dedo?

¿Que filha-da-puta
pariu
meu pano-de-prato?

¿Onde, iraios!,
foi parar
meu pára-raio?

DESTINOS

Numa esquina
escura e puta
três letreiros
emparelhados
gozam de seus
destinos :
B. Funda
Cem. Perus
Recto. dos Humildes

EDUARDO STERZI

VAPOR E CIMENTO

Enquanto deslizo – serpente
metálica – ao longo do arroio,
a proa rasgando o
asfalto, temente apenas
a radares e outros
roedores,

meus olhos se despregam
do fluxo apático
e, de repente,
descobrem, ao fundo,
formações efêmeras
de algodão e
reboco, vapor e
cimento – o assim
chamado “horizonte” –
morrendo em rosa e
cinzento;

poderia ser o fim do mundo,
mas aqueles óculos
mudaram a percepção
de tudo, e ela pôde,
ao meu lado, mesmo
assustada, sorrir,
embora sua fala,
no rapto do instante,
cessasse abrupta, à espera
de alguém – tigre ou
anjo – que, munido
de ferramentas apropriadas,
nos arrancasse
do cerrado cipoal
das ferragens;

poderia ser o fim
do mundo, mas,
hóspede perpétuo
da mais ímpia
masmorra
(onde o chão
morde o teto)
do palácio
gasoso
das lembranças,
fantasio-me liberto,
preso apenas a
um que outro
relâmpago: o prego,
áspero de cimento,
cravado no pé esquerdo;
o primeiro golpe
da adaga (a vítima
sobre a pia,
ao lado de uma
privada); o lustre
de inúteis tentáculos
rebetando no ventre
da sala; tua última
palavra.

31/12/2002 – Porto Alegre

RONALD POLITO

NOTAS SOBRE A POESIA NO BRASIL A PARTIR DOS ANOS 70

Tentarei não propriamente mapear ou indicar a produção poética no Brasil de hoje, mas levantar alguns problemas que perpassam a intensa produção e discussão da poesia na contemporaneidade do país e sugerir elementos que possam orientar a percepção dessa prática. Mais especificamente, tentarei abordar a poesia no Brasil dos anos 70 para cá, com todos os riscos e limitações que isto implica. Tanto mais pela circunstância biográfica de que comecei a ler poesia no final dos anos 70 e tentei acompanhar o que foi feito a partir daquela época. Claro que falarei de questões que demandariam inúmeras explicações adicionais. Este texto é um esboço, portanto, onde generalizações são inevitáveis.

Com efeito, se podemos, em grande parte, demarcar quais autores e obras interagiram de modo mais fundamental para a constituição de um *corpus* literário para o país durante a primeira metade do século (e aí sobressaem, dentre poucos outros, os nomes de Oswald, Drummond, Bandeira e Murilo), para a segunda metade o panorama é mais complexo, turvo, esquivo (com a exceção, talvez, das obras largamente aceitas de Cabral e dos concretos), até porque as próprias condições do fazer poético se alteraram significativamente. Pensemos, hoje, o que é discutir o tema da vanguarda para nos darmos conta de um dos aspectos que considero centrais desse problema. Talvez valesse a pena ter em conta uma proposição de Joan Brossa, nesse momento, que dizia não ser um artista de “vanguarda”, mas um artista do “tempo”. Esta idéia, dentre outras, poderia nos auxiliar a estabelecer o que de importante se produziu nos últimos 30 anos?

Este texto foi apresentado numa mesa-redonda intitulada “A poesia contemporânea”, em 10 de outubro de 1999, como parte das atividades da VII Semana de Letras do ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto. O público era constituído principalmente pelos alunos da graduação do curso de Letras da UFOP. As mínimas alterações que fiz em relação ao texto original não modificam substancialmente o seu caráter e nem eliminam a forte oralidade do mesmo.

Digo isso porque os programas diminuem, escasseiam a partir dos anos 70, até hoje em dia parecer relativamente absurdo e extemporâneo encontrar um grupo de poetas produzindo em torno de algumas idéias, reunindo-se etc. Um certo modo de ser vanguarda faliu irremediavelmente, tanto mais diante da esmagadora supremacia dos códigos de informação, comunicação e cultura do capitalismo pós-industrial, exigindo múltiplas estratégias textuais capazes de restabelecer os problemas do estado da arte poética e de sua relação com as pessoas, e onde ambos definitivamente estão mediatizados pelo sistema editorial, pelos sistemas de comunicação e informação de massa e pelas novas modalidades de comunicação da sociedade informática.

Ainda que estejamos próximos demais do objeto de análise, as coisas não se assentaram muito bem ou mesmo em nada, quero lembrar algum esforço já feito no sentido de nos fornecer chaves de leitura para o caso. Que poderia ser encerrado brevemente, se admitíssemos a opinião de Augusto de Campos, para quem nada aconteceu na poesia brasileira de 1980 para cá, como declarou em entrevista recente. Teríamos que resgatar, então, só os anos 70, talvez... Aqui interessa mais um texto de Flora Süssekind, de pouco publicado, que, citando os últimos 30 anos, sugere dois momentos fundamentais: os anos 70, com a poesia marginal, e os anos 90, com o atual *boom* da poesia. Sua análise trata especificamente da obra de Dora Ribeiro, que escapa a esses momentos, talvez mesmo incorporando elementos de ambos. Afinal, não se trata de dividir a poesia por décadas, mas sugerir momentos em que ela parece adquirir uma dinâmica mais visível. Para a autora, poderíamos caracterizar assim os dois momentos: “a auto-expressividade, o prosaísmo e a poesia-diário, dominantes na poética dos anos 70, e o redimensionamento do sujeito lírico, a auto-reflexão e a investigação formal e material, que caracterizam parcela significativa da poesia de fins da década de 80 e dos anos 90 no Brasil” (Flora Süssekind. O dentro, o fora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1999. Idéias/Livros, p. 5.).

Creio que poderíamos observar esse período considerando dois momentos fundamentais, como sugerido, mas é meu objetivo aqui diferenciar ainda mais, ou melhor, de outra perspectiva, esses momentos, pois suas formas e significações são por vezes incontrastáveis. Além disso, sugerir que correntes ou conexões mais subterrâneas perpassam esses dois momentos, o que permi-

te delimitar outras linhas de relação com os problemas legados pelas poéticas mais importantes da primeira metade do século.

A bibliografia sobre a poesia dos anos 70 é já extensa. Em primeiro lugar, retomemos a poesia dita marginal. Essa produção poética é, ao que parece, o último movimento (semi)programático do século na literatura brasileira. Agora não importa a infinita e deliciosa casuística que envolve o referido fenômeno. Antes vale notar que, ecoando 22 e o romantismo, é também a última vez que se coloca novamente no âmbito da poesia no Brasil o problema da linguagem poética brasileira, nacional, regional, local, com a exploração da gíria, do coloquial, da expressão idiomática, do trocadilho etc. Reinventando principalmente Manuel Bandeira e Oswald, esses poetas, no entanto, nos legaram uma obra desigual, pequena, pouco exigente, à exceção, talvez, de Eudoro Augusto (e, talvez, nem mesmo ele possa ser chamado especificamente de poeta marginal). Creio, portanto, terem pouco interesse, hoje, os trabalhos de Chacal, de Ana Cristina César (mais uma promessa que uma realização, como Torquato Neto), de Charles, Leila Mícolis, Nicolás Beer, Bernardo Vilhena e tantos outros. O melhor da poesia marginal foi o que outros poetas conseguiram fazer com a poesia marginal. Além disso, o próprio significado da poesia marginal para a poesia no Brasil, em termos de herança crítica a ser preservada, parece-me claramente menor que o legado do modernismo, de João Cabral e dos concretos. É evidente, ainda, que a poesia marginal não se reduz aos anos 70, mas estende-se por todos os anos 80 e há ecos ainda hoje em uma legião de poetas, tendo mesmo sido reatado um diálogo mais profundo com os marginais no contexto dos anos 90, sobre o que falarei mais à frente.

Mas nos anos 70 ou em suas margens foram geradas, também, outras poéticas, cujo impacto nas décadas seguintes estamos nos dando conta cada vez mais. Refiro-me a um conjunto de autores que é dificilmente rotulável, exatamente porque cada um deles situou-se de modo muito particular em relação à tradição anterior, definindo, digamos, seu cânone. Talvez esse seja um traço comum à maioria deles, um esforço claro, racional até onde é possível, de precisar modos de relação com a tradição, o que denota, igualmente, um nível de abordagem da prática poética que supõe cada vez mais sua especialização e as várias possibilidades de estratégias em sua disposição para o enfrentamento

simbólico presente. Penso mais precisamente nos trabalhos de Paulo Leminski, Duda Machado, Ângela Melin, Orides Fontela, Júlio Castañon Guimarães e Régis Bonvicino. Eles cobrem, praticamente, duas gerações, alguns dirão. Igualmente, seus textos não foram divulgados ao mesmo tempo, mas nem tanto. Afora isto, são obras ainda em processo, com a exceção dos poetas mortos Leminski e Orides Fontela. Algumas apresentam inclusive desníveis internos, bem como desdobramentos internos, constituindo cada uma delas um campo extenso de problemas. Mas, realmente, para mim, a coisa fundamental que, em última instância, as reúne, é propriamente a qualidade estética que vejo em cada uma.

É notável, na maioria desses poetas, uma dominância, a forte presença do projeto da poesia concreta (e mesmo a preponderância de Augusto ou Haroldo de Campos, em cada poética) e, num segundo plano, a presença de Murilo Mendes e Oswald de Andrade, como referências centrais do modernismo, e de João Cabral. Notável ainda o quanto de poesia marginal e de tropicalismo (temas que devem ser correlacionados) pode se fazer presente aqui e ali. A mescla de registros, certo virtuosismo, a dimensão metalingüística, o caráter inter e intratextual, o esforço de manter o compasso com a produção internacional, que implica uma atividade ensaística e tradutória mais ou menos intensa, conforme o caso – todos esses são elementos que iluminam esse grupo. Dessa perspectiva, retomemos a poesia marginal, e mesmo o tropicalismo, que, filtrados por alguns desses poetas, resultaram numa positiva liberdade da fala, numa transparência da coloquialidade, mas isso empregado no interior dos eixos desenhados anteriormente, e não definindo o estatuto do poema. Apostas localizadas são, por outro lado, os caminhos da poesia mínima-total de Orides Fontela (dialogando com certo simbolismo, mas não apenas), ou a busca da margem textual, entre poesia, prosa, diário, ensaio e tradução de Ângela Melin.

Para além das especificidades dessas duas autoras, que destoam dos outros citados, seria possível, ainda, sugerir um ponto de unidade entre praticamente todos: a consideração da circunstância subjetiva, o esboço das condições atuais de estar num certo mundo, onde talvez não ecoem os poemas de Drummond e Manuel Bandeira, especificamente – por paradoxal que isto seja –, e onde as margens para o humor e para um exercício

metalingüístico estrito senso vão diminuindo. E, claro, as epifanias tornam-se parcimoniosas. A linguagem se enredou novamente com uma certa experiência de vida, a poesia concreta e João Cabral são operacionalizados nesse preciso contexto, que é, incrível a diferença!, praticamente desprovido de uma dimensão, digamos, social, nos termos dos compromissos poéticos com a sociedade que pensaram estabelecer autores como Oswald, Drummond ou Cabral. Esse contexto é bem mais privado, diminuto, e, por consequência, menos ambicioso, menos programático. Quando se refere ao mundo social exterior, mapeia geralmente as circunstâncias francamente hostis da vida contemporânea e as experiências de não-comunicação, não-correspondência, não-transparência etc. Cacaso uma vez sugeriu que a poesia marginal era uma experiência coletiva de escritura: a *persona* poética era o grande texto formado por todas as tentativas. Creio que a mesma idéia tem utilidade aqui, não para fazer surgir uma *persona* relativamente *linear* como a que se esboça no somatório da poesia marginal, mas uma *persona*, digamos, heterônima, que se situa *entre* os investimentos particulares, descontínua, fragmentária, incompleta, e talvez por isso desimpedida para buscar, eventualmente, saídas, mesmo que apenas ou ainda particulares, para o niilismo geral. Uma *persona* talvez menos na vanguarda, mais em seu tempo. É importante notar também que, naturalmente, grande parte do ideário de Oswald, as questões do pau-brasil, da antropofagia etc., em geral recebem uma adesão reticente, localizada ou silenciosa, por parte da maioria desses poetas, à exceção mais evidente de Paulo Leminski, que tentou de forma explícita trabalhar com aquelas proposições.

A constituição dessas obras, por outro lado, não ocorre num vácuo, digamos assim, mas é recoberta em grande parte pela persistência das poéticas da primeira metade do século. A história não é linear, mas superposta. Drummond está publicando até o princípio dos anos 80, até ontem estávamos conhecendo inéditos dele. Cabral produziu magnificamente nessas décadas, há pouco lemos um poema singular que ele ditou cego, mesmo que sua intervenção tenha deixado de ser programática, como antes. Oswald, Bandeira, Mário estão em frenética circulação nessas três décadas, momentaneamente entronizados pelos mais diferentes pontos de vista. Murilo só é “descoberto”, se não é um exagero, a partir desse momento, dos anos 70 para cá. Esta é uma questão

muito interessante, impossível de ser abordada neste momento. E para aqueles que supuseram que a aparição de Augusto, Haroldo e Décio foi um fato dos anos 50, é impossível negar a evidência empírica de que, durante os anos 70, e muito mais nos anos 80 e até a metade dos 90, pelo menos, particularmente os dois primeiros interferiram de forma extensa e cotidiana no cenário da literatura, publicando um volume enorme, múltiplo, rico de obras, experimentando outras possibilidades tecnológicas para a poesia etc., além das, literalmente, centenas de intervenções na mais importante mídia do país. Há décadas estamos sendo bombardeados por uma bela montanha de livros, imagens, sons, objetos, que buscam definir certa pauta, bem como certo padrão de qualidade para uma avaliação positiva dos “produtos”. Por fim, mas não por último, temos de lembrar a presença de três poetas importantes surgidos, grosso modo, entre o final dos 50 e o final dos 60 e que também interagem de variadas formas nesse contexto, até porque correram e correm em suas próprias e específicas raias, contra toda onda: Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho e Francisco Alvim.

Creio que as gerações que surgem nos anos 90 encontram atrás de si todas essas questões, esses problemas, somados a outros tão particulares deste fim de século e de milênio. Pelo que se nota, a poesia, paralelamente à sua transparência na mídia, pois poucos assuntos são tão freqüentes nos cadernos culturais, onde só precisamente a história seria sua concorrente – pois bem, essa visibilidade pública não se traduz na existência de um público leitor numericamente significativo. Parece, inclusive, que ele virtualmente encolheu. A poesia continua se ilhando, pertence a um domínio restrito a pouco mais de um grupo de especialistas. Consideremos alguns dados, a revolução gigantesca do parque gráfico brasileiro nos últimos 30 anos. Isto não afetou, praticamente, a publicação da poesia. Claro que hoje são editados milhares de livros de poesia por ano, tanto mais porque as modernas tecnologias de reprodução permitem repensar o modelo da edição marginal em novas bases, o que não poderá ser tratado aqui. Mas Drummond fez 300 exemplares de seu primeiro livro, intitulado *Alguma poesia*; isso em 1930. Nossas edições têm praticamente a mesma tiragem ou pouco mais. Poucos poetas editam mil ou dois mil exemplares de uma obra, e grandíssima parte deles financia os custos das edições, tal como em 1930. Além do

que ninguém, praticamente, as compra. Há na realidade uma rede de trocas de obras editadas, já que elas continuam como que invisíveis nas livrarias do país. As únicas exceções, que acabam confirmando a regra, são Paulo Leminski e Ana Cristina César, cujos livros venderam alguns milhares de exemplares. E passou. Ninguém os encontra hoje facilmente para comprar.

Mas há alguma outra coisa no ar. Em princípio, ela lembra os anos 70, pelo surgimento de muitos nomes no mercado e pela multiplicação tecnologicamente possível de obras baratas e, diferindo dos anos 70, bem editadas. Mas não há, de nenhum modo, algo que se aproxime da poesia marginal. Ou seja, o fenômeno dos anos 90 diz respeito ao surgimento de várias perspectivas ao mesmo tempo, e nenhuma delas “programática”. Poderíamos tomar como marco simbólico a publicação da coleção Claro Enigma, no final nos anos 80. Não tanto pelos nomes que editou, pois muitos eram conhecidos e parece que não chegou a revelar um jovem talento. Mas pela constituição de um fato literário, editorial, midiático que, no mínimo, incitou vários desdobramentos. O surgimento da editora Pau Brasil e, posteriormente, da Sette Letras, afora tantas outras, como a Ateliê Editorial, a 34 etc., expressa essa visibilidade que a poesia alcançou nos anos 90. Grandes eventos nacionais e, mesmo, modestos internacionais, reunindo poetas, leituras de ensaios e poemas, ou projeções de hologramas e imagens a laser em prédios paulistas, atraíram centenas de pessoas durante esses anos. A poesia chegou de modo mais ostensivo à TV, ao museu, à galeria, às bienais, fachadas de prédios, praças, ruas; começamos só nessas últimas décadas a verificar os campos do poema-objeto, do poema-instalação, do poema-intervenção, do poema-cinético, do poema-monumento, do poema-som, enfim, que agora passam a ser acessados por várias pessoas via internet ou apresentações públicas. Nos últimos anos, particularmente, multiplicaram-se CDs que põem novamente em circulação leituras antigas ou que estão sendo criados agora, por Augusto de Campos, por exemplo. Temos ainda os inúmeros, infinitos *sites* de poesia visual e sonora disponíveis. Quero lembrar ainda que estamos diante de uma nova realidade, no mínimo quantitativa, no que diz respeito às publicações periódicas. A partir da segunda metade dos anos 80, com as revistas *Ímã*, *Brica-Brac*, *34 Letras* e *K'an*, além do jornal *Nicolau*. E para os anos 90, podemos listar a publicação, geralmente temporária, das re-

vistas *Inimigo Rumor*, *Medusa*, *Caracol-Viola*, *Dimensão*, *Range Rede*, *Orobó*, *Orion*, *Azogue*, *Exú*, *Monturo*, *Xilo*, *Poesia Sempre*, *O Carioca*, do jornal *Suplemento Literário de Minas Gerais* e da revista de circulação nacional em banca *Cult*. Algumas dessas publicações, deve-se notar, são primorosas em termos gráficos e/ou textuais. E se há quase tantos poetas quanto seres humanos, é evidente que agora estamos tratando de talvez dezenas de milhares de pretendentes ao título de poeta nas novas hordas de escritores, o que significa uma massa inumerável de títulos e uma avalanche descomunal de inéditos a cada ano. Estou recortando um fenômeno, não considerando exatamente sua qualidade.

Impossível deixar de notar que essa vasta agitação, sem precedentes em nossa história, envolve um número muito extenso de pessoas, um modo diverso de correlação com os meios de comunicação e informação, bem como com a tradição poética. A contemporaneidade implica uma pauta complexa de demandas e exclusões para a atividade poética dessas novas gerações, tenham elas maior ou menor consciência do fato. Hoje parece que é preciso viver quase trinta anos para escrever algumas linhas razoáveis de um poema; a poesia envelheceu, estamos muito longe de Álvares de Azevedo. Além disso, a poesia também é filha do tempo, e não é possível, portanto, desconsiderar a grave situação histórico-social nessas últimas décadas brasileiras, um arco que cobre da truculência física e censória dos militares nos anos 70 à nossa derrocada econômica por duas décadas sucessivas, somadas a um *quantum* de frustração política difícil de ser mensurado, mas enorme, obviamente. Os poetas que surgem nos últimos anos 80 e durante os 90 são praticamente nascidos nos anos 60 ou em suas bordas. Eram adolescentes, ou quase, quando do auge obscurantista. Os outros, que nasceram durante os anos 70, conheceram padrões claramente ideológicos e mais graves de manipulação da informação e de empobrecimento do sistema educacional. Os poetas dos anos 90, portanto, são os primeiros frutos dessas sucessivas e múltiplas catástrofes políticas e derrotas históricas, não apenas nossas, diga-se, que correm paralelas a um recuo do domínio da linguagem escrita, quando mal se esboçava a democratização da leitura entre setores mais amplos de nossa população. Os efeitos perversos da internacionalização e da globalização, o fim virtual do socialismo, correndo paralelo aos rearranjos do pensamento e da prática econômica neoliberal, tudo

isso delinea uma virada de milênio sem perspectivas de grandes mudanças, ainda que atravessada por graves tensões de todos os tipos e por todos os lados.

Chego ao ponto mais difícil. São milhares de poetas escrevendo. Penso que, no âmbito dos anos 90, teríamos de considerar, no mínimo, 50 autores que hoje estão com menos de 40 anos e que apresentam elementos criativos mais ou menos interessantes. Não vou listá-los, por inútil, suas obras apenas começaram e toda avaliação é mais que perigosa aqui, porque inclusive deve resistir apenas a obra de um ou dois ou três para o próximo século. Mas impossível furta-se ao exercício crítico de detectar algumas linhas de força e conexões. Eu me restringirei a uma quase enumeração. Se os marginais e o grupo de poetas anteriormente delimitados parecem constituir um trabalho geracional, hoje mais ainda: não só o texto é coletivo, mas o processo também, o que significa um padrão de civilidade, colaboração e humildade compatíveis com o tempo e distantes da típica agressão vanguardista. Hoje estamos interessados no radicalmente diferente de nós, importa que ele tenha qualidade. Talvez porque, para a geração dos anos 90, as velhas querelas, as disputas em torno do modernismo, o plano piloto, os poemas de Cabral, o tropicalismo, o cinema de Glauber Rocha, maio de 68, o jazz, o rock, a própria poesia marginal, tanta coisa!, tudo isto vai ficando relativamente para trás: contribuições assentadas, inócuo discuti-las.

Uma dimensão do problema é propriamente o que podemos fazer com todas essas idéias e não uma eleição restritiva dentre elas, até porque as mesmas envolvem condicionamentos temporais e de pensamento que já não nos dizem muita coisa. A geração dos anos 90 também lê com atenção todos os poetas surgidos em 70, marginais ou não. Parte dos poetas atuais, inclusive, retomou vários aspectos da poesia marginal, dando a eles uma qualidade nova. No horizonte do diálogo, portanto e naturalmente, as novas gerações começam a se dirigir a alguns dos poetas que produziram nos últimos 30/40 anos, o que para mim é fundamental nestas demarcações: é aí que está o deslocamento do eixo. Outro aspecto diz respeito aos campos de experimentação. Tudo hoje é campo de experimentação e ao mesmo tempo: das formas fixas aos suportes e gêneros absolutamente mesclados, o que pressupõe uma estratégia que, a princípio, não recusa nada, e de alto risco porque exige jogadores cada vez mais treinados em quais-

quer regras de jogos. Há, claro, trabalhos radicalmente experimentais, ao lado de outros, onde esses traços são menores. Mas o interessante é a convivência civil desses registros, momentaneamente possível. Contudo, há uma grande ausência também, tal como já referida para os poetas tratados anteriormente: as questões do “nacional na literatura”, com tudo o que isso envolve, e de uma poesia “social”, à falta de expressões melhores. O fenômeno da globalização corre paralelamente ao fato de que parte da poesia internacional de hoje, talvez a melhor, pretende referir-se diretamente ao que é geral, numa experiência lingüística sem configurações muito particulares. Trata-se da dialética entre o particular e o universal, que aqui apenas anoto e sublinho: é o próprio movimento o que interessa, menos suas polaridades. Os aspectos nacionalistas das perspectivas romântica, modernista, tropicalista etc. não encontram quase eco algum nas condições históricas efetivas para a poesia atual. Essa generalidade da linguagem, por outro lado, não se traduz em nenhuma grande voz social, é antes um mapeamento das condições privadas, íntimas, de se inserir num planeta precariamente globalizado, linear e singularmente segregacionista.

Penso nesse momento, para concluir, em algo que me disse Donizete Galvão a respeito da poesia de Ruy Proença: se não é possível mudar o mundo, ao menos vamos corrigir ou consertar pequenos detalhes dele, através de um trabalho pontual e infinito de restauração. Seria algo como propor uma disposição ou disponibilidade de gestos, vozes, objetos e definições possível de ser acessada quando queremos nos irmanar com os homens, as coisas e o mundo, ou ao menos tentar imaginar que (n)os entendemos.

POESIA E TEMPOS SOMBRIOS:
ALGUMA POESIA HOJE

*Atravessar a obscuridade aclara.
Do rigor da ausência surge o sentido.
O que foi se renova e revém sob luz rara.
Viver inclui o que poderia ter sido.*

Duda Machado (“Cartões-postais”)¹

Tem me impressionado a referência a Paul Celan na produção recente de alguns poetas brasileiros dos últimos dez anos. Conhecia o poema de Sebastião Uchoa Leite, em *A ficção vida*,² “Anotação 2: Uma palavra”, que se refere a ele que escrevia com “sombras escritas por pedras”. E um ensaio de Costa Lima³ sobre Sebastião tem por epígrafe um verso de Celan de *Von Schwelle zur Schwelle (De limiar em limiar)* que diz “fala a verdade quem fala a sombra”. Uma afinidade fora encontrada. Mas, além disso, descobri o livro de Cláudia Roquette-Pinto, *Zona de sombra*,⁴ que tem uma epígrafe de Celan: “Dê também sentido ao seu dito: / dê-lhe a sombra”. Versos do mesmo poema, a sombra aparece aqui como densidade que esses alguns poetas procuram. O que fica às vezes no rascunho, como diz Armando Freitas Filho:

O que ficou atrás, no escuro
do rascunho, cego e rasurado
não pára de irradiar – segreda
(*Fio terra*, 3 V 98)

Paul Celan tem uma frase na “Carta a Hans Bender” em que afirma: “Vivemos sob céus sombrios e... existem poucos seres humanos. Talvez por isso existam também tão poucos poemas”.⁵ Apesar de sua primeira tradução para o português vir dos anos 70, tornou-se um poeta mais lido por alguns poetas brasileiros na última década. Como entender essa leitura mais recente? O que tanto atrai nesse poeta trágico dos anos 50-70, hoje? Talvez pouco lido na época da tradução de 70, porque privilegiávamos ainda uma certa ironia otimista, o poema piada ou a rigorosa cons-

trução concretista. Penso que ressoa nesses alguns poetas não só sua radicalidade na linguagem, mas sua tentativa de dizer as sombras, arrancar a poesia desse céu desesperançado que parece se estender globalmente. A dificuldade resiste como aponta Lu Menezes: “Se em nossa própria terra / menos e menos / sabemos o que fazer / da beleza indigerível” (*Inimigo rumor*, nº 10, p. 67).

Se ressoa Cabral nessa nova geração, ressoa também Murilo Mendes e um Drummond trágico. Como outro veio do moderno, o trágico ficou recalcado, dada a nossa opção por uma alegria como prova dos nove, solar, e por um privilégio do modernismo hegemônico futurista e construtivo. Nos *Retratos-relâmpago*, livro de Murilo em que explora a proximidade com pintores e escritores europeus, mostra afinidades com um Max Ernst, Giacometti, De Chirico e outros, ao traçarem uma outra linha modernista, que na sua vertente brasileira aparece em Goeldi, por exemplo, na gravura, e, na literatura, em Cornélio Pena. Ambos aparecem na poesia de Carlito Azevedo, o primeiro no título de um de seus livros, *Sob a noite física*, tirado do poema de Drummond, “A Goeldi”.

Também o otimismo fácil da indústria cultural veicula um imaginário capitalista, domesticado e grosseiro que impõe mediocridade e torna o tom coloquial e a irreverência da piada modernista formas desgastadas no seu potencial subversivo, pois se transformam na boa forma, sem surpresa, engraçadinha. Há os que ainda as exploram fazendo média com a sociedade do espetáculo. Comentando o livro de Débord,⁶ Giorgio Agamben⁷ se pergunta como fica o pensamento, pois é claro que o espetáculo se tornou a linguagem, a comunicabilidade mesma ou o ser lingüístico do homem hoje. A forma de Estado atual é o Estado espetacular integrado que faz com que a política não tenha mais a ver com um estado, mas com um acontecimento de linguagem, com uma experiência que concerne à potência de pensamento. Com isso a resistência à capacidade de pensar aumenta, diluindo a poesia e a arte em formas adaptadas, palatáveis. Uma política da poesia se faria numa outra escuta da linguagem, justamente no adensamento de formas que, inassimiláveis pela cultura do espetáculo, preservassem a possibilidade de um outro futuro e indicassem à nossa vida um outro ritmo que o imposto pela dominação da técnica e da mercadoria.

A cena atual apresenta um número enorme de poetas, no

entanto, só alguns instigam à reflexão crítica. O que eu quero identificar é justamente uma linguagem de cortes, ritmos e sentidos que, dissonantes, resistem à boa forma, à estetização e ao congelamento das significações operados pelos meios de comunicação, seguindo por uma abstratização que Costa Lima⁸ já via nos poetas dos anos 90 e que continua como uma tentativa de aproximar poesia e pensamento no sentido que Valéry desenvolve em seu ensaio.⁹

Pode-se identificar uma tentativa de refazer a paisagem, a partir da ausência, do vazio e do silêncio, abandonando uma representação em que não se acredita mais. Chama a atenção um poema como o de Cláudia Roquette-Pinto, publicado no n° 10 de *Inimigo Rumor*, “Tudo a perder”, que começa com os versos “O que se ganha com tanta dureza, / que moeda cobre essa aridez” e que segue com uma constatação, “tudo é comércio”, para terminar com um desejo, “Eu quero os momentos de oásis, cada vez mais fugazes, / se espargindo da infância”, e outra constatação radical, “Mas até as palavras gastaram / e põem tudo a perder”. Essa consciência de tempos sombrios, em que as palavras se desgastam (que vai continuar no seu livro *Zona de sombra*), torna impossível o coloquialismo pitoresco, natural e nacional. Não há mais ingenuidade possível: esse coloquialismo está apropriado pela indústria cultural. A utopia hoje não é impossível, é mais difícil: não tem um lugar, uma definição, é mais um princípio, esperança de um mundo totalmente outro que talvez só a poesia possa articular, numa linguagem que teima em se fazer totalmente outra em relação à linguagem da mídia e da comunicação. Em Duda Machado:

pode-se até mesmo
dizer esperança,
mas conseqüente,
já que deixa visível
a decepção da qual
provém e depende
 (“De um instante a outro”, *Margem de uma onda*)

A poesia nasce de uma consciência infeliz no sentido de Marcuse,¹⁰ de uma recusa. E ao mesmo tempo é o lugar onde um outro real pode aparecer – “Uma identificação de ecos / por onde

o ininteligível / se entende” (Sebastião Uchoa Leite, *Cortes/Torques*¹¹).

Se hoje se assiste a uma falência de sistemas explicativos, a renúncia a eles propõe uma condição:

Conhecimento, seja.
Mas sempre tão recente
que apenas se desprende
do não-conhecimento.
(“Condição”, *A margem de uma onda*)

Em *Fio terra*, Armando Freitas Filho acaba seu livro com “Terminal”, em que a paisagem já não aponta soluções e o poema não pode mais ser canto:

e sem as soluções da paisagem
sem água, nem terra, sem céu
e sol – sem o sereno da lua
o livro se encerra sem pássaros.

Haveria uma outra profundidade a ser buscada no exercício de uma negatividade radical, característica de Sebastião e de um certo Drummond, que reaparece em Ronald Polito, quando fala da “medida da quantidade de força do arranque do não” (“Área de trabalho”, em *De passagem*¹²), negatividade que marca seu livro de 1998, *Intervalos*,¹³ em que apenas resta como resíduo – “um par de asas / um pensamento”. E que está nos versos do poema de Celan que continuam os usados como epígrafes por Costa Lima e Cláudia Roquette-Pinto,

Fala também tu: Fala –
Mas não separa o não do sim.
(“Fala também tu”, *De limiar a limiar*¹⁴)

Essa poesia se torna paisagem do pensamento, um pensamento outro, desenganado, sem otimismo fáceis, mas que ainda busca fundar oásis. O *topos* da ilha é substituído pela cidade deserta ou deserto, em que o oásis tem que ser fundado, não é mais apenas encontrável. Como em “Arco”, de *Fio terra*:

Vôo livre para lugar algum
onde nenhum endereço
se abre para o pouso
[...]
Imaginária realização do ar
e do arrepio, sustentada em si

A poesia é sempre subversiva e utópica porque pensa um mundo outro, mesmo quando as saídas parecem perdidas. Diz Polito em “Janela na noite sem luz” (*De passagem*):

No compartimento de informações
compactado alguém ensaia
encontrar a chave
perdida
da porta (ele sabe)
virtual
e óbvia ainda
inexistente.

Assim, vai do conhecido para o desconhecido como em “Fragmentos para Novalis” de Duda Machado, que, passando pelos livros do poeta alemão, tenta pensar com ele:

Um substrato matemático
para a imaginação: o desconhecido,
cálculo potencial do conhecido.

Em “Urubu-Abaixo”, também do mesmo livro, *Margem de uma onda*, a paisagem que se desenha é a do terror, nada de pitoresco, mas uma funda consciência do desastre:

overdose de dezenas
de dúzias
desovam
desossam
desencarnam

subterrâneos jardins de infância
de quem mais carniça que criança

O progressismo acabou: há consciência de uma fabricação massiva da miséria humana, como diz Agamben, que vê o campo de concentração como o lugar inaugural da modernidade em que vida biológica e vida pública se tornaram indistintas. Em *Moyens sans fin*, traça um quadro terrível em que o estado de exceção se transformou na regra, o campo como a estrutura na qual se realiza duravelmente o estado de exceção.

A paisagem solar e pitoresca modernista deu lugar à paisagem desolada:

os campos agora fumegam
um firmamento de cinzas
o deserto depois começa
uma sirena longínqua
(Ronald Polito, “Iluminação artificial”¹⁵)

Mas falar a sombra é também a notação do silêncio, do inexprimível, da vertigem. Diz Carlito Azevedo, em “Ao rés do chão”:¹⁶

a idéia é alcançar a outra esfera.

Não aquela onde tudo flui tão lento,
nem a outra, comum no movimento,

mas a última, a roda da vertigem
(esteja ela no fim ou na origem),

a idéia é pôr as duas mãos no centro
nervoso do delírio (aquele vento

Notação de um pensamento que é teatralização, dança, coreografia e remete o poema aos poemas originais da humanidade, o que queria Mallarmé e que Rancière¹⁷ diz que não são mitos do inconsciente coletivo, mas formas de mundo a ressuscitar no ordenamento das palavras. Como em “Leitura do cristal” de Duda Machado:

Todo cristal propõe

essa memória obscura
(paisagem perdida
entre informe e ruína)
ou: a fenda de seus prismas.

Haveria algo a buscar entre o informe e a ruína que passa pela memória e a experiência: um espessamento. Diz Age de Carvalho em *Ror*:

a obra
jogo de sombras –
mais
sombra sobre
sombra
mais
umbria.

Celan afirma em “O Meridiano” que seria preciso levar Mallarmé às últimas conseqüências. O que poderia ser tanto a consciência do desastre, apontado em *Crise de vers*, como esse ressuscitar de interrogações, que Valéry reconhece na sua poesia, quando diz que esta voltou a elevar o pensamento à altura do céu estrelado, isto é, nesta poesia voltaram as interrogações primordiais do homem numa arquitetura invisível que se faz com os brancos da página, com a materialidade mesma do poema. Essa materialidade é buscada por todos eles, no poema a linguagem adquire corporalidade. Nos versos de Marco Antonio Saraiva (*Entre nervuras*¹⁸), o corpo do poeta passa para a página:

Emendava as
linhas da mão às
linhas do papel,
escavando abismos na
fina superfície de
uma folha, até
que te passaste
todo para o branco.

Para Rancière não há nenhum vestígio de uma filosofia na poesia, mas ela é necessária, inclusa e latente na maneira especí-

fica como o pensamento tem lugar, como a Idéia se inscreve em forma de poema, aquém das formas ordinárias do pensamento discursivo. Karl Heinz Bohrer,¹⁹ num artigo sobre o ético no estético, comenta que com “barulho” e “encenação” nada se ganha se falta a idéia, se falta o caráter intelectual. Faltaria, na arte contemporânea, um pensamento maior, que estaria na iluminação profana que Benjamin vê nos surrealistas, ou no que Musil chama de terceiro estado, um estado aberto de imaginação e que aparece no que chama de instantes utópicos, como parece dizer “À noite na estrada”, de Duda Machado, “confluência / entre passagem e morada” .

Poética do desastre, nessa alguma poesia está presente a tentação do silêncio: Sebastião, em *A espreita*, fala do “Vazio / Corpo absorto / Em queda / Na sombra-silêncio”. A incorporação do sombrio passa a ser linguagem no sentido do catastrófico e também do desconhecido. A sombra, como em Sebastião “A magra / Esfinge / Olha-me da sombra”, é trágica porque mantém o indecifrável numa poesia que passa a ser mais interrogação e suspensão do que afirmação. O coloquial, o tom de conversa, dá lugar a uma poesia de pensamento, um pensamento que se faz no lugar difícil de uma imaginação radical. Diz Duda Machado:

a uma onda extrema
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil
estar – onde é sem nome.

Há um erotismo nesse pensar. Como nos versos de Dora Ribeiro:²⁰

reconheço as andanças da pele
movimento compassado
das linhas da mão
em direção ao traço
do tênue respirar das idéias

Toma corpo o pensamento que Merleau-Ponty²¹ identifica no pintor, um sujeito que se deixa traspasar pelo mundo, que se perde na linguagem e faz com que se rompa a forma envoltório

para deixar a linha sonhar em arabesco. Em “la mel de tapiés” diz Dora: “o poeta toca a língua / atinge o ritmo da idéia / aperta o sentido / extrai o que é feroz / e depois / celebra o mel”. Apos-
tando no paradoxo, no sonho, a lucidez aparece como espanto: “acordar é raro / breve // um cochilo, piscar de olhos / por onde irrompe / o entrevisto espanto / do que somos // acordar é um sonho” (Duda Machado, “Meridiano”).

Se Roberto Schwarz²² vê em Francisco Alvim um Oswald revisto à luz de Drummond, problematizando o pitoresco, aqui seria Cabral o veio originário de quase todos e Drummond (e talvez Murilo) problematizando o construtivismo do primeiro. Júlio Castañon Guimarães²³ fala de Age de Carvalho que em sua poesia a pedra está presente como herança cabralina mas com notável freqüência ligada à sombra e à indagação. Como nesse poema em que se nota o diálogo com Celan, inclusive na retomada dos primeiros versos, no final, transformados:

CINZAS, tua boca
de sombras, interdita

Pedra sob a língua,
errante, onde
sempre tens o deserto,
esta página, gueto da letra
perdida, judeu: K

(Tua palavra, tua
mais dura palavra
– muda, irmã)

Cinzas, tu –
a boca
de sombras

Nestes poemas, não há piada nem tom solene, arte não é fazer bonito nem engraçadinho, mas um trabalho em algo que resiste. E tem sua recompensa. Para Adorno, o momento de prazer na arte protesta contra o caráter universal e mediatizado de mercadoria, é, à sua maneira, mediatizável: quem desaparece na obra de arte é por isso dispensado da miséria de uma vida que é

sempre demasiado escassa. Os primeiros românticos alemães falavam de uma potencialização da vida e de uma poetização do mundo, elaborando a idéia de uma poesia pensamento como obra capaz de uma reflexão infinita sobre si mesma. Críticos da razão da *Aufklärung*, esses românticos propunham o que faltara à Revolução Francesa, uma revolução espiritual. A potência de pensamento do poema era para eles ao mesmo tempo a potência do espírito que nega toda determinação acabada e todo sentido fixo e a potência de vida que não cessa de elevar-se pela reflexão sobre si a formas novas.

A poesia como um pensar que desobjetiva, vai contra a objetividade da ciência, contra uma racionalidade que subsume tudo à economia; desorienta a História. Para Carpeaux, Baudelaire era um artista no mais alto patamar porque até a vida para ele se apresentava como problema formal. Agamben afirma que a intelectualidade é potência antagonista na sociedade do espetáculo, e que o pensamento é forma de vida, vida indissociável de sua forma.

Nessa poesia, em que uma subjetividade radical possibilita a escavação da linguagem na direção do obscuro, do inapresentável, no entanto, o eu apaga seus rastros como diz “Espécime”, de Duda Machado: “este animal / – que artista – / só dá o salto / depois de desfazer / seu próprio rastro”. Além de Celan, referências são Novalis, Kafka, Trakl e Baudelaire de “Spleen e ideal”, radicais questionadores de uma modernidade solar.

Lado a lado com o campo convive o cassino planetário em que se transformou a economia mundial. Agamben conta uma história de Kaváfis, em que o poeta diz que os ingleses não podiam entender os gregos porque estes estavam na bancarrota há muito tempo. Mas hoje, no entanto, haveria uma consciência da bancarrota geral. Pede-se agora mais que a ironia e a paródia, procedimentos modernistas. Se em Sebastião Uchoa Leite a ironia ainda domina, já Duda Machado, em “Vida Nova”, talvez referência ao livro de Dante, insinua uma ultrapassagem:

Sim. “A ironia domina a vida.”
E a forma não pode desmenti-la.
Mas não faz falta uma perspectiva
Que domine também a ironia?

Não só puros procedimentos estéticos, a arte e a poesia articulam uma ética como um regulativo utópico. Procura-se refazer a paisagem, contra o fechamento e a determinação de formas e sentidos fixos e acabados. Mas o perigo ronda, é preciso afrontar as ameaças de sua imposição como em “Devoração da paisagem”, de Duda Machado:

De algum lugar,
distante das retinas,
a fera irrompe
e de pronto,
a paisagem se contrai.

Já é presa,
repasto de significados
com que a fera
realimenta sua fome.

A paisagem nova se daria na brevidade de um instante como em “Duração da paisagem”, o poema como tensão que, sustentada, abre um espaço-tempo outro:

A partir daí
– o mundo intacto –
vai-se abrindo um espaço,
paisagem não preenchida,
habitada somente
por uma duração
para a qual acordamos
e, na qual, às vezes,
podemos existir.

Pode-se lembrar Drummond de “Paisagem como se faz”, no livro *As impurezas do branco*, em que esta se faz de memória, que é imaginação e experiência, e afirma o homem como matéria da paisagem.

Em “Horizonte”, de Júlio Castañon Guimarães, da tensão entre o que a janela consegue recortar e um interior de sombra que não se enquadra,²⁴ resta apenas o essencial:

sim o que insistente
degrada o quadro
é tudo tudo
menos
este crespo cansaço e talvez
a música de sua imaginação.

Delinea-se, com a admissão da catástrofe, uma paisagem a ser reimaginada. Ao falar a sombra, afirmam-se a insatisfação com o que existe e a persistência naquilo que fica ainda por dizer. Configura-se uma poética trágica. E só o trágico, como reconhecimento de que algo sempre permanece inacessível à consciência, possibilita uma nova inteligência do real. Se a poesia é dança, enquanto movimento da linguagem no avesso da racionalidade pragmática, fica a possibilidade de uma outra realidade a ser feita, como em *A alma e a dança* de Valéry, em que a dançarina tece a terra, a existência, com seus passos.

Camus diz em *O mito de Sísifo* que não há sol sem sombras e é preciso atravessar a noite. Finalidade sem fim para Kant, a arte e a poesia, por isso mesmo (num mundo em que nada mais é gratuito), articulam a possibilidade de travessia. No meio da encenação e do barulho contemporâneos há alguma poesia tentando tornar isso possível. Um olhar trágico adensa o pensamento e apura a poesia num momento em que pensar se coloca como um obstáculo ao cassino planetário.

NOTAS

- 1 Duda Machado. *Margem de uma onda*. São Paulo: 34, 1997.
- 2 Sebastião Uchoa Leite. *A ficção vida*. São Paulo: 34, 1993.
- 3 Luiz Costa Lima. A poesia átona de Sebastião Uchoa Leite. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 4 Claudia Roquette-Pinto. *Zona de sombra*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- 5 Paul Celan. *Arte poética: O meridiano e outros textos*. Tradução e organização de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996
- 6 Guy Débord. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- 7 Giorgio Agamben. *Moyens sans fin*. Paris: Rivage, 1995.
- 8 Luiz Costa Lima. Abstração e visualidade. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

- 9 Paul Valéry. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- 10 Herbert Marcuse. A conquista da consciência infeliz. In: *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- 11 Sebastião Uchoa Leite. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- 12 Ronald Polito. *De passagem*. São Paulo: Nankin, 2001.
- 13 Ronald Polito. *Intervalos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.
- 14 Paul Celan. *Cristal*. Tradução e seleção de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- 15 Ronald Polito. *Solo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- 16 Carlito Azevedo. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- 17 Jacques Rancière. *La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- 18 Marco Antonio Saraiva. *Entre nervuras*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- 19 Karl Heinz Bohrer. O ético no estético. In: *Filosofia política: ética e estética*. Série III, n° 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- 20 Dora Ribeiro. *Começar e o fim* (1990), incluído em *Bicho do mato*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- 21 Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- 22 Roberto Schwarz. O país do elefante. *Folha de S. Paulo, Mais!*, 10 mar. 2002.
- 23 Ver orelha do livro de Age de Carvalho, *Ror*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- 24 Júlio Castañon Guimarães. *Matéria e paisagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TARSO DE MELO

O POEMA E SUA CRÍTICA: VARIAÇÕES SOBRE POSSÍVEIS DIÁLOGOS

1

Antes de dizer o que pretendo com este trabalho, acho necessário dizer que não está entre suas finalidades qualquer exaustiva análise do espinhoso tema das relações entre a produção poética de determinado momento histórico e a respectiva produção crítica, o que seria um trabalho naturalmente inútil e sem fim, até mesmo por falta de meios para a averiguação da maneira exata como se dá, no pensamento de cada poeta e de cada crítico, a reflexão e seus efeitos sobre a produção de um e de outro.

Entretanto, muito além (ou aquém) do campo próprio da psicologia e de outras ciências tais, e de qualquer jogo de suposições sobre a consciência alheia, é possível sugerir certas chaves de compreensão para o que se constata na leitura cotidiana dos periódicos e das obras que apresentam crítica da produção poética, tentando explicitar algumas – e pretendendo que sejam as principais – características da crítica como exercida na atualidade no Brasil, considerados seus vários matizes, desde a simples resenha de divulgação ao ensaio de maior fôlego e pretensão.

Para isso, necessário definir claramente do que se trata: o que interessa aqui é entender as formas de manifestação crítica sobre a poesia brasileira de nosso tempo, considerando aquelas publicações a que tem sido possível ter acesso. É provável que, também quanto à prosa de ficção, com eventuais particularidades, tal relação se apresente da mesma forma, mas o que interessa aqui é o caso da poesia.

Talvez fosse a ocasião para se dedicar, preliminarmente, à

Texto apresentado originalmente no I Festival Vida & Arte, promovido pelo jornal O Povo, em Fortaleza, entre 16 e 19 de janeiro de 2003.

indócil definição e delimitação, em meio a tudo que se lê sobre literatura na infinidade de jornais, revistas, sites etc., daquilo que *é realmente crítica*, ou seja, aquela que se ocupa da função a que se dedicaram historicamente os críticos: ler, compreender, interpretar, situar e até mesmo julgar as obras. Mas isso seria uma tarefa quase tão difícil (e talvez tão inútil) quanto aquela referida acima e, mais que isso, implicaria em classificação abusiva e até arrogante, cujos veredictos em *isso é e aquilo não é* estariam sustentados por critérios bastante inseguros. Por outro lado, numa abertura menos categórica, é aceitável (ainda que não seja o mais desejável) ter como crítica toda aquela manifestação sobre a poesia que, no fim das contas, exerce o que se pode chamar de *função crítica*, ao tentar ler, compreender ou interpretar as obras, os poemas, o momento da poesia, ou mesmo aquela que, a despeito da interdependência que prende essas atividades, simplesmente se põe a julgar tudo ao seu alcance, de modo apressado e tendencioso.

Importante, ainda, notar que a crítica que aqui interessa (e, por certo, toda nossa crítica literária) é naturalmente difusa, ou seja, não está concentrada em determinada publicação nem cumpre quaisquer formatos rigorosos para aproximação ao seu objeto de estudo. Pode (e deve) ser lida, esparsamente, nas entrevistas dos autores, nos depoimentos dos críticos, dos editores das publicações literárias e, ainda mais difusa, também na entrelinha de textos que, na aparência, são dedicados a outros assuntos.

Além disso, é certo que não se pode apontar nenhum *órgão oficial* da crítica brasileira, nenhuma revista ou suplemento que, por se destacar muito acima do patamar médio, dite as regras do exercício da crítica ou algo assim. Nem mesmo alguma instituição (uma universidade, um centro de pesquisa) que informe o núcleo da discussão. Não há dúvida quanto a ser proveitoso que, por diversas razões, esteja tudo assim distribuído. E ainda que haja uma revista específica de crítica de literatura brasileira contemporânea, a *Rodapé*, de São Paulo, revistas acadêmicas e suplementos voltados ao comentário de literatura, como o *Jornal de Resenhas*, da *Folha de S. Paulo*, ou o paranaense *Rascunho*, do *Jornal do Estado*, além do espaço aberto semanalmente pelos cadernos culturais de quase todos os grandes jornais brasileiros e de outros como o *Suplemento*

Literário de Minas Gerais, há uma extensa corrente de publicações – em boa parte veiculadas de modo *amador* e, mais recentemente, em profusão no meio virtual – feitas pelos próprios poetas para dar vazão tanto à produção poética quanto à crítica sobre aquela produção, várias delas convivendo pacificamente e assistindo ao trânsito de colaboradores e interesses, de que são exemplo revistas como *Inimigo Rumor*, *Sebastião*, *Babel*, *Cacto*, *Coyote* e *Agulha*.

Houve, sim, antigamente, fases durante as quais alguns periódicos concentravam a atenção do público de literatura e eram responsáveis pelo futuro das obras que ali eram comentadas, gozando de algo que poderia ser visto como hegemonia no meio cultural – tempos em que a imprensa e qualquer outra forma de publicidade e impressão de material gráfico eram muito mais inacessíveis do que chegaram à atualidade.

Aqui, contudo, não é daqueles tempos que se fala. Fala-se dos tempos atuais em que estão sensivelmente mais acessíveis os meios para edição de livros, jornais e revistas, inclusive em ambiente digital, de modo que é possível, sem muito esforço, citar de cor ao menos uma dúzia de periódicos que têm aberto espaço para o comentário da produção poética – alguns nos seus Estados, outros em âmbito nacional e até internacional. Dito assim, pode até parecer otimista demais o ponto de vista, mas é incontestável que o estado atual da informática retirou antigos obstáculos do meio do caminho.

Ainda que, claro, isso não seja tudo, ainda que não seja da simples pulverização de editoras e periódicos que será tirado o necessário para enriquecer a poesia feita hoje no Brasil, já há algo de louvável no fato de, por causa da facilidade (sempre relativa) de circulação de informação por todos os cantos do país, ficar cada vez mais difícil sustentar eixos de exclusividade como o famigerado Rio-São Paulo. Deverá ficar mais raro que se assista – como muito se assistiu – que, num texto ou numa antologia que afirme abranger a poesia no Brasil, o foco se mantenha apenas sobre dois ou três Estados, a desconsiderar o que ocorre em Porto Alegre ou Belém, em Londrina ou Fortaleza.

Mas o assunto aqui é outro: aclarar alguns diálogos possíveis entre poesia e crítica no Brasil de hoje. Um primeiro fator que chama a atenção, no contato com a crítica de poesia entre nós, é a majoritária presença dos próprios poetas assinando os textos críticos, o que ocorre, muito provavelmente, ou porque são estes os únicos que se interessam pelo assunto, ou porque a poesia, como muitos acreditam, passou a exigir especialização excessiva por parte do leitor e, conseqüentemente, do comentarista. Importa ressaltar, ainda, que grande parte dos poetas se dedicam profissionalmente ao estudo de literatura, como pesquisadores e professores universitários. Mas, ainda que seja por esses motivos, pior será o dia em que sequer os poetas comentarem a si mesmos.

Mais uma vez as palavras soam otimistas. E o são, pois seguramente o conjunto dessas reflexões dos poetas sobre seus pares – mesmo curtas, ligeiras, esparsas – é capaz de formar imagens reveladoras do estado de coisas do pensamento sobre poesia. Eliot, num texto que estuda “As fronteiras da crítica”, aponta algumas limitações naturais do que chama de “crítica de oficina”, a crítica sobre poesia escrita por poetas, que seria o seu caso, o caso de Pound. Ao avaliar sua própria produção crítica, Eliot é taxativo ao afirmar que sempre se manifestou melhor sobre os autores que o influenciaram como poeta, pois a crítica consistia num “prolongamento de sua meditação sobre sua obra pessoal”, para concluir que “seus méritos e limitações só podem ser plenamente apreciados quando considerados em relação à poesia que eu mesmo escrevi”.

Decerto, este não é o caso exclusivo de Eliot. No Brasil, ao acaso, podemos destacar o exemplo de grandes poetas que são grandes críticos, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, sacados de uma lista gigantesca que vem até os dias atuais. Aliás, bem a propósito, para os dois brasileiros está no centro das referências a mesma figura de poeta e crítico e tradutor citada por Eliot, Ezra Pound, que encarna um modelo de “homem de letras” cada vez menos raro do século XX em diante.

Portanto, não podemos dizer que seja um dado absolutamente negativo que prevaleça a “crítica de oficina” entre nós (mas não só entre nós, porque em publicações estrangeiras também se destaca a quantidade de poetas se debruçando sobre a

poesia de seus contemporâneos, situação que normalmente é determinada por aquela “acumulação de funções” de que se falou acima, do ofício de poeta e de profissões ligadas à literatura). Tal não chega a ser um dado negativo para a análise da poesia – poesia contemporânea a essa crítica, de modo que esta se faz no “calor da hora” – porque seria exigir o impossível que os comentários sempre fossem feitos com a isenção de professores e críticos que jamais se arriscaram a escrever poemas ou que não tenham amizade em qualquer grau com poetas de tendências diferentes da que a obra comentada apresenta.

E não é razoável que sejam dosados na balança da isenção os critérios para qualificar ou desqualificar um trabalho crítico. É possível até mesmo vislumbrar duas formas distintas da isenção, uma do crítico, outra da crítica, pois, por mais que o crítico seja notoriamente contrário ou favorável ao que comenta em determinado texto, nada desabona suas conclusões quando, respeitando alguma lógica, limita sua avaliação, por exemplo, a demonstrações de ordem *técnica* na obra em questão. Para ilustrar, basta imaginar a figura de um crítico que, à época do modernismo, sabidamente contrário ao que representava o soneto e outras formas fixas, apontasse, sem qualquer julgamento, que tais e tais versos não obedecem à métrica. Contra ele, seria injusta qualquer acusação que pretendesse apontar vício ideológico, porque a questão da métrica reside na matemática do verso, pouco importando os compromissos modernistas do crítico.

Claro, a ocasião não precisaria ter essa absurda obviedade, mas é praticamente a isso que assistimos no cotidiano da poesia no Brasil. Na maior parte das vezes, a primeira resposta a uma crítica é o ataque biográfico ao crítico, seja acusando-o de perseguição ou de louvação desse ou daquele estilo, seja detectando a corrente a que se filia à época ou até mesmo aquela a que se filiou no passado distante. Não que se deva ignorar que, também muitas vezes, textos críticos são escritos com propósitos não muito nobres, orientando-se por finalidades que se prestam mais à política literária.

Não é fácil precisar, no entanto, se se trata tão-somente de política ou politicagem certo caminho que a crítica de poesia normalmente toma. Descontados eventuais arroubos de violência, intolerância e ignorância, parece compreensível que

um crítico poeta saia à rua para defender suas idéias, mesmo quando isso implique em simplesmente negar as dos demais poetas. E aqui deve ser lembrada a lição de Eliot quanto àquela profunda ligação que existe, numa mesma pessoa, entre o exercício da crítica literária e a meditação sobre sua obra pessoal, quando se esbarrará novamente na tal *isenção*.

Seria algum grande crime, da parte de um poeta, praticar a crítica sobre as obras alheias sempre tendo em conta os valores que elegeu para sua própria obra? Difícil de entender e de sustentar seria a posição contrária, a do poeta que se despisse por completo do seu gosto – seja lá como isso possa ocorrer – para comentar outros poemas, porque na versão *crítico* de cada poeta costuma haver sempre um movimento pendente entre a justificação de suas próprias escolhas criativas e, também, a negação daquilo que divirja, contrarie, ofenda sua produção poética pessoal, por mais sutil que seja, por mais que tudo esteja diluído na seriedade que o poeta dedica à leitura do outro. Só não dará em boa coisa a mistura desses ingredientes se aquele movimento se perverter em obsessão na defesa de qualquer “reserva de mercado” literária, ao invés da imprescindível predisposição ao diálogo, pois só deste pode ser tirado algum proveito poético pelo crítico.

Daí que essa crítica feita por pares, entre poetas contemporâneos, tem sempre uma marca *técnica*, no sentido de que normalmente os comentários deixam de lado a espécie de fruição do texto poético experimentada pelo “leitor comum”. E, por essa razão, mais e mais se afasta do comentário que eventualmente interessaria aos leitores, aquele que o aproxima do livro, indica caminhos para a travessia do texto etc., função que não se sabe a quem foi delegada, talvez porque não se saiba a quem competiria.

Contudo, entre os poetas, as coisas apontam para outra direção, como podemos ver em revistas como *Sebastião*, com a pauta formada, em linhas gerais, pela análise de poetas por seus contemporâneos, ou a *Rodapé*, cuja seção voltada à crítica de poesia constitui-se basicamente de comentários assinados por autores ligados ao meio acadêmico – muitos dos quais, repita-se, são também poetas – sobre obras recém-saídas. Ambas de São Paulo, mas com poetas e críticos de vários Estados, revistas assim conseguem servir de importante sede para o deba-

te entre os poetas, como fazem outras com formatos mais abertos, a exemplo daquelas citadas acima, entre as quais, pelo longo percurso já seguido, deve ser destacada a carioca *Inimigo Rumor*, atualmente editada em conjunto por poetas e críticos do Brasil e de Portugal, mas ainda fiel a um modelo editorial que foi lançado há mais de meia década, em que se mescla criação, tradução, crítica e entrevistas.

É óbvio que *Rodapé*, por sua própria proposta (com apreciações de maior fôlego), chega ao público após a leitura dos livros que comenta, ou ao menos assim deveria ser, e resta claro seu propósito reflexivo e especializado. Já *Sebastião*, como publica inéditos dos autores, pode chegar ao público revelando a novidade desses poemas, mas não como nas demais revistas, pois já envoltos por alguma “fortuna crítica”. E tais revistas acabam ocupando uma posição nitidamente distante da idéia de divulgação propriamente dita dos poetas, dos poemas, dos livros – o que se depreende até mesmo da pequena tiragem com que saem essas revistas, às vezes menor do que a daqueles livros.

Se é possível dizer, para citar Eliot novamente, que, hoje em dia, a “crítica de oficina” é a regra, também não será necessário muito otimismo para entrever que todos esses esforços, no fim das contas, apontam para um caminho bastante oportuno: que ao menos *internamente* a poesia contemporânea brasileira consiga fazer do debate constante uma prática, para que o pensamento sobre si mesma construa a postura dialética que fará escapar, para além de seu auditório próximo, algo que interesse não só aos poetas (ou, quando pior, a poucos deles), mas também a um eventual leitor.

3

Outro fato recente digno de nota é a atenção que críticos de renome têm voltado para obras de poetas jovens, comentando-as em espaços destacados da imprensa e de publicações especializadas. Ainda que sejam mais esporádicos do que o desejável, certos acontecimentos constituem um sério desmentido à acusação que se faz, com injusta generalização, às universidades e seus departamentos de letras. Bom exemplo está

na inclusão de ensaios sobre poetas vivos nas recentes obras de João Alexandre Barbosa, *Alguma Crítica*, e de Luiz Costa Lima, *Intervenções*, ambas de 2002. É bastante útil, nesse momento, assinalar que são *poetas vivos*, porque é justamente contra a acusação de que a universidade só estuda *mortos* que aqueles fatos mais se chocam.

Se pode parecer impróprio falar de novidade na escolha dos autores no livro de João Alexandre Barbosa, porque nele os *vivos* são poetas de longa estrada como Sebastião Uchoa Leite e Haroldo de Campos, quando comparados a nomes bem mais novos como os tratados por Luiz Costa Lima, como Carlito Azevedo e Paulo Henriques Britto, deve-se lembrar que tanto Sebastião quanto Haroldo continuam publicando e, pela sintonia que suas obras recentes mantêm com os problemas da poesia atual, estudá-los é, sem dúvida alguma, estudar matéria ainda muito inquieta na poesia brasileira.

Que críticos da importância de João Alexandre Barbosa e Luiz Costa Lima, que se ocuparam muitas vezes da análise dedicada de poetas brasileiros do século XX (poetas que hoje são clássicos, mas que tiveram alguns de seus livros estudados por esses críticos logo ao saírem), que críticos assim passem a se debruçar sobre autores que entram o século seguinte com a obra a pleno vapor – algumas obras já melhor delineadas, mas também as de autores que estrearam praticamente na entrada deste século – é sinal de que a reflexão sobre a poesia brasileira possivelmente constrói algo raro em seu quadro histórico: uma mudança de geração de poetas sem grande entressafra na crítica, já que esta, formada no contexto anterior, arma-se para entender o momento seguinte.

Se é corrente que as gerações devem formar seus próprios críticos, como costuma acontecer, não é pouco nem comum o que se pode esperar da depurada mentalidade de autores que, após terem assistido a – até mesmo recepcionado criticamente – lançamentos de Murilo, Drummond, Cabral e outros, chegam a quatro, cinco décadas de atividade ainda dedicados a seguir os passos da poesia em novos tempos.

Sem dúvida, vale para a poesia contemporânea o que João Luiz Lafeté afirmou no seu detalhado estudo sobre as relações entre a criação e a crítica modernistas: “Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas

concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra”.

4

Mas isso não é tudo. Há pouco tempo, algumas páginas da revista *Inimigo Rumor*, estampando artigo de autoria da crítica norte-americana Marjorie Perloff, foram motivo de interessante polêmica. O artigo comentava duas resenhas publicadas no *Times Literary Supplement*, uma de livros sobre arquitetura, outra de livros sobre poesia, revelando em paralelo o tratamento editorial dado a cada uma delas, desde o espaço até a escolha do resenhista, para a partir disso demonstrar como andam as coisas com relação à crítica de poesia por lá e opor a crítica universitária àquela feita em jornais.

O panorama traçado não era muito positivo, mas o que importa aqui é que isso tenha resultado numa longa discussão, de que se ocuparam diversas páginas da imprensa portuguesa e do suplemento em que foram publicadas as resenhas, além de mais algumas da edição seguinte de *Inimigo Rumor*, quando a revista apresentou texto de João Cezar de Castro Rocha, mais atento à especificidade da situação no Brasil, e Abel Barros Baptista e Gustavo Rubim – que assinavam comentários ao artigo na edição anterior – fizeram uma espécie de balanço da reação despertada não só pelo artigo de Marjorie Perloff, mas pelos comentários que somaram à sua publicação em língua portuguesa.

Os textos, que acabavam por atirar contra vários alvos, basicamente se detinham na diferença entre os papéis da crítica universitária e daquela feita em jornais, e de como elas têm exercido tais papéis e com que linguagem. A repercussão toda que tais textos alcançaram faz com que esse episódio ensine algo a nosso momento: a crítica dedicada à poesia contemporânea no Brasil deveria ingressar numa vital e permanente inquietação com seus próprios instrumentais, para tentar inver-

ter o quadro atual, em que grande parte dela se apresenta incapaz de retirar mais que duas ou três folhas daquela “alcaçofra infinita” que Italo Calvino desejava fossem as obras literárias.

Resulta disso a infinidade de artigos em que as obras são lidas tão-só até o limite da verificação de suas mais visíveis influências, com relação às quais são explorados alguns paralelos, tudo no âmbito restrito do discurso comum às demais resenhas. Desse modo, reina uma certa acomodação dos parâmetros e é visível que o momento atual da crítica (não toda, mas muita) vive na contramão daquela exigência fundamental ao ofício crítico que Luiz Costa Lima apontou: “É pela impossibilidade do uso rotineiro de um método que o especialista em poética e literatura precisa conhecer mais que seus grandes autores”. Para qualquer crítico, segundo ele, que destaca a filosofia em seu caso pessoal, “As áreas diversas que venha a conhecer aumentarão seu campo de provas”.

Na expressão usada por Costa Lima, “campo de provas”, deve ser, já de início, vista a duplicidade básica de sentido, porque *prova* aí tanto pode ser a fundamentação dos argumentos do crítico, quanto pode – e é isso o mais interessante – o *aumento do campo de provas* significar maiores possibilidades de aproximação da crítica ao seu objeto. E aqui não se está falando de ir buscar justificativa para o texto onde ela não está – como tem sido feito por meio de compartimentos em gêneros –, e também não era disso que falava Antonio Candido, em artigo publicado em 1943 na *Folha da Manhã*, que há pouco voltou a circular em livro, ao defender que a função da crítica era “integrar a significação de uma obra no seu momento cultural”. Segundo o mestre, era isso que caberia à crítica, que, mesmo fadada a ser subjetiva, deveria transcender essa marca com a inteligência de uma leitura ampla e profunda das obras, pois, diz Candido, “o crítico não dispõe de nenhuma faculdade extraordinária – como levantar as tampas dos crânios ou farejar o princípio dos princípios. Não se esperem dele, portanto, artigos iluminados, em que se esclareçam coisas misteriosas. O de que ele dispõe, como toda gente, são cinco sentidos e mais um pobre cérebro. Por eles tem de passar tudo o que vem do mundo – das coisas, dos homens e dos livros. Não lhe é dado realizar o milagre da perfeita objetividade e da pura compreensão, uma vez que não é possível escapar a esta humaníssima

condição”.

5

Depois de todo o exposto, uma primeira conclusão a que se poderia chegar é de que aos poetas certamente falta muita coisa a fazer, a descobrir, a pensar, e é possível crer que é justamente dessa falta que se alimenta a constante busca da poesia. E dos críticos, por outro lado, o que deve ser cobrado é pouco: que lembrem sempre da lição de alguém como George Steiner, para quem “Ler bem é estabelecer uma relação de reciprocidade com o livro que está sendo lido; é embarcar em uma troca total”.

Assim, com os poetas conscientes daquela falta e dedicados sem cansaço a supri-la, e entregues os críticos àquela troca total com os textos, estará instigada a poesia a uma sobrevida digna de seu passado e a crítica poderá assistir ao surgimento de outros que apresentem a característica destacada por Leyla Perrone-Moisés como a principal daquele crítico modelar que vê em Antonio Candido: “o amor à literatura, que o faz valorizar o texto mais do que o contexto, o objeto mais do que o método”.

STÉPHANE MALLARMÉ

Tradução de Eduardo Sterzi

SOBRE A EVOLUÇÃO LITERÁRIA

Sr. Stéphane Mallarmé. – *Um dos literatos mais amplamente amados do mundo das letras, com Catulle Mendès. Estatura mediana, barba agrisalhando-se, cortada em ponta, um grande nariz reto, orelhas longas e pontiagudas de sátiro, olhos largamente fendidos brilhando de um clarão extraordinário, uma singular expressão de fineza temperada por um grande ar de bondade. Quando ele fala, o gesto acompanha sempre a palavra, um gesto cadenciado, cheio de graça, de precisão, de eloqüência; a voz demora-se um pouco ao fim das palavras abrandando-se gradualmente: um encanto poderoso se desprende do homem, em quem se pode adivinhar um imarcescível orgulho, pairando sobre tudo, um orgulho de deus ou de iluminado perante o qual é preciso de pronto interiormente se inclinar, – quando se o compreende.*

– Nós assistimos, neste momento, *ele me disse*, a um espetáculo verdadeiramente extraordinário, único, em toda a história da poesia: cada poeta indo para seu canto tocar numa flauta, toda sua, as árias que o agradam; pela primeira vez, desde o começo, os poetas não cantam mais em coro. Até aqui – não é mesmo? – era preciso, para se acompanhar, os grandes órgãos do metro oficial. Ora, bem, tocou-se demais neles, e se cansou deles. Ao morrer, o grande Hugo, estou certo disto, estava persuadido de que enterrara toda poesia por um século; e, no entanto, Paul Verlaine já escrevera *Sagesse*; pode-se perdoar esta ilusão a ele que fez tantos milagres, mas ele não contava com o eterno instinto, o perpétuo e inelutável impulso lírico. Sobre tudo faltava essa noção indubitável: de que, numa sociedade

Entrevista realizada por Jules Huret e publicada pela primeira vez no jornal *L'Écho de Paris*, em 14 de março de 1891. Ganhou uma segunda publicação, no mesmo ano, com algumas modificações, no livro *Enquête sur l'évolution littéraire*, do mesmo Huret. Essa versão corrigida foi adotada por Yves Bonnefoy na edição de *Igitur, Divagations, Un coup de dés* que preparou para a Gallimard – a qual nós utilizamos para nossa tradução.

sem estabilidade, sem unidade, não se pode criar arte estável, arte definitiva. Desta organização social inacabada, que explica ao mesmo tempo a inquietude dos espíritos, nasce a inexplicada necessidade de individualidade de que as manifestações literárias presentes são o reflexo direto.

Mais imediatamente, o que explica as recentes inovações é que se compreendeu que a antiga forma do verso era não a forma absoluta, única e imutável, mas um meio de fazer com certeza bons versos. Diz-se às crianças: “Não roubem, sejam honestas!” É verdadeiro, mas não é tudo; fora dos preceitos consagrados, é possível fazer poesia? Pensou-se que sim, e creio que se tinha razão. O verso está por toda parte na língua onde há ritmo, por toda parte, exceto nos cartazes e na quarta página dos jornais. No gênero chamado prosa, há versos, algumas vezes admiráveis, de todos os ritmos. Mas, em verdade, não há prosa: há o alfabeto, e depois versos mais ou menos rigorosos, mais ou menos difusos. Todas as vezes que há esforço no estilo, há versificação.

Eu lhe disse agora há pouco que, se se chegou ao verso atual, é sobretudo porque se está cansado do verso oficial; mesmo seus partidários partilham deste cansaço. Não é algo de muito anormal que, abrindo não importa que livro de poesia, se esteja certo de encontrar de uma extremidade à outra ritmos uniformes e convencionais lá onde se pretende, ao contrário, nos interessar na essencial variedade dos sentimentos humanos! Onde está a inspiração, onde está o imprevisto, e que fadiga! O verso oficial não deve servir senão nos momentos de crise da alma; os poetas atuais compreenderam-no bem; com um sentimento de reserva muito delicado eles cercaram-no, abordaram-no com uma singular timidez, dir-se-ia com algum temor, e, em vez de fazerem dele seu princípio e seu ponto de partida, de pronto fizeram-no surgir como o coroamento do poema ou do período!

Aliás, em música, a mesma transformação se produziu: às melodias de outrora muito delineadas sucede uma infinidade de melodias quebradas que enriquecem a trama sem que se sinta a cadência, por isso, fortemente marcada.

– *É pois de lá – perguntei – que veio a cisão?*

– Certo que sim. Os Parnasianos, enamorados do verso mais estrito, belo por si mesmo, não viram que lá não havia

senão um esforço complementar ao seu; esforço que teve ao mesmo tempo essa vantagem de criar uma sorte de interregno do grande verso esfalfado e que exige misericórdia. Pois é preciso que se saiba que os ensaios dos recém-chegados não tendem a suprimir o grande verso; eles tendem a pôr mais ar no poema, a criar uma sorte de fluidez, de mobilidade entre os versos de grande fôlego, que lhes faltava um pouco até aqui. Ouve-se de uma só vez, nas orquestras, grandes estrondos de cobre; mas sentimos muito bem que, se só houvesse aquilo, nos fatigaríamos depressa. Os jovens espaçam esses grandes rasgos para não lhes fazer aparecer senão no momento em que eles devem produzir o efeito total: é assim que o alexandrino, que ninguém inventou e que jorrou todo por si do instrumento da língua, em vez de permanecer maníaco e sedentário como atualmente, será doravante mais livre, mais imprevisito, mais arejado: ele ganhará o valor de não ser empregado senão nos movimentos graves da alma. E o volume da poesia futura será aquele através do qual passará o grande verso inicial com uma infinidade de motivos tomados emprestados ao ouvido individual.

Há pois cisão por inconsciência, de ambas as partes, de que os esforços podem se reunir antes que se destruam. Porque, se, de um lado, os Parnasianos foram, de fato, os absolutos servidores do verso, e sacrificando até sua personalidade, os jovens tiraram diretamente seu instinto das músicas, como se não houvera nada antes; mas eles não fazem senão espaçar o retesamento, a constrição parnasiana, e, para mim, os dois esforços podem se completar.

Estas opiniões não me impedem de acreditar, pessoalmente, que com a maravilhosa ciência do verso, a arte suprema dos cortes, que possuem mestres como Banville, o alexandrino pode chegar a uma variedade infinita, seguir todos os movimentos de paixão possível: o *Forgeron* de Banville, por exemplo, tem alexandrinos intermináveis, e outros, pelo contrário, de uma inverossímil concisão.

Contudo, nosso instrumento tão perfeito, e do qual talvez se tenha abusado, não seria mal que repousasse um pouco.

– Assim para a forma – disse ao Sr. Stéphane Mallarmé. – E o fundo?

– Creio, respondeu-me ele, que, quanto ao fundo, os jovens

estão mais próximos do ideal poético que os Parnasianos, que tratam ainda seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retores, apresentando os objetos diretamente. Penso que é preciso, ao contrário, que não haja senão alusão. A contemplação dos objetos, a imagem se evolvendo dos devaneios suscitados por eles, são o canto: os Parnasianos tomam a coisa inteiramente e a mostram; por isso lhes falta o mistério; eles subtraem aos espíritos essa alegria deliciosa de crer que eles criam. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema, que é feito da felicidade de adivinhar pouco a pouco; o *sugerir*, eis o sonho. É o perfeito uso desse mistério que constituí o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e dele desprender um estado de alma, por uma série de deciframentos.

– *Aproximamo-nos aqui – disse eu ao mestre – de uma grande objeção que eu teria a lhe fazer... A obscuridade!*

– É, de fato, igualmente perigoso, *responde-me ele*, seja que a obscuridade venha da insuficiência do leitor, ou da do poeta... mas é trapacear eludir esse trabalho. Se um ser de uma inteligência mediana, e de uma preparação literária insuficiente, abre por acaso um livro assim feito e pretende dele fruir, há aqui mal-entendido, é preciso tornar a pôr as coisas em seu lugar. Deve haver sempre enigma em poesia, e é a meta da literatura – não há outras – *evocar* os objetos.

– *É você, mestre – perguntei –, que criou o movimento novo?*

– Abomino as escolas, *disse ele*, e tudo o que se lhes assemelha; repudio tudo o que é professoral aplicado à literatura, a qual, ela, ao contrário, é completamente individual. Para mim, o caso de um poeta, nesta sociedade que não lhe permite viver, é o caso de um homem que se isola para esculpir seu próprio túmulo. O que me deu a atitude de um chefe de escola é, antes do mais, que eu estive sempre interessado nas idéias dos jovens; e, em seguida, sem dúvida, minha sinceridade em reconhecer o que havia de novo na contribuição dos recém-chegados. Porque eu, no fundo, sou um solitário, creio que a poesia é feita para o fasto e as pompas supremas de uma sociedade constituída onde tivesse seu lugar a glória de que as pessoas parecem ter perdido a noção. A atitude do poeta numa época como esta aqui, em que ele está em greve perante a sociedade,

é de pôr de lado todos os meios viciados que podem se oferecer a ele. Tudo o que se lhe pode propor é inferior a sua concepção e a seu trabalho secreto.

Pergunto ao Sr. Mallarmé que lugar cabe a Verlaine na história do movimento poético.

– É ele o primeiro que reagiu contra a impecabilidade e a impassibilidade parnasianas; trouxe, em *Sagesse*, seu verso fluído, com, já, dissonâncias desejadas. Mais tarde, por volta de 1875, meu *Après-midi d'un faune*, com a exceção de alguns amigos, como Mendès, Dierx e Cladel, fez ulular o Parnaso todo, e a peça foi recusada pela maioria. Com ela, tentava, de fato, pôr, junto ao alexandrino em toda sua uniformidade, uma sorte de execução mal-dedilhada ao redor, como que, digamos, um acompanhamento musical feito pelo poeta e permitindo ao verso oficial aparecer somente nas grandes ocasiões. Mas o pai, o verdadeiro pai de todos os Jovens, é Verlaine, o magnífico Verlaine em que a atitude como homem acho tão bela verdadeiramente quanto como escritor, porque é a única, numa época em que o poeta é fora da lei: fazer aceitar todas as dores com uma tal altivez e uma tão soberba coragem.

– *Que pensa do fim do naturalismo?*

– O infantilismo da literatura até aqui foi crer, por exemplo, que escolher um certo número de pedras preciosas e lhes pôr os nomes no papel, mesmo muito bem, era *fazer* pedras preciosas. Ora bem, não! A poesia consistindo em *criar*, é preciso extrair da alma humana estados, luzimentos de uma pureza tão absoluta que, bem cantados e bem postos à luz, isto constitui de fato as jóias do homem: aí, há símbolo, há criação, e a palavra poesia tem aqui seu sentido: é, em suma, a única criação humana possível. E se, verdadeiramente, as pedras preciosas com que nos enfeitamos não manifestam um estado de alma, é indevidamente que nos enfeitamos com elas... A mulher, por exemplo, essa eterna ladra...

E veja, *acrescenta meu interlocutor com um sorriso*, o que há de admirável nos magazines de novidades é, vez por outra, ter-nos revelado, pelo delegado de polícia, que a mulher se enfeitava indevidamente com aquilo de que ela não conhecia o sentido oculto, e que por conseqüência não lhe pertence...

Para voltar a falar do naturalismo, me parece que é preciso entender por isso a literatura de Émile Zola, e que a palavra

morrerá de fato, quando Zola houver acabado sua obra. Tenho uma grande admiração por Zola. Ele fez menos, para dizer a verdade, verdadeira literatura do que arte evocatória, servindo-se o menos possível de elementos literários; ele pegou as palavras, é verdade, mas isso é tudo; o resto provém de sua maravilhosa organização e repercute de pronto no espírito da multidão. Ele tem verdadeiramente qualidades poderosas; seu sentido inaudito da vida, seus movimentos de multidão, a pele de Nana, de que nós todos acariciamos o grão, tudo isso pintado em prodigiosas aguadas, é a obra de uma organização verdadeiramente admirável! Mas a literatura tem alguma coisa de mais intelectual que isso: as coisas existem, não temos que as criar; não temos senão que lhes apreender as relações; e são os fios dessas relações que formam os versos e as orquestras.

– *Conhece os psicólogos?*

– Um pouco. Parece-me que depois das grandes obras de Flaubert, dos Goncourt, e de Zola, que são espécies de poemas, retornou-se hoje ao velho gosto francês do século último, muito mais humilde e modesto, que consiste não em tomar à pintura seus meios para mostrar a forma exterior das coisas, mas em dissecar os motivos da alma humana. Mas há, entre isso e a poesia, a mesma diferença que há entre um espartilho e um belo colo...

Perguntei, antes de partir, ao Sr. Mallarmé, os nomes daquelas que representam, para ele, a evolução poética atual.

Os jovens, *respondeu-me ele*, que me parecem ter feito obra de mestria, quer dizer obra original, não se ligando a nada de anterior, são Morice, Moréas, um delicioso cantor, e, sobretudo, aquele que até aqui mais contribuiu, Henri de Régnier, que, como Vigny, vive um pouco longe, no retiro e no silêncio, e perante o qual eu me inclino com admiração. Seu último livro: *Poèmes anciens et romanesques*, é uma pura obra-prima.

No fundo, veja você, *disse-me o mestre ao apertar-me a mão*, o mundo é feito para acabar num belo livro.

PAUL VALÉRY

Tradução de Cláudio Nunes de Morais

NAISSANCE DE VÉNUS

*De sa profonde mère, encor froide et fumante,
Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair
Amèrement vomie au soleil par la mer,
Se délivre des diamants de la tourmente.*

*Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs
Qu'explore l'orient d'une épaule meurtrie,
De l'humide Thétis la pure pierrerie,
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.*

*Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile
Sable a bu les baisers de ses bonds puérils;*

*Mais de mille regards ou perfides ou vagues,
Son œil mobile mêle aux éclairs de périls
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.*

INTÉRIEUR

*Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaînes
Change l'eau de mes fleurs, plonge aux glaces prochaines,
Au lit mystérieux prodigue ses doigts purs;
Elle met une femme au milieu de ces murs
Qui, dans ma rêverie errant avec décence,
Passe entre mes regards sans briser leur absence,
Comme passe le verre au travers du soleil,
Et de la raison pure épargne l'appareil.*

NASCIMENTO DE VÊNUS

De mãe profunda, fria ainda e nevoenta,
Eis que à soleira por tempestades batida,
Amargamente, ao sol, surge a carne, cuspida
Pelo mar, livre dos diamantes da tormenta.

Seu sorriso se forma, e segue, os braços brancos,
Com um ombro ferido, o oriente os choraria,
Da úmida Tétis a pura pedraria,
E sua trança traça um frêmito em seus flancos.

O frio cascalho, que seu curso ágil semeia,
Cai, cava rumor de sede, e a afável areia
Bebeu os beijos de seus saltos mais antigos;

Mas com mil miradas, ou pérfidas ou vagas,
Seu olho móvel mescla a lampear perigos
A água sorridente, e a dança infiel das vagas.

INTERIOR

A escrava de olhos longos cheios de brandos elos
Troca a água das flores, mergulha em meus espelhos,
Ao leito misterioso entrega os dedos puros;
Coloca uma mulher no meio destes muros
Que, por meu devaneio vagando com decência,
Passa ante o meu olhar sem romper esta ausência,
Assim como, entre raios de sol, a vidraça,
Da mais pura razão poupa o aparelho e passa.

PALME

À Jeannie.

*De sa grâce redoutable
Voilant à peine l'éclat,
Un ange met sur ma table
Le pain tendre, le lait plat;
Il me fait de la paupière
Le signe d'une prière
Qui parle à ma vision:
– Calme, calme, reste calme!
Connais le poids d'une palme
Portant sa profusion!*

*Pour autant qu'elle se plie
À l'abondance des biens,
Sa figure est accomplie,
Ses fruits lourds sont ses liens.
Admire comme elle vibre,
Et comme une lente fibre
Qui divise le moment,
Départage sans mystère
L'attraction de la terre
Et le poids du firmament!*

*Ce bel arbitre mobile
Entre l'ombre et le soleil,
Simule d'une sibylle
La sagesse et le sommeil.
Autour d'une même place
L'ample palme ne se lasse
Des appels ni des adieux...
Qu'elle est noble, qu'elle est tendre!
Qu'elle est digne de s'attendre
À la seule main des dieux!*

PALMA

A Jeannie.

De sua temível graça
O brilho apenas velando,
A esta mesa um anjo passa
O pão tenro, o leite plano;
Com as pálpebras me tece
Este sinal, uma prece
Que fala à minha visão:
– Calma, calma, fica em calma,
Conhece o peso da palma
Sob a sua profusão!

Por mais que esteja dobrada
Ante a abundância dos bens,
A seus frutos enlaçada
É perfeita, sem poréns.
Admira como já vibra
Sem mistério, lenta fibra,
Como separa o momento
Essa folha de palmeira,
A atração da terra inteira
E o peso do firmamento!

Belo arbítrio a se mover
Entre a sombra e a luz solar,
De uma sibila o saber
E o sono vem simular
Em torno de um mesmo espaço
A ampla palma, sem cansaço
Nem de apelos nem de adeuses...
Como é nobre e delicada!
Como é digna, confiada
Tão-somente à mão dos deuses!

*L'or léger qu'elle murmure
Sonne au simple doigt de l'air,
Et d'une soyeuse armure
Charge l'âme du désert.
Une voix impérissable
Qu'elle rend au vent de sable
Qui l'arrose de ses grains,
À soi-même sert d'oracle,
Et se flatte du miracle
Que se chantent les chagrins.*

*Cependant qu'elle s'ignore
Entre le sable et le ciel,
Chaque jour qui luit encore
Lui compose un peu de miel.
Sa douceur est mesurée
Par la divine durée
Qui ne compte pas les jours,
Mais bien qui les dissimule
Dans un suc où s'accumule
Tout l'arôme des amours.*

*Parfois si l'on désespère,
Si l'adorable rigueur
Malgré tes larmes n'opère
Que sous ombre de langueur,
N'accuse pas d'être avare
Une Sage qui prépare
Tant d'or et d'autorité:
Par la sève solennelle
Une espérance éternelle
Monte à la maturité!*

Ouro leve ela murmura,
Simples toque do ar, decerto,
E com sedosa armadura
Enche a alma do deserto.
Uma voz do fim alheia
Devolve ao vento de areia
E é banhada por seus grãos,
Sendo de si mesma o oráculo
No milagre do espetáculo
Que a orgulha em triste canção.

E enquanto a palma se ignora
Entre as areias e o céu
E à luz de uma nova aurora
Produz um pouco de mel,
Sua doçura se ilumina
Pela duração divina,
Que os dias não mede ou soma,
Antes faz que os dissimule
Um suco onde se acumule
Dos amores todo o aroma.

Se às vezes nos desespera
Esse adorável rigor,
Mesmo que chores, se opera
Só à sombra de langor,
Não acuses de avarenta
Uma Sábia, se ela inventa
Tanto ouro e autoridade:
Por entre a seiva solene
Uma esperança perene
Atinge a maturidade!

*Ces jours qui te semblent vides
Et perdus pour l'univers
Ont des racines avides
Qui travaillent les déserts.
La substance chevelue
Par les ténèbres élue
Ne peut s'arrêter jamais,
Jusqu'aux entrailles du monde,
De poursuivre l'eau profonde
Que demandent les sommets.*

*Patience, patience,
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr!
Viendra l'heureuse surprise:
Une colombe, la brise,
L'ébranlement le plus doux,
Une femme qui s'appuie,
Feront tomber cette pluie
Où l'on se jette à genoux!*

*Qu'un peuple à présent s'écroule,
Palme!... irrésistiblement!
Dans la poudre qu'il se roule
Sur les fruits du firmament!
Tu n'as pas perdu ces heures
Si légère tu demeures
Après ces beaux abandons;
Pareille à celui qui pense
Et dont l'âme se dépense
À s'accroître de ses dons!*

Dos dias que te parecem
Perdas do universo, é certo,
As raízes permanecem
E trabalham o deserto;
De ávidos cabelos feitas
E pelas trevas eleitas
Jamais se podem deter,
Até as entranhas do mundo
Perseguindo a água do fundo
Que os cumes vão requerer.

Paciência, paciência,
Paciência no azul puro!
Num átomo de silêncio
Pode um fruto estar maduro!
Será feliz a surpresa:
Pombos, do vento a leveza,
A mais doce comoção,
Uma mulher se apoiando,
Farão chover, nos deixando
Ajoelhados no chão!

Que um povo desabe agora,
Palma!... irresistivelmente!
Que role poeira afora,
Nos frutos do céu urgente!
Essas horas não perdeste
Se leve permaneceste
Depois de tais abandonos;
Igual a quem pensa, palma,
Consumindo a própria alma,
E assim cresce com seus dons!

L'ABEILLE

À Francis de Miomandre.

*QUELLE, et si fine, et si mortelle,
Que soit ta pointe, blonde abeille,
Je n'ai, sur ma tendre corbeille,
Jeté qu'un songe de dentelle.*

*Pique du sein la gourde belle,
Sur qui l'Amour meurt ou sommeille,
Qu'un peu de moi-même vermeille
Vienne à la chair ronde et rebelle!*

*J'ai grand besoin d'un prompt tourment:
Un mal vif et bien terminé
Vaut mieux qu'un supplice dormant!*

*Soit donc mon sens illuminé
Par cette infime alerte d'or
Sans qui l'Amour meurt ou s'endort!*

LE SYLPHE

*Ni vu ni connu
Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent venu!*

*Ni vu ni connu,
Hasard ou génie?
À peine venu
La tâche est finie!*

*Ni lu ni compris?
Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises!*

*Ni vu ni connu,
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises!*

A ABELHA

A Francis de Miomandre.

Seja, e tão fina, e tão mortal,
Qual for tua ponta, loura abelha,
Só joguei à minha corbelha
O véu de um sonho. Que afinal

Piques do seio a fruta bela
Em que o Amor morre ou dorme, e assim
Surge, rubro, um pouco de mim
Na carne, que as curvas rebelas!

Um rápido tormento é urgente:
Um mal vivo e bem terminado,
Melhor que um suplício dormente!

Que esse ínfimo alerta dourado
Me ilumine por onde eu for,
Sem ele morre ou dorme o Amor!

O SILFO

Não visto ou achado
Eu sou o perfume
Vivente e finado
Que o vento resume!

Não visto ou achado,
Gênio nisto ou sina?
Apenas chegado
E tudo termina!

Não lido ou sabido?
Que erros prometidos
Espiritualizas!

Não visto e perdido,
Um seio despido
Entre duas camisas!

LES PAS

*Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.*

*Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
Dieux!... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus!*

*Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
À l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,*

*Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.*

LA CEINTURE

*Quand le ciel couleur d'une joue
Laisse enfin les yeux le chérir
Et qu'au point doré de périr
Dans les roses le temps se joue,*

*Devant le muet de plaisir
Qu'enchaîne une telle peinture,
Danse une Ombre à libre ceinture
Que le soir est près de saisir.*

*Cette ceinture vagabonde
Fait dans le souffle aérien
Frémir le suprême lien
De mon silence avec ce monde...*

*Absent, présent... Je suis bien seul,
Et sombre, ô suave linceul.*

OS PASSOS

Teus passos, filhos deste instante
De silêncio, lentos, sagrados,
Para o meu leito vigilante
Caminham, mudos e gelados.

Alma pura, vulto divino,
Que doces, teus passos contidos!
Deuses!... todo o dom que adivinho
Me vem sobre esses pés despidos!

Se, dos teus lábios já risonhos,
Para acalmar o seu desejo,
Ao habitante dos meus sonhos
Trazes o alimento de um beijo,

Não apresses tão ternos laços,
É doce estar e não estar,
Pois eu vivi a te esperar,
E do coração fiz teus passos.

A CINTURA

Quando o céu, vermelho nas faces,
Deixa enfim que os olhos o adorem,
E o tempo, a acabar, se colore
De ouro e brinca entre rosas, face

A face com o mudo prazer
Acorrentado a tal pintura,
Dança a Sombra, livre cintura,
Quase presa ao anoitecer.

Essa cintura que vagueia
Faz, no sopro aéreo, em cadeia
Fremir os elos mais profundos
Do meu silêncio com tal mundo...

Presente, ausente... E eu solitário,
Sombrio, oh suave sudário...

POÉSIE

*Par la surprise saisie,
Une bouche qui buvait
Au sein de la Poésie
En sépare son duvet:*

*– Ô ma mère Intelligence,
De qui la douceur coulait,
Quelle est cette négligence
Qui laisse tarir son lait!*

*À peine sur ta poitrine,
Accablé de blancs liens,
Me berçait l'onde marine
De ton cœur chargé de biens;*

*À peine, dans ton ciel sombre,
Abattu sur ta beauté,
Je sentais, à boire l'ombre,
M'envahir une clarté!*

*Dieu perdu dans son essence,
Et délicieusement
Docile à la connaissance
Du suprême apaisement,*

*Je touchais à la nuit pure,
Je ne savais plus mourir,
Car un fleuve sans coupure
Me semblait me parcourir...*

*Dis, par quelle crainte vaine,
Par quelle ombre de dépit,
Cette merveilleuse veine
À mes lèvres se rompit?*

*Ô rigueur, tu m'es un signe
Qu'à mon âme je déplus!
Le silence au vol de cygne
Entre nous ne règne plus!*

POESIA

Apanhada de surpresa,
Uma boca que bebia,
Pois tinha a penugem presa
Ao seio da Poesia:

– Ó mãe! ó Inteligência,
De que escorria o leite,
Por que essa negligência,
Deixando secar seu leite?

Mal vias branca a opressão
Ao teu peito me enlaçar,
Me embalava a onda de um mar
De bens do teu coração;

Mal em teu céu sombreado
Tua beleza me abatia,
Bebendo a sombra eu me erguia,
De claridade inundado!

Deus perdido em sua essência,
Deliciosamente então
Dócil a toda ciência
Da suprema aquietação,

Eu tocava a noite pura,
Não sabia mais morrer,
Pois um rio sem ventura
Parecia em mim correr...

Diz-me, de que te receias?
Que ar de despeito envolveu
A maravilhosa veia
Que em meus lábios se rompeu?

Ó rigor, tu és um signo
Que a minh'alma desgostou!
Teu silêncio, um cisne em vôo,
De reinar não é mais digno!

*Immortelle, ta paupière
Me refuse mes trésors,
Et la chair s'est faite pierre
Qui fut tendre sous mon corps!*

*Des cieus même tu me sèves,
Par quel injuste retour?
Que seras-tu sans mes lèvres?
Que serai-je sans amour?*

*Mais la Source suspendue
Lui répond sans dureté:
– Si fort vous m'avez mordue
Que mon cœur s'est arrêté!*

L'INSINUANT

*O courbes, méandre,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?*

*Je sais où je vais,
Je t'y veux conduire,
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire...*

*(Quoique souriante
En pleine fierté,
Tant de liberté
La désorienté!)*

*Ô Courbes, méandre,
Secrets du menteur,
Je veux faire attendre
Le mot le plus tendre.*

Teus olhos, imorredouros,
Me recusam meus tesouros,
E da carne tenra medra
Por sob o meu corpo a pedra!

Tu... dos céus me privarás,
Mas por que injusto retorno?
Sem meus lábios que serás?
Sem amor o que me torno?

E a Fonte, seca este dia,
Sem dureza lhe falou:
– Com tal força me mordias
Que o meu coração parou!

O INSINUANTE

Ó curvas, segredos
Do falso, há ou não
Mais ternos enredos
Que esta lentidão?

Eu sei onde estou,
Vem por onde eu vou,
Meu desígnio mau
Não te fará mal...

(Sorrindo, ela ostenta
Toda a majestade,
Mas tal liberdade
A desorienta!)

Ó Curvas, segredos
Do falso, ó meandro,
Eu quero, esperando,
Dizer o mais brando.

LA FAUSSE MORTE

*Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons, et d'amour prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,*

*Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.*

LE VIN PERDU

*J'ai, quelque jour, dans l'Océan,
(Mais je ne sais plus sous quels cieux),
Jeté, comme offrande au néant,
Tout un peu de vin précieux...*

*Qui voulut ta perte, ô liqueur?
J'obéis peut-être au devin?
Peut-être au souci de mon cœur,
Songeant au sang, versant le vin?*

*Sa transparence accoutumée
Après une rose fumée
Reprit aussi pure la mer...*

*Perdu ce vin, ivres les ondes!...
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes...*

A FALSA MORTA

Humilde e ternamente, sobre a tumba encantada,
No monumento desalmado,
Que sombras, que abandonos, quanto amor dedicado,
Forma tua graça fatigada,
Eu morro, eu morro em ti, eu caio, eu venho abaixo,

Mas tão logo desabo no sepulcro baixo,
Cuja extensão fechada às cinzas me convida,
Essa morta aparente, em que retorna a vida,
Estremece, abre os olhos, me ilumina e me morde,
E de mim sempre arranca alguma nova morte
Mais preciosa do que a vida.

O VINHO PERDIDO

Em certo dia, ao Mar joguei
(Mas sob quais céus já nem sei),
Como brinde ao nada, um pouquinho
De vinho, um precioso vinho...

Quem quis, licor, tua perdição?
Eu obedeço ao adivinho?
E no afã do meu coração
Via o sangue, vertia o vinho?

À transparência acostumadas,
Depois de uma névoa rosada,
Voltaram, tão puras, as águas...

Perdido o vinho, ébrias as vagas!...
Eu vi saltar no ar de amargura
As mais profundas das figuras...

PETITES CHOSES

AU-DESSOUS D'UN PORTRAIT

*Que si j'étais placé devant cette effigie
Inconnu de moi-même, ignorant de mes traits,
À tant de plis affreux d'angoisse et d'énergie
Je lirais mes tourments et me reconnaîtrais.*

*

SUR UN ÉVENTAIL

*Tantôt caprice et parfois indolence
L'ample éventail entre l'âme et l'ami
Vient dissiper ce qu'on dit à demi
Au vent léger qui le rend au silence.*

*

À JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

quò me envie tan preciosas rosas...

*...Voici la porte refermée
Prison des roses de quelqu'un?...
La surprise avec le parfum
Me font une chambre charmée...*

*Seul et non seul, entre ces murs,
Dans l'air les présents les plus purs
Font douceur et gloire muette...
J'y respire un autre poète.*

*Madrid,
Miercoles 21 de Mayo 1924*

PEQUENAS COISAS

ABAIXO DE UM RETRATO

Se aqui, diante dessa effigie, eu estivesse
E, ignorando meus traços, não me conhecesse,
Com tanta dobra horrível de angústia e de energia
Leria meus tormentos, me reconheceria.

*

SOBRE UM LEQUE

Há pouco indolência, capricho em breve,
Um amplo leque entre a alma e o amigo
Dissipa o que incompletamente digo
Ao vento, que o leva ao silêncio, leve.

*

A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

quò me envie tan preciosas rosas...

... E a porta de novo a fechar-me.
A prisão das rosas de alguém?...
A surpresa e o perfume vêm
Deixar neste quarto esse charme...

Só e não só, entre seus muros;
O ar dos presentes mais puros
Doce glória muda decreta...
E respiro um outro poeta.

Madrid,
Quarta-feira 21 de Maio de 1924.

ROSE AUSLÄNDER

Tradução de Irene Aron

BIOGRAPHISCHE NOTIZ

*Ich rede
von der brennenden Nacht
die gelöscht hat
der Pruth*

*von Trauerweiden
Blutbuchen
verstumten Nachtigallsang*

*vom gelben Stern
auf dem wir
stündlich starben
in der Galgenzeit*

*nicht über Rosen
red ich*

*Fliegend
auf einer Luftschaukel
Europa Amerika Europa*

*Ich wohne nicht
ich lebe*

MUTTERLAND

*Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer*

*Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort*

NOTA BIOGRÁFICA

Falo
da noite de fogo
que o Pruth
debelou

de chorões
faias de sangue
canto mudo do rouxinol

da estrela amarela
sobre a qual
morríamos hora a hora
no tempo do algoz

não de rosas
falo

Voando
num balanço de ar
Europa América Europa

não moro
vivo

MÁTRIA

Minha pátria está morta
enterraram-na
no fogo

Vivo
em minha matéria
Palavra

DAMIT KEIN LICHT UNS LIEBE

*Sie kamen
mit scharfen Fahnen und Pistolen
schossen alle Sterne und den Mond ab
damit kein Licht uns bliebe
damit kein Licht uns liebe*

*Da begruben wir die Sonne
Es war eine unendliche Sonnenfinsternis*

VERWUNDERT

*Wenn der Tisch nach Brot duftet
Erdbeeren der Wein Kristall*

*denk an den Raum aus Rauch
Rauch ohne Gestalt*

*Noch nicht abgestreift
das Gettokleid*

*sitzen wir um den duftenden Tisch
verwundert
daß wir hier sitzen*

DICHTEN

*Sieben Höllen
durchwandern*

*Der Himmel sieht
es gern*

*Geht sagt er
du hast nichts
zu verlieren*

PARA QUE NENHUMA LUZ NOS AME

Chegaram
com bandeiras afiadas e pistolas
fuzilaram as estrelas todas e a lua
para que nenhuma luz nos restasse
para que nenhuma luz nos amasse

Então enterramos o sol
Foi um eclipse infindo

ASSOMBRO

Quando a mesa recende a pão
morangos o vinho cristal

pensa no espaço de fumaça
fumaça sem forma

Ainda não despida
a roupa do gueto

sentamos à mesa de aromas
assombro
que estamos aqui

POETAR

Sete infernos
percorrer

O céu
gosta disso

vai, diz ele,
nada tens
a perder

BUKOWINA I

*Tannenberge. Grüne Geister:
In Dorna-Vatra würzen sie
das Harzblut. Alte Sommermeister
treten an ihre Dynastie*

*Felder im Norden. Buchenschichten
um Czernowitz. Viel Vogelschaum
um die Verzauberten, die den Gesichten
vertrauen, ihrem Trieb und Traum.*

*Die Zeit im Januarschnee versunken.
Der Atem raucht. Die Raben krähn.
Aus Pelzen sprühen Augenfunken.
Der Schlitten fliegt ins Sternverwehn.*

*Der Rosenkranz in Weihrauchwogen
Rinnt durch die Finger. Sagentum
Und Gläubige. In Synagogen
singen fünftausend Jahre Ruhm.*

BUKOWINA II

*Landschaft die mich
erfand*

*wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhügel
honigschwarz*

*Viersprachig verbrüdete
Lieder
in entzweiter Zeit*

*Aufgelöst
strömen die Jahre
ans verflossene Ufer*

BUCOVINA I

Pinheirais. Espíritos verdes:
Em Dorna-Vatra temperam
o sangue da resina. Velhos mestres estivais
unem-se à sua dinastia

Campos ao norte. Camadas de faias
em torno de Czernovitz. Espuma de pássaros
em torno dos enfeitados,
confiantes nas visões, no instinto e no sonho.

O tempo imerso na neve de janeiro.
O ar fumega. Os corvos grasnam.
Das peles flamejam olhos faiscantes.
O trenó voa às estrelas dissipantes.

O rosário em ondas de incenso
desliza entre os dedos. Crenças
e crentes. Em sinagogas
cinco mil anos cantam glória.

BUCOVINA II

Paisagem que me
criou

água em braços
bosques em cachos
as colinas de amoras
negro mel

Quatro línguas irmanam
Canções
em tempos partidos

Diluídos
fluem os anos
para a margem dissipada

RAUM II

*Noch ist Raum
für ein Gedicht*

*Noch ist das Gedicht
ein Raum*

wo man atmen kann

ESPAÇO II

Ainda há espaço
para um poema

Ainda o poema é
um espaço

onde se pode respirar

HOFFNUNG II

*Wer hofft
ist jung*

*Wer könnte atmen
ohne Hoffnung
daß auch in Zukunft
Rosen sich öffnen*

*Ein Liebeswort
die Angst überlebt*

ESPERANÇA II

Quem espera
é jovem

Quem respiraria
sem esperança
que também no futuro
rosas desabrochem

uma palavra de amor
o medo sobrevive

DAS WEIßESTE

Nicht Schnee

*Weißer die Zeichen
die der Einsiedler
auf die Tafel der Einsamkeit
schreibt*

*Das Weißeste
Zeit*

O MAIS BRANCO

Não neve

Mais brancos os signos
que o eremita
escreve
sobre a tábua da solidão

O mais branco
Tempo

NOTA BIOGRÁFICA

1901 Rosalie Beatrice “Ruth” Scherzer nasce em 11 de maio em Czernovitz, Bucovina. ♦ **1907-1919** Formação escolar, liceu em Czernovitz e em Viena (de 1916 a 1918 devido à Primeira Guerra Mundial). ♦ **1919-1920** Estudos de literatura e filosofia na Universidade de Czernovitz. ♦ **1920** Morte do pai. ♦ **1921** Emigração para os EUA junto com Ignaz Ausländer. ♦ **1921-1922** Estada em Minneapolis/St. Paul e Winona. Auxiliar de redação da revista *Westlicher Herold* e redatora da antologia *America Herold* (até 1927). Aqui publica seus primeiros poemas. ♦ **1922** Mudança para Nova York. ♦ **1923** Trabalha como bancária. Casamento com Ignaz Ausländer. ♦ **1926** Obtenção da cidadania americana. Separação de Ignaz Ausländer (divórcio em 1930). ♦ **1927** Visita a Berlim. Estada de oito meses em Czernovitz para tratar da mãe. Volta a Nova York. ♦ **1931** Retorno a Czernovitz no começo do ano em companhia de Helios Hecht, com quem vive nos anos seguintes. ♦ **1931-1936** Publicação de poemas em jornais, revistas, antologias, trabalho jornalístico, traduções, aulas de inglês. ♦ **1934** Perde a cidadania americana devido à longa ausência. ♦ **1936** Separação de Helios Hecht. Nos anos seguintes, permanências longas em Bucareste, trabalho num laboratório químico. ♦ **1939** Viagens a Paris e a Nova York. *Der Regenbogen*, primeiro livro de poesias, publicado em Czernovitz. ♦ **1941-1944** Tropas da SS ocupam Czernovitz. Permanência no gueto; impedida de deixar a cidade depois da dissolução do gueto. Trabalhos forçados, ameaças de morte, permanência em porões. Trava conhecimento com Paul Celan (Paul Antschel). Na primavera de 1944, tropas russas ocupam a Bucovina. Libertação dos judeus remanescentes. Trabalho na Biblioteca Municipal. ♦ **1945** Solicitação de visto de entrada para a Romênia em dezembro. ♦ **1946** Chegada a Bucareste em agosto. Em setembro, viagem a Nova York via Marselha. ♦ **1947** Morte da mãe na Romênia. ♦ **1949-1956** Escreve suas poesias exclusivamente em língua inglesa. ♦ **1950** Torna-se secretária bilíngüe em Nova York. ♦ **1957** Viagem à Europa. Três encontros com Paul Celan. ♦ **1961** Pára de trabalhar por motivos de saúde. ♦ **1963** Encontro com o irmão e sua família em Viena, vindos da Romênia. Viagem a Israel. ♦ **1964** Retorno a Nova York, preparativos para a mudança definitiva para Viena. ♦ **1965** Mudança para Düsseldorf. *Blinder Sommer*, primeiro volume de poesias desde 1939, publicado em Viena. ♦ **1966** Obtenção de pensão e indenização como vítima do regime nazista. Até 1971, viagens pela Europa. ♦ **1967** *36 Gerechte*. ♦ **1968** Pela última vez, permanência de seis meses nos EUA. ♦ **1972** Mudança definitiva para a Nelly-Sachs-Haus, o asilo de velhos da comunidade judaica de Düsseldorf. *Inventar*. ♦ **1974** *Ohne Visum* ♦ **1975** *Andere Zeichen* ♦ **1976** *Gesammelte Gedichte, Noch ist Raum* ♦ **1977** Vários prêmios literários. Última leitura pública de seus poemas. *Doppelspiel. Aschensommer. Selected Poems* (Londres, primeira edição estrangeira). ♦ **1978** Permanece acamada. Inúmeros prêmios literários. *Mutterland, Es bleibt noch viel zu sagen*. ♦ **1979** *Ein Stück weiter*. ♦ **1980** *Einverständnis*. ♦ **1981** *Mein Atem heißt jetzt, Im Atemhaus wohnen, Einen Drachen reiten*. ♦ **1982** *Mein Venedig versinkt nicht, Südlich wartet ein wärmeres Land*. ♦ **1983** *So sicher atmet nur Tod*. ♦ **1984** *Gesammelte Werke* (Fischer), publicadas até 1990 (volume 8). ♦ **1988** Morre em 3 de janeiro.

INGEBORG BACHMANN

Tradução de Vera Lins e Friedrich Frosch

GROSSE LANDSCHAFT BEI WIEN

*Geister der Ebene, Geister der wachsenden Stroms,
zu unsrem Ende gerufen, haltet nicht von der Stadt!
Nehmt auch mit euch, was vom Wein überhing
auf brüchigen Rändern, und führt an ein Rinnsal,
wen nach Ausweg verlangt, und öffnet die Steppen!*

*Drüben verkümmert das nackte Gelenk eines Baums,
ein Schwungrad springt ein, aus dem Feld schlagen
die Bohrtürme den Frühling, Statuenwäldern weicht
der verworfene Torso des Grüns, und es wacht
die Iris des Öls über den Brunnen im Land.*

*Was liegt daran? Wir spielen die Tänze nicht mehr.
Nach langer Pause: Dissonanzen gelichtet, wenig cantabile.
(Und ihren Atem spür ich nicht mehr auf den Wangen!)
Still stehn die Räder. Durch Staub und Wolkenspreu
schleift den Mantel, der unsre Liebe deckte, das Riesenrad.*

*Nirgends gewährt man, wir hier, vor den ersten Küssen
die letzten. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund
weiterzugehen und zu schweigen. Wo der Kranich
im Schilf der flachen Gewässer seinen Bogen vollendet,
tönender als die Welle, schlägt ihm die Stunde im Rohr.*

Asiens Atem ist jenseits.

*Rhythmischen Aufgang von Staaten, reifer Kulturen
Ernten vorm Untergang, sind sie verbrieft, so weiss ichs
dem Wind noch zu sagen. Hinter der Böschung
trübt weiches Wasser das Aug, und es will
mich noch anfallen trunkenes Limesgefühl;
unter den Pappeln am Römerstein grab ich
nach dem Schauplatz viel völkrieger Trauer,
nach dem Lächeln Ja und dem Lächeln Nein.*

GRANDE PAISAGEM VIENENSE

Espíritos da planície, espíritos do rio que cresce,
chamados ao nosso fim, não parem ante a cidade!
Carreguem também convosco o que transbordou de vinho
em margens gretadas, e leva para um córrego
quem deseja uma saída, e abram as estepes!

Do outro lado atrofia a junta nua duma árvore,
um volante se põe no lugar, as torres de aço
afugentam a primavera, às florestas de estátuas
substitui-se o torso retorcido do verde, e a Íris
do óleo vigia sobre os poços no país.

Que importa? Não tocamos mais as danças.
Depois de longa pausa: dissonâncias clareadas, menos cantabile.
(E não sinto mais seu sopro nas faces!)
As rodas paradas. Através de poeira e joio de nuvens
arrasta a capa que cobriu nosso amor, a roda gigante.

Em nenhum lugar se permitem, como aqui, antes dos primeiros
os últimos. É preciso, com a ressonância na boca seguir caminho
E calar. Onde a grua nos juncos das águas rasas completa sua
mais sonora do que a onda, lhe dobram os sinos na beira.

O sopro da Ásia está além.

Brotar rítmico de sementes, cultivos maduros
Colheitas antes do ocaso, se estiverem garantidos, saberia
ainda dizê-lo ao vento. Atrás da ribanceira
água mole turvando o olho, e ainda querem
assaltar-me ébrios sentimentos do Limes;
sob os álamos da pedra romana cavo
buscando o local do luto de muitos povos,
à procura do sorriso Sim e do sorriso Não.

Alles Leben ist abgewandert im Baukästen,
neue Not mildert man sanitär, in den Alleen
blüht die Kastanie duftlos, Kerzenrauch
kostet die Luft nicht wieder, über der Brüstung
im Park weht so einsam das Haar, im Wasser
sinken die Bälle, vorbei an der Kinderhand
bis auf den Grund, und es begegnet
das tote Auge dem blauen, das es einst war.

Wunder des Unglaubens sind ohne Zahl.
Besteht ein Herz darauf, ein Herz zu sein?
Träum, dass du rein bist, heb die Hand zum Schwur,
träum dein Geschlecht, das dich besiegt, träum
und wehr dennoch mystischer Abkehr im Protest.
Mit einer andern Hand gelingen Zahlen
und Analysen, die dich entzaubern.
Was dich trennt, bist du. Verström,
komm wissend wieder, in neuer Abschiedsgestalt.

Dem Orkan voraus fliegt die Sonne nach Westen,
zweitausend Jahre sind um, und uns wird nichts bleiben.
Es hebt der Wind Barockgirlanden auf,
es fällt von den Stiegen das Puttengesicht,
es stürzen Basteien in dämmernde Höfe,
von den Kommoden die Masken und Kränze...

Nur auf dem Platz im Mittagslicht, mit der Kette
Am Säulenfuss und dem vergänglichsten Augenblick
geneigt und der Schönheit verfallen, sag ich mich los
von der Zeit, ein Geist unter Geistern, die kommen.

Maria am Gestade –
Das Schiff ist leer, der Stein ist blind,
gerettet ist keiner, getroffen sind viele,
das Öl will nicht brennen, wir haben
alle davon getrunken – wo bleibt
dein ewiges Licht?

So sind auch die Fische tot und treiben
den schwarzen Meeren zu, die uns erwarten.

Toda a vida emigrou para caixas de construção,
nova miséria se atenua higienicamente, nas aléias
floresce inodora a castanha, perfume de velas
não saboreia mais o ar, sobre o parapeito,
no parque, ondula tão sozinho o cabelo, na água
afundam as bolas, escapam às mãos das crianças
até o fundo, e o olho morto encontra
o olho azul que já fora uma vez.

Milagres da descrença são inúmeros.
Um coração insiste em ser um coração?
Sonha que és puro, levanta a mão para jurar,
sonha teu sexo que te vence, sonha
e opõe-te, porém, em protesto à renúncia mística.
Com uma outra mão consegues números
e análises que te desencantam.
O que te separa, és tu. Derrama,
volta sábio, em nova forma de despedida.

O sol precede voando o furacão rumo ao oeste,
dois mil anos passados, e nada nos restará.
O vento levanta guirlandas barrocas,
escadaria abaixo cai o rosto de um anjinho,
desmoronam bastiões em pátios crepusculares,
das cômodas as máscaras e coroas...

Apenas na praça à luz do meio-dia, com a corrente
no pé da coluna e ao momento mais fugaz
inclinada, e rendida à beleza, eu renego o tempo,
espírito entre espíritos, que advém.

Nossa Senhora da Beira –
o barco está vazio, a pedra está cega,
a salvo ninguém está, atingidos estão muitos,
o óleo não quer arder, todos nós bebemos
dele – por onde andarás
sua luz eterna?

Assim, também os peixes estão mortos, levados
para os mares negros que nos esperam.

*Wir aber mündeten längst, vom Sog
anderer Ströme ergriffen, wo die Welt
ausblieb und wenig Heiterkeit war.
Die Türme der Ebene rühmen uns nach,
dass wir willenlos kamen und auf den Stufen
den Schwehrmut fielen und tiefer fielen,
mit dem scharfen Gehöhr für den Fall.*

STRÖMUNG

*So weit im Leben und so nah am Tod.
dass ich mit niemand darum rechten kann,
reiss ich mir von der Erde meinen Teil;*

*dem stillen Ozean stoss ich den grünen Keil
mitten ins Herz und schwemm mich selber an.*

*Zinnvögel steigen auf und Zimtgeruch!
Mit meinem Mörder Zeit bin ich allein.
In Rausch und Bläue puppen wir uns ein.*

WAHRLICH

Für Anna Achmatova

*Wenn es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloss sich zu helfen weiss
und mit den Worten –*

*dem ist nicht zu helfen.
Über den kurzen Weg nicht
und nicht über den langen.*

*Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.*

*Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.*

Mas nós há muito desembocamos, sugados
por outros rios, onde o mundo
se ausentava e pouca alegria havia.
As torres da planície atrás de nós louvam
que chegamos inertes e caímos nas escadas
da melancolia, que caímos mais fundo,
com o ouvido aguçado para a queda.

CORRENTEZA

Tão longe na vida e tão perto da morte
que com mais ninguém posso disputá-la,
arranco à terra, para mim, a parte que me cabe;

fino no coração do pacífico Oceano
a cunha verde, me arrojo à beira-mar, eu mesma.

Aves de estanho se levantam e cheiro de canela!
Com o meu assassino tempo estou a sós.
Encrisalidamo-nos em ebriedade e azul.

DE VERDADE

Para Anna Achmatova

Quem nunca teve uma palavra atravessada na garganta,
e eu vos digo,
quem apenas sabe arranjar ajuda
e com as palavras –

a esse não se pode ajudar.
Nem pelo caminho curto
nem pelo longo.

Tornar durável uma única frase,
agüentar no palavrório.

Não escreve esta frase ninguém
senão quem a subscreve.

HOLZ UND SPÄNE

*Von den Hornissen will ich schweigen,
denn sie sind leicht zu erkennen.
Auch die laufenden Revolutionen
sind nicht gefährlich.
Der Tod im Gefolge des Lärms
ist beschlossen von jeher.*

*Doch vor den Eintagsfliegen und den Frauen
nimm dich in acht, vor den Sonntagsjägern,
den Kosmetikern, den Unterschiedenen, Wohlmeinenden,
von keiner Verachtung getroffenen.*

*Aus den Wäldern trugen wir Reisig und Stämme,
und die Sonne ging uns lange nicht auf.
Berauscht vom Papier am Fliessband,
erkenn ich die Zweige nicht wieder,
noch das Moos, in dunkleren Tinten gegoren,
noch das Wort, in die Rinden geschnitten,
wahr und vermessen.*

*Blätterschleiss, Spruchbänder,
schwarze Plakate... Bei Tag und bei Nacht
bebt, unter diesen und jenen Sternen,
die Maschine des Glaubens. Aber ins Holz,
solang es noch grün ist, und mit der Galle,
solang sie noch bitter ist, bin ich
zu schreiben gewillt, was im Anfang war!*

Seht zu, dass ihr wachbleibt!

*Der Spur der Späne, die flogen, folgt
der Hornissenschwarm, und am Brunnen
sträubt sich der Lockung,
die uns einst schwächte,
das Haar.*

MADEIRA E LASCAS

Quero silenciar sobre as vespas,
pois são fáceis de reconhecer.
Também as revoluções em curso
não são perigosas.
A morte em seguida ao barulho
está decidida desde sempre.

Mas cuida-te das moscas de um dia e das mulheres
dos caçadores de domingo,
dos esteticistas, dos indecisos, bem-pensantes,
não atingidos por nenhum desprezo.

Das florestas levamos gravetos e troncos,
e o sol custou a nascer para nós.
Ébria do papel na linha de montagem,
não reconheço mais os galhos,
nem o musgo, fermentados em tintas mais escuras,
nem a palavra, cortada nas cascas,
verdadeira e atrevida.

Desperdício de folhas, faixas,
cartazes negros... De dia e de noite
treme, sob estas e outras estrelas,
a máquina da fé. Mas eu desejo
escrever, na madeira,
enquanto ela for verde, e com o fel,
enquanto for amargo, o que era no início!

Atentem para que fiquem acordados!

O rastro das lascas que esvoaçam segue
o enxame de vespas, e na fonte
o cabelo, que uma vez nos enfraquecia,
arrepia-se contra
a sedução.

DIE GESTUNDETE ZEIT

*Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Bald musst du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.*

*Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
er steigt um ihr wehendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen ,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.*

*Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!*

Es kommen härtere Tage.

SCHATTEN ROSEN SCHATTEN

*Unter einem fremden Himmel
Schatten Rosen
Schatten
auf einer fremden Erde
zwischen Rosen und Schatten
in einem fremden Wasser
mein Schatten*

O TEMPO PRORROGADO

Dias mais duros virão.
O tempo prorrogado até nova ordem
se torna visível no horizonte.
Em breve terás que amarrar o sapato
e enxotar os cães de volta ao sítio no charco.
Pois as entranhas dos peixes
esfriaram ao vento.
A luz dos tremoceiros bruxuleia, reles.
Teu olhar rasteja na bruma:
o tempo prorrogado até nova ordem
se torna visível no horizonte.

Do lado de lá tua amada afunda na areia,
que sobe em torno de seu cabelo ao vento,
que lhe corta a palavra,
que a manda calar,
a areia a encontra mortal
e dócil para a despedida
depois de cada abraço.

Não olha para trás.
Amarra o sapato.
Enxota os cães.
Atira os peixes ao mar.
Apaga os tremoços!

Dias mais duros virão.

SOMBRAS ROSAS SOMBRAS

Sob um céu estranho
sombrias rosas
sombrias
sobre uma terra estranha
entre rosas e sombras
numa água estranha
minha sombra

ANRUFUNG DES GROSSEN BÄREN

Grosser Bär, komm herab, zottige Nacht,
Wolkenpelztier mit den alten Augen,
Sternenaugen,
durch das Dickicht brechen schimmernd
deine Pfoten mit den Krallen,
Sternenkrallen,
wachsam halten wir die Herden,
doch gebannt von dir, um misstrauen
deinen müden Flanken und den scharfen
halbentblössten Zähnen,
alter Bär.

Ein Zapfen: eure Welt.
Ihr: die Schuppen dran.
Ich treib sie, roll sie
von den Tannen im Anfang
zu den Tannen am Ende,
schnaub sie na, prüf sie im Maul
und pack zu mit den Tatzen.

Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!
Zahlt in den Klingelbeutel und gebt
dem blinden Mann ein gutes Wort,
dass er den Bären an der Leine hält.
Und würzt die Lämmer gut.

's können sein, dass dieser Bär
sich losreisst, nicht mehr droht
und alle Zapfen jagt, die von den Tannen
gefallen sind, den grössen, geflügelten,
die aus dem Paradiese stürzten.

CHAMADO DA URSA MAIOR

Ursa Maior, vem cá embaixo, noite hirsuta,
animal-nuvem peludo com os olhos antigos,
olhos-estrelas,
através do espesso abrem caminho cintilantes
tuas patas com as garras,
garras estelares,
atentos guardamos os rebanhos,
só siderados por ti, e desconfiamos
dos teus flancos cansados e dentes
aguçados, meio arreganhados,
ursa velha.

Um pinhão: vosso mundo.
Vós: as escamas nele.
Eu o empurro, o rolo
dos pinheiros no começo
aos pinheiros no fim,
farejo, provo-o na boca
e seguro-o com as presas.

Temei ou não temei!
Jogai moedas no saco e dai
uma boa palavra ao cego,
para que mantenha a urso na correia.
E temperai bem os carneiros.

Pode ser que essa urso
se solte, não ameace mais
e cace todos os pinhões, que caíram
dos pinheiros, dos grandes, alados,
que tombaram do paraíso.

VIRGILIO PIÑERA

Tradução de Pádua Fernandes

LA GRAN PUTA

*Cuando en 1937 mi familia llegó a La Habana
– uno de (los) tantos éxodos a que estábamos acostumbrados –
mi padre – como tenía por costumbre sanguínea –
se dio de galletas y se puso a echar carajos.
Llegaron exactamente a las diez de la mañana
de un día de agosto mojado con vinagre;
antes de ir a esperar el Santiago-Habana
tomé um jugo de papaya en Lagunas y Galiano,
y como el deber se impone al deseo
perdí a um negro que me hacía señas com la mano.
Por esa época yo tenía veinticinco años
y toda la vida resumida en la mirada;
años mal llevados porque el hambre no paga:
“Virgilio – me decía Oscar Zaldívar –
no te alimentas lo suficiente. Hay que comer carne...”
De vez en cuando me llevaba a La Genovesa
en la esquina atormentada de Virtudes y Prado,
donde Panchita, una italiana operática(,)
le decía doctor a Oscar y a mí no me decía nada.
Las calles eran vahídos y las aceras desmayos:
En la cabeza los versos y en el estómago cranque.
Corría a la casa de empeños sita en Amistad y Animas
buscando que me colgaran entre docenas de guitarras(,)
yo, empeñado, yo empeñando um saco viejo de Osvaldo
para trepar jadeante la cazuela del Auditorium
a ver El Avaro de Molière que Luis Jouvet presentaba.
Era La Habana con tranvías y con soldados
de kaki amarillo, haciendo el fin de mes
con los pesos de los homosexuales;
entre los cuales, en cierta manera, me cuento, es
decir, em mi humilde escala: no osaría ponerme
a la altura de la Marquesa Eulalia, del Pájaro Verde,
del Jarroncito Chino, de la Pulga Lírica y del Marqués*

A GRANDE PUTA

Quando em 1937 minha família chegou a Havana
– um d(os) tantos êxodos a que estávamos acostumados –
meu pai – como tinha por costume do sangue –
dava tabefes e passou a freqüentar bordéis.
Chegaram exatamente às dez da manhã
de um dia de agosto molhado com vinagre;
antes de ir esperar o Santiago-Havana
tomei um suco de mamão em Lagunas y Galiano
e, como o dever se impõe ao desejo,
perdi um negro que me fazia sinais com a mão.
Por essa época eu tinha vinte e cinco anos
e toda a vida resumida no olhar;
anos sem lucro porque a fome não rende:
“Virgilio – me dizia Oscar Zaldívar –
não comes o bastante. É preciso comer carne...”
De vez em quando me levava a La Genovesa
na esquina atormentada de Virtudes e Prado,
onde Panchita, uma italiana operática(,)
dizia doutor a Oscar e a mim não dizia nada.
As ruas eram espantos, e as calçadas, desmaios:
Na cabeça os versos e no estômago ânsia.
Corria para a casa de penhor em Amistad y Animas
buscando que me empenhassem entre dúzias de violões(,)
eu, empenhado, eu empenhando uma bolsa velha de Osvaldo
para subir ofegante na galeria do Auditório
para ver *O Avarento* de Molière que Luis Jovet apresentava.
Era A Havana com veículos e soldados
de cáqui amarelo, ganhando o fim do mês
com os pesos dos homossexuais;
entre os quais, de certo modo, me conto, isto
é, em minha humilde escala: não ousaria colocar-me
à altura da Marquesa Eulalia, do Pássaro Verde,
do Vasinho Chinês, da Pulga Lírica e do Marquês

de Pinar del Río, y aunque una noche, en el Don Quijote(,) bailé sobre una mesa disfrazado de maja, mi alarde palidece ante la magnificencia del Pájaro Verde dejándose degollar en el baño. Según se mire eran tiempos heroicos, tiempos que fueran cantados por guitarras alcoholizadas(,) palabras tremendas que eran pronunciadas con el filo de un cuchillo, mientras allá, en Marte y Belona, los bailarines realizaban la confusa gesta del danzón ensangrentado. Esta gesta alcanzaba proporciones épicas en el Cuchillo de San Miguel: allí Panchitín Díaz le decía con su voz aflautada a la putica debutante: “Muchacha, tienes toda la vida por delante...”, y dando dos pasos se metía en la barbería de Neptuno para entablar un diálogo funambulesco con la corpulenta Albertino, que se hacía afeitarse una barba imaginaria. Una noche en El Prado, con su pedazo de cielo particularmente convulso sobre leones de bronce verde, sobre leones que temblaban al paso del Emperador del Mundo – un negro tuberculoso con el pecho constelado de chapitas de Coca-Cola –, se comentaba con terror manifiesto la frase ciceroniana de la mujer que se tiró bajo las ruedas del automóvil de Lily Hidalgo de Conill: “¡Habana, ábrete y trágame!”. Pero la Habana se hizo aún más rígida para que ella pudiera ir hasta Colón sin baches, para que esa noche las putas chancrosas hicieran buenos pesos y para que lloraran los sentimentales, entre los cuales también me cuento, al extremo que podría ser nombrado presidente de los sentimentales, y ahora precisamente recuerdo al hombre que vi matar junto a la estatua de Zenea con su mano convulsa aferrada al seno de mármol de la mujer que eternamente lo acompaña. Me pareció que llegaba el Apocalipsis, pero justo en esse momento oí: “¡Maní tostao, maní!” y metían por mis ojos anegados en lágrimas

de Pinar del Río, e ainda que uma noite, no Dom Quixote(,) eu tenha dançado sobre uma mesa disfarçado de *maja*, meu escândalo empalidece diante da magnificência do Pássaro Verde deixando-se degolar no banho. Conforme se olhe eram tempos heróicos, tempos que foram cantados por violões alcoolizados(,) palavras tremendas que eram pronunciadas com a lâmina de uma faca, enquanto ali, em Marte y Belona, os dançarinos realizavam a confusa façanha da dança ensangüentada. Esta façanha atingia proporções épicas no Cuchillo de San Miguel: ali Panchitín Díaz dizia com sua voz aguda à putinha debutante: “Garota, tens toda a vida pela frente...”, e dando dois passos se metia na barbearia de Neptuno para entabular um diálogo funambulesco com a corpulenta Albertino, que vinha fazer uma barba imaginária.

Uma noite no El Prado, com seu pedaço de céu particularmente convulso sobre leões de bronze verde, sobre leões que tremiam ao passo do Imperador do Mundo – um negro tuberculoso com o peito constelado de chapinhas de Coca-Cola –, comentava-se com manifesto terror a frase ciceroniana da mulher que se jogou sob as rodas do automóvel de Lily Hidalgo de Conill: “Havana, abre-te e traga-me!”.

Mas a Havana fez-se ainda mais rígida para que ela pudesse ir até Colón sem buracos, para que nessa noite as putas com cancro arranjasse muitos pesos e para que chorassem os sentimentais, entre os quais também me conto, ao extremo que poderia ser designado presidente dos sentimentais, e agora precisamente lembro do homem que vi matarem junto à estátua de Zenea com sua mão convulsa aferrada ao seio de mármore da mulher que eternamente o acompanha. Pareceu-me que chegava o Apocalipse, mas justo nesse momento ouvi: “Amendoim torrado, amendoim!” e empurravam aos meus olhos alagados de lágrimas

un cucurucho de voluptuosidad cubana.
Mi amiga, la Muerta Viva, una puta francesa
que recaló en Sagua allá por el veinticuatro
compraba todos los días el periódico para
ver si en la Crónica Roja aparecía muerto
el cabrón, decía ella, que la dejó plantada en Sagua.
Pero como la vida manda, seguía abriendo las piernas
sin sentimentalismo de ninguna clase.
Yo, que mi destino de poeta me impidió la putería,
soñaba persistentemente con abrir las mías:
cuando el hambre aprieta, sueños monstruosos
se perfilaban en cada esquina, monedas del tamaño de
una casa me caían encima, y todo terminaba
en una frita deglutida al compás de
“Bigode de Gato es un gran sujeto...”
Sin embargo, pensaba en la inmortalidad
con la misma persistencia con que me acosaba
la mortalidad, porque aún cuando viéndome
forzado a escuchar “la inmortalidad del cangrejo”
y ver al tipo pálido sentado en el café de
los bajos de mi casa, con un palillo en los
dientes y un vaso de agua sobre la mesa
pensando en las musarañas, yo me aferraba
a la mentira piadosa siguiendo al mismo
tiempo con la vista los sandwiches de pierna
que rechinaban en mis tripas.
Suaritos anunciaba a Ñico Saquito,
Toña La Negra quebraba la luna con su voz
de tortillera mejicana, Batista daba golpetazos
en Columbia, Patricia la Americana se momificaba
en un disco y Daniel Santos galvanizaba los solares.
Claro está, en la ciudad del sol constante
los fantasmas acostumbraban salir a plena luz:
los he visto acompañándome por Monte y Cárdenas
el día del entierro de Menocal, con ron peleón,
porque de eso el general prodigó, enchumbó, anestesió
y el champán para él y Marianita en París.
“Querida, me dijo Jarroncito Chino, hoy todo el mundo
está jalao, haremos ranfla moñuda,
ya el General templó lo suyo y nosotras moriremos

um saquinho de voluptuosidade cubana.
Minha amiga, a Morta Viva, uma puta francesa
que chegou a Sagua por volta de vinte e quatro
comprava todos os dias o jornal para
ver se no obituário aparecia morto
o cachorro, ela dizia, que a deixou plantada em Sagua.
Mas, como a vida manda, continuava abrindo as pernas
sem sentimentalismo de nenhuma classe.
Eu, que o meu destino de poeta me impediu a putaria,
sonhava persistentemente em abrir as minhas:
quando a fome apertava, sonhos monstruosos
se perfilavam em cada esquina, moedas do tamanho de
uma casa caíam sobre mim, e tudo terminava
em uma fritura deglutida ao compasso de
“Bigode de Gato é um bom camarada...”
No entanto, pensava na imortalidade
com a mesma persistência com que me apossava
a mortalidade, porque ainda me vendo
forçado a escutar “a imortalidade do caranguejo”
e ver o tipo pálido sentado no café
debaixo de minha casa, com um palito nos
dentes e um vaso de água sobre a mesa
pensando na lua, eu me aferrava
à mentira piedosa seguindo ao mesmo
tempo os sanduíches de pernil
que rangiam nas minhas tripas.
Suaritos anunciava Ñico Saquito,
Toña La Negra chegava à lua com sua voz
de *tortillera* mexicana, Batista golpeava
Columbia, Patricia la Americana se mumificava
em um disco e Daniel Santos galvanizava os solares.
É claro, na cidade do sol constante
os fantasmas se acostumaram a sair à luz do dia:
vi-os acompanhando-me por Monte e Cárdenas
no dia de enterro de Menocal, com rum barato,
porque disso o general se regalou, se embebedou, se anestesiou
e o champanhe para ele e Marianita em Paris.
“Querida, me disse Vasinho Chinês, hoje todo mundo
está com pressa, teremos uma orgia,
o General já bateu as botas e nós morreremos

con un troyó papá bien grande adentro.”
Así murió efectivamente. Destino cumplido,
vida realizada, strip-tease de pelo en pecho,
sacando palanganas de agua de culo(.)
Cuando se la llevaron había un Norte de
tres pares de cojones.
Estos son los monumentos que nunca veremos en
nuestras plazas, amorfas, sí, amorfa cantidad
de donde extraigo el canto, en cualquier parte,
bajando por Carlos III que entonces tenía bancos(,) *escuálido, tembloroso, con mi amorosa Habana*
siguiéndome los pasos como perro dócil
entre años caídos retumbando como cañones
dejando la peseta en casa de la barajera
para saber (-) ¿para saber? (-) si mañana entraré
en la papa... Un pelado en el Mercado Único,
un guarapo en el Mercado del Polvorín,
siempre avanzando, en brecha mortal,
*buscando la completa como se busca un verso(,) *ioh, inacabables calles, oh aceras perfumadas**
con orine! ¡Oh, hacendados con pañuelos
impregnados en Guerlain, que nunca
me pusieron casa!
Solo en mi accesoria haciendo mis versitos
veía pasar La Habana como un río de sangre:
y como una puta más del barrio de Colón
los contaba de madrugada como si fueran pesos.

com um bem grande dentro.”
Assim, com efeito, morreu. Destino cumprido,
vida realizada, strip-tease ousado,
enchendo bacias com diarréia(.)
Quando a levaram embora no Norte estavam
três pares de colhões.
Estes são os monumentos que nunca veremos em
nossas praças, amorfas, sim, amorfa quantidade
de onde extraio meu canto, em qualquer parte,
descendo pela Carlos III que então tinha bancos(,)
esquálido, tenebroso, com minha amorosa Havana
seguindo-me os passos como cachorro dócil
entre anos caídos retumbando como canhões
deixando a peseta na casa da cartomante
para saber (-) para saber? (-) se amanhã pegarei
um cara... Um pobre no Mercado Único,
um elegante no Mercado do Paiol,
sempre avançando por uma fronteira mortal,
buscando uma transa como se busca um verso(,)
oh, infindáveis ruas, oh calçadas perfumadas
com urina! Oh, proprietários com lenços
impregnados em Guerlain, que nunca
me deram uma casa!
Sozinho em meu quarto fazendo meus versinhos
via passar Havana como um rio de sangue:
e como mais uma puta do bairro de Colón
contava-os de madrugada como se fossem pesos.

JORIE GRAHAM

Tradução de Arthur Nestrovski

ORPHEUS AND EURYDICE

*Up ahead, I know, he felt it stirring in himself already, the glance,
the darting thing in the pile of rocks,*

*already in him, there, shiny in the rubble, hissing Did you want to remain
completely unharmed? –*

the point-of-view darting in him, shiny head in the ash-heap,

hissing Once upon a time, and then Turn now darling give me that look,

the perfect shot, give me that place where I'm erased. . . .

*The thing, he must have wondered, could it be put to rest, there, in
[the glance,
could it lie back down into the dustiness, giving its outline up?*

*When we turn to them – limbs, fields, expanses of dust called meadow
[and avenue –
will they be freed then to slip back in?*

*Because you see he could not be married to it anymore, this field with
[minutes in it*

called woman, its presence in him the thing called

*future – could not be married to it anymore, expanse tugging his mind
[out into it,*

tugging the wanting-to-finish out.

*What he dreamed of was this road (as he walked on it), this dustiness,
but without their steps on it, their prints, without
song –*

*What she dreamed, as she watched him turning with the bend in the road
[(can you
understand this?) – what she dreamed*

ORFEU E EURÍDICE

Lá na frente, eu sei, ele já sentia a agitação por dentro, o olhar,
a coisa dardejante na pilha de rochas,

já nele, ali, brilhando no entulho, sibilando Você queria permanecer
completamente ileso? –

o ponto-de-vista dardejando nele, cabeça brilhante no monte de cinzas,
sibilando Era uma vez, e depois Querida, vire agora, me dê aquele olhar,
aquele tiro perfeito, me dê aquele lugar onde eu me apago...

A coisa, ele deve ter se perguntado, poderia ser deixada em repouso, ali,
[no olhar,
poderia ser posta de volta na poeira, abandonando seu contorno?

Quando nos voltarmos para eles – galhos, campos, expansões de pó
[chamadas prado e avenida –
será que já vão estar livres para se esgueirar de volta?

Porque, veja, ele não podia mais se casar com isso, esse campo com
[minutos por dentro

chamado mulher, sua presença nele a coisa chamada

futuro – não podia mais se casar com isso, expansão forçando sua mente
[para fora, para dentro daquilo,

forçando para fora o querer-acabar.

O que ele sonhava era essa trilha (enquanto caminhava por ela), essa poeira,
mas sem os passos deles, suas pegadas, sem
canção –

O que ela sonhava, enquanto o olhava virando com a volta da trilha
[(você pode
entender?) – o que ela sonhava

was of disappearing into the seen

not of disappearing, lord, into the real–

And yes she could feel it in him already, up ahead, that wanting-to-turn-and-cast-the-outline-over-her

by his glance,

sealing the edges down,

*saying I know you from somewhere darling, don't I,
saying You're the kind of woman etcetera –*

*(Now the cypress are swaying) (Now the lake in the distance)
(Now the view-from-above, the aerial attack of do you
remember?) –*

*now the glance reaching her shoreline wanting only to be recalled,
now the glance reaching her shoreline wanting only to be taken in,*

(somewhere the castle above the river)

(somewhere you holding this piece of paper)

(what will you do next?) (– feel it beginning?)

now she's raising her eyes, as if pulled from above,

now she's looking back into it, into the poison the beginning,

giving herself to it, looking back into the eyes,

*feeling the dry soft grass beneath her feet for the first time now the mind
looking into that which sets the _____ in motion and seeing in there*

*a doorway open nothing on either side
(a slight wind now around them, three notes from up the hill)*

through which morning creeps and the first true notes –

For they were deep in the earth and what is possible swiftly took hold.

era desaparecer no que é visto

não, pelo-amor-de-deus, desaparecer no real –

E sim ela já podia sentir isto nele, lá na frente, aquele querer-se-virar-e-jogar-o-contorno-sobre-ela

com seu olhar,

selando as bordas,

dizendo Eu conheço você de algum lugar, querida, não conheço,
dizendo Você é o tipo de mulher que etc. –

(Agora os ciprestes estão balançando) (Agora o lago na distância)
(Agora a vista-de-cima, o ataque aéreo do *you*
lembra?) –

agora o olhar atingindo sua margem querendo só ser reconhecido
agora o olhar atingindo sua margem querendo só ser acatado,

(nalgum lugar o castelo sobre o rio)

(nalgum lugar você lendo este pedaço de papel)

(o que você vai fazer agora?) (– sente que está começando?)

agora ela está erguendo os olhos, como se puxados de cima,

agora está olhando de volta, para o veneno o começo,

entregando-se, olhando de volta nos olhos,

sentindo a grama seca macia sob os pés pela primeira vez agora a mente
olhando para aquilo que põe o _____ em movimento e vendo ali

uma porta aberta nada de um lado nem de outro

(uma brisa agora ao redor deles, três notas do alto do morro)

através da qual a manhã vem entrando e as primeiras notas verdadeiras –

Porque estavam fundo na terra e o que é possível rapidamente se deu.

SELF-PORTRAIT AS THE GESTURE BETWEEN THEM
(Adam and Eve)

1

The gesture like a fruit torn from a limb, torn swiftly.

2

The whole bough bending then springing back as if from sudden sight.

3

*The rip in the fabric where the action begins, the opening of the narrow
[passage.*

4

*The passage along the arc of denouement once the plot has begun, like a
[limb,
the buds in it cinched and numbered,
outside the true story really, outside of improvisation,
moving along day by day into the sweet appointment.*

5

*But what else could they have done, these two, sick of beginning,
revolving in place like a thing seen,
dumb, blind, rooted in the eye that's watching,
ridden and ridden by that slowest of glances the passage of time
staring and staring until the entrails show.*

6

Every now and then a quick rain for no reason,

7

*a wind moving round all sides, a wind shaking the points of view out
like the last bits of rain. . . .*

8

*So it was to have freedom she did it but like a secret thought.
A thought of him the light couldn't touch.
The light beating against it, the light flaying her thought of him,*

AUTO-RETRATO COMO O GESTO ENTRE OS DOIS (Adão e Eva)

1

O gesto como uma fruta arrancada do ramo, arrancada depressa.

2

O galho inteiro se curvando, depois dando para trás como numa visão
[súbita.

3

O rasgão no tecido, onde a ação começa, a abertura de uma passagem
[estreita.

4

A passagem pelo arco do desenlace uma vez iniciada a trama, como um
[ramo,
os brotos cinchados e numerados,
fora realmente da verdadeira história, fora da improvisação,
avanzando dia a dia até o doce compromisso.

5

Mas o que mais poderiam ter feito, esses dois, nauseados de tanto
[começo,
dando voltas no lugar como uma coisa vista,
mudos, cegos, presos ao olho que observa,
colhidos e tolhidos pelo mais lento dos olhares, a passagem do tempo,
olhando e olhando até as entranhas ficarem à mostra.

6

De tempos em tempos uma chuva rápida sem nenhum motivo,

7

um vento correndo por todos os lados, um vento balançando os pontos
[de vista
como os últimos pedacinhos de chuva...

8

Foi então para ter liberdade que ela fez isso, mas como uma idéia
[secreta.
Uma idéia dele que a luz não podia tocar.

trying to break it.
Like a fruit that grows but only in the invisible.
The whole world of the given beating against this garden
where he walks slowly in the hands of freedom
noiselessly beating his steps against the soil.

9

But a secret grows, a secret wants to be given away.
For a long time it swells and stains its bearer with beauty.
It is what we see swelling forth making the shape we know a thing by.
The thing inside, the critique of the given.

10

So that she turned the thought of him in her narrow mind,
turned him slowly in the shallows, like a thin bird she'd found,
turned him in this place which was her own, as if to plant him but never
[letting go,
keeping the thought of him keen and simple in a kind of winter,
keeping him in this shadowlessness in which he needn't breathe,
him turning to touch her as a thing turns toward its thief,
owned but not seizable, resembling, resembling. . . .

11

Meanwhile the heights of things were true. Meanwhile the distance of
the fields was true. Meanwhile the fretting of the light against the backs
[of them
as they walked through the fields naming things, true,
the touch of the light along the backs of their bodies. . . .

12

as the apple builds inside the limb, as rain builds
in the atmosphere, as the lateness accumulates until it finally
is,
as the meaning of the story builds,

13

scribbling at the edges of her body until it must be told, be

A luz batendo contra, esfolando essa idéia,
tentando parti-la.
Como uma fruta que cresce, mas só no invisível.
O mundo inteiro do que é dado batendo contra esse jardim
onde ele caminha lentamente nas mãos da liberdade
silenciosamente batendo seus passos contra o solo.

9

Mas um segredo vai crescendo, um segredo quer se entregar.
Por um longo tempo se expande e mancha de beleza o seu portador.
É o que se vê em expansão dando a forma que as coisas têm para nós.
A coisa por dentro, a crítica do que está dado.

10

De tal modo que ela revirou a idéia dele na sua mente estreita,
revirou-o lentamente no raso, como um pássaro frágil que ela tivesse
[achado,
revirou-o nesse lugar que era dela, como se fosse plantá-lo, mas sem
[jamais largar,
mantendo a idéia dele aguda e simples numa espécie de inverno,
mantendo-o nessa ausência de sombra na qual ele não podia respirar,
ele se virando para tocá-la como uma coisa se volta para o seu ladrão,
possuída mas não capturável, parecendo, parecendo...

11

Enquanto isso, as alturas das coisas eram de verdade. Enquanto isso a
[distância dos
campos era de verdade. Enquanto isso o desgaste da luz batendo nas
[costas deles
à medida que iam pelos campos nomeando coisas, de verdade,
o toque da luz ao longo das costas dos seus corpos...

12

como a maçã vai se fazendo dentro do ramo, como a chuva vai se
[fazendo
na atmosfera, como a tardividade se acumula até que finalmente
é,
como o sentido da história vai se fazendo,

13

rabiscando nos limites do corpo dela até que tem de ser relatada, ser

14

taken from her, this freedom,

15

so that she had to turn and touch him to give it away

16

to have him pick it from her as the answer takes the question

17

that he should read in her the rigid inscription

18

in a scintillant fold the fabric of the daylight bending

19

where the form is complete where the thing must be torn off

20

momentarily angelic, the instant writhing into a shape,

21

the two wedded, the readiness and the instant,

22

*the extra bit that shifts the scales the other way now in his hand,
the gift that changes the balance,*

23

the balance that cannot be broken owned by the air until he touches,

24

the balance like an apple held up into the sunlight

25

*then taken down, the air changing by its passage, the feeling of being
[capable,*

14
extraída dela, essa liberdade,

15
de tal modo que ela teve de se virar e tocar nele para entregá-la

16
fazer com que ele a apanhasse com ela como a resposta aceita a
[pergunta

17
para que ele viesse a ler nela a inscrição rígida

18
numa dobra cintilante o tecido da luz do dia que se curva

19
onde a forma se completa onde a coisa tem de ser arrancada

20
momentaneamente angelical, o instante se contorcendo até ganhar
[feito,

21
os dois casados, a prontidão e o instante,

22
o algo extra que inverte o peso da balança na sua mão agora,
a dádiva que altera o equilíbrio,

23
o equilíbrio que não pode ser quebrado uma possessão do ar até que
[ele toca,

24
o equilíbrio como uma maçã suspensa à luz do sol

25
depois trazida para baixo, o ar mudando com sua passagem, a sensação
[de ser capaz,

26

of being not quite right for the place, not quite the thing that's needed,

27

*the feeling of being a digression not the link in the argument,
a new direction, an offshoot, the limb going on elsewhere,*

28

and liking that error, a feeling of being capable because an error,

29

of being wrong perhaps altogether wrong a piece from another set

30

stripped of position stripped of true function

31

and loving that error, loving that filial form, that break from perfection

32

*where the complex mechanism fails, where the stranger appears in the
[clearing,*

33

out of nowhere and uncalled for, out of nowhere to share the day.

26

de não estar muito certo nesse lugar, não ser bem a coisa necessária,

27

o sentimento de ser uma digressão, não um elo no argumento,
uma nova direção, um ramo lateral, o galho continuando noutra lugar,

28

e gostando deste erro, uma sensação de ser capaz *por ser* um erro,

29

de estar errado talvez completamente errado uma peça de outro
[conjunto

30

roubado de posição roubado de verdadeira função

31

e adorando este erro, adorando esta forma filial, esta quebra da
[perfeição

32

onde falha o mecanismo complexo, onde o estranho aparece na
[clareira,

33

saído do nada e sem ninguém ter chamado, saído do nada para
[compartilhar o dia.

JOAN NAVARRO

Tradução de Eduardo Sterzi

LA PARAULA NO ÉS L'ÉSSER

La paraula no és l'èsser, però és. El riu no parla, però té veu. La mar no és d'aigua, però ens renta. El discurs no és la imatge del cigne al mirall, és el mirall, la boira, el crit que s'ofega dins dels canyars, clapoteig d'auxili, una mà, un cos que esdevé barca, àpat de llambríngols, els ulls que ens guaiten rere cortinatges de brossa. És l'espai del truà, caixa de déu.

Te n'has anat a la ciutat torrejada, la dels tendals als pòrtics, la que no coneix la mar, ni els vaixells, ni els molls.

Te n'has anat i has deixat la ciutat buida de corsaris.

¿Heu sentit la veu dels avencs? ¿La veu dels til·lers?

Ah, sou vosaltres i no ells els qui parlen. La nit no parla, ni els barrancs, ni les aus, ni tan sols la paraula parla.

Ja ho diu el llibre sagrat: ¿Per què preguntes pel meu nom si és secret? Els homes blaus del desert no coneixen el nom d'Al·là perquè és secret. Ningú no coneix el seu propi nom.

NU AMB UNA LLAVOR AL PUNY

*L'ocell de sal tomba amb crits de crepuscle
i les ones llaven cales de llum.*

*Una vela és la teva cabellera
damunt el puig on brama la bandera.*

T'he esperat nu amb una llavor al puny.

A PALAVRA NÃO É O SER

A palavra não é o ser, mas é. O rio não fala, mas tem voz. O mar não é de água, mas nos lava. O discurso não é a imagem do cisne ao espelho, é o espelho, a bruma, o grito que se afoga nos canaviais, marulho de socorro, uma mão, um corpo que se torna barco, pasto de vermes, os olhos que nos vigiam de trás dos cortinados de matagal. É o espaço do truão, caixa de deus.

Partiste à cidade torreada, a dos toldos aos pórticos, a que não conhece o mar, nem os navios, nem os molhes.

Partiste e deixaste a cidade vazia de corsários.

Ouvistes a voz dos abismos? A voz das tílias?

Ah, sois vós e não eles os que falam. A noite não fala, nem os barrancos, nem as aves, nem tão só a palavra fala.

Já o diz o livro sagrado: Por que perguntas pelo meu nome se é segredo? Os homens azuis do deserto não conhecem o nome de Alá porque é segredo. Ninguém conhece o seu próprio nome.

NU COM A SEMENTE AO PUNHO

O pássaro de sal tomba com gritos
de crepúsculo, e vagas lavam calas
de luz. A vela é tua cabeleira
sobre esse monte onde brama a bandeira.
Te esperei nu com a semente ao punho.

*Tombes atapeïdes d'estels. El puny clos
i la rella per al sacrifici dels camps,
dent infinita per les crostes de l'incert
passat, sang nostra a les banderes del puig on
guilla el llop isard per menjucar, tot sol, astres.*

*Sóc de la terra on moren els espills a cops
d'ira i de venjança, on els ulls es neuleixen
al mar immens, a l'aigua blanca.*

*iEnsoteu
l'espantall, carn meva, lluny del ruixim del sol!
Vindran ocells per picar aigües fosques,
i galls de pedra pel pla que s'enfalega
de tenebres, a l'hora en què els bous, en ramat,
s'enforquen de les bigues més altes del cel:
llavors, els camins portaran l'últim càntic
al límit del cos.*

A PORTES DE MAR

*A portes de mar ha caigut podrit
el sol i el seu cadàver jeu dessobre
les aigües com un vaixell de foc.
Quan davalli la nit seca, esbalmats
pels porticons, demanarem almoïna
i estendrem banderes a l'alta torre.
(Un barret de corbelles a la plaça.)*

Tumbas atulhadas de estrelas. Punho ocluso
e, para o sacrifício dos campos, a relha,
dente infinito para as crostas desse incerto
passado, sangue nosso às bandeiras do monte
onde o lobo arisco mordisca, só, os astros.

Sou da terra onde morrem espelhos a golpes
de ira e de vingança, onde os olhos se extenuam
no mar imenso, na água branca.

Afundai

o espantalho, carne minha, longe do chuvisco do sol!
Aves virão bicar águas escuras,
e galos de pedra pelo plaino que se ofusca
de trevas, à hora em que os touros, em rebanho,
enforcam-se nas traves mais altas do céu:
então, os caminhos levarão o último cântico
ao limite do corpo.

ÀS PORTAS DO MAR

Às portas do mar caiu podrido o sol
e o seu cadáver descansa por sobre
as águas como um navio de fogo.
Quando descer a noite seca, caídos
pelos portões, esmola pediremos
e abriremos bandeiras na alta torre.
(Um chapéu cheio de foices na praça.)

COLTELL AL CAP

HOFFMANN: Hoffmann no és Hoffmann.

P. SCHNEIDER

I

Dolor del discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla, ganivet que s'enfonsa en la mar. Pàtria de l'excrement i de l'amor. ¿Per què em sotges en hora criminal? Abillat de màscares em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt. Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. El cérvol havia estat caçat. Una reina, des de les torres, es llançava als prats del seu domini. L'endevinadora tira les cartes en un camp de neu. Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava: Elí, Elí, ¿lemà sabactani? Un llamp creuà l'infinit.

Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença. I tu, estimat, saps que li pertany. Captiu en aquell galió. La lluna il·luminant la foscor de totes les esferes. Presoner per sempre. ¿Per què no he deixat mai d'escriure el mateix discurs? Si t'acostes sentiràs com batega la mar. Els vaixells moriran a l'alba a les criptes de les catedrals.

II

Heus ací el senyal. La nafra. Les petges que els peus de la Senyora deixaren sobre el camp. El collar entre els llençols. La farina lleugerament tacada. Els llavis de l'amor dormint l'amor. Els galls als corrals covaven les penes. El Cavaller mataria el drac de quatre caps. L'amor tenia el seu doble. Estimar fins al desig de mort. ¡Mata'm de vida! La barqueta travessant les aigües, i ell ferit. La melangia arrossega els dies del Cavaller. L'amor es veia amor a l'espill. Heus ací el senyal. Hoffmann ronda la soledat del seu laboratori. Sens dubte el pensament de matar-se no és més que el revers del desig de matar. Un americà, en la meua situació, dispararia a ulls clucs per la finestra. ¿Qui no ha estat mai Hoffmann? Imagineu-vos que un bon dia aneu pel carrer buscant qui en un temps us va estimar. Imagineu la imatge del vostre amor; un cop sec i el vostre cos a les portes de l'infinit. El

FACA NA CABEÇA

HOFFMANN: *Hoffmann não é Hoffmann.*

P. SCHNEIDER

I

Dor do discurso quando as palavras te podem servir de veneno e de mortalha, canivete que se crava no mar. Pátria do excremento e do amor. Por que me espreitas em hora criminal? Adornado de máscaras passeio pelas ruas. Farsante e raioso. Todos os reis comiam em mesas bem dispostas ao claro do bosque. O cervo fora caçado. Uma rainha, desde as torres, se lançava aos prados do seu domínio. *A adivinha tira as cartas em um campo de neve.* Alguém, receoso, desde a solidão extrema gritava: *Elí, Elí, lemà sabactani?* Um raio cruzou o infinito.

Tormento da palavra que te dita os seus espaços, os claros limites da sua pertença. E tu, estimado, sabes que lhe pertences. Cativo naquele galeão. A lua iluminando a escuridão de todas as esferas. Prisioneiro para sempre. Por que não deixei nunca de escrever o mesmo discurso? Se te aproximás sentirás como palpita o mar. Os navios morreram à aurora nas criptas das catedrais.

II

Eis aqui o sinal. A chaga. As pegadas que os pés da Senhora deixaram sobre o campo. O colar entre os lençóis. A farinha levemente manchada. Os lábios do amor dormindo o amor. Os galos nos currais chocavam as penas. O Cavaleiro mataria o dragão de quatro cabeças. O amor tinha o seu duplo. Estimar até o desejo de morte. *Mata-me de vida!* A barqueta atravessando as águas, e ele ferido. A melancolia arrasta os dias do Cavaleiro. O amor se via amor ao espelho. Eis aqui o sinal. Hoffmann ronda a solidão do seu laboratório. *Sem dúvida o pensamento de matar-se não é mais que o reverso do desejo de matar. Um americano, na minha situação, dispararia de olhos fechados pela janela.* Quem não foi nunca Hoffmann? Imaginai-vos que um bom dia foste pela rua buscando quem em um tempo vos esti-

cervell com una gran camp de gel, sense llums ni patinadores, sols una bassa d'aigua freda. Imagineu. Pobre Hoffmann, li han furtat el passat i encara volen furta-li el dessig. Un coltell segant-li els camps de la memòria. Un tret. La seva història feta bocins pel terra. ¡Com m'agradaria estimar-te ara, Hoffmann!

III

Tanques els ulls i somies totes les selves. Escrivia el teu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls. Messer im Kopf. El discurs era a punt de cremar-se i iniciar-se. Amant de l'oblit, planejaves el territori de l'estima. Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven. Hoffmann recorre la ciutat que put vergonyes alienes. Als pous s'incendiava el teu amor, Aschenbach. El nostre amor als forns abissals d'aquelles aigües. El nostre amor a l'ombra d'aquelles veles, i la mar...

IV

Poso pedres pels camps de la terra i del cel. Em limiteu i limito. Cerco ossos a les closques dels ous i no els trobo. Oh, Senyora, ¿per què no abandoneu el vel que us envela la mirada? El meu amor va morir a la ciutat de les torres. ¿Per què voleu destriar el cànem d'aquesta corda?

mará. Imaginai a imagem do vosso amor; um golpe seco e o vosso corpo às portas do infinito. O cérebro como um grande campo de gelo, sem luzes nem patinadores, só uma poça d'água fria. Imaginai. Pobre Hoffmann, lhe furtaram o passado e ainda querem furtar-lhe o desejo. Uma faca ceifa-lhe os campos da memória. Um tiro. A sua história feita bocados pelo solo. Como me agradaria estimar-te agora, Hoffmann!

III

Fechas os olhos e sonhas todas as selvas. Escrevia o teu nome para as paredes de Praga, e não te conhecia. Só sabia dos teus olhos. *Messer im Kopf*. O discurso estava a ponto de queimar-se e iniciar-se. Amante do olvido, planejavas o território da estima. Os signos se dispunham corretamente no céu. Sete planetas nos vigiavam. Hoffmann percorre a cidade que fede vergonhas alheias. Nos poços se incendiava o teu amor, Aschenbach. O nosso amor aos fornos abissais daquelas águas. O nosso amor à sombra daquelas velas, e o mar...

IV

Deito pedras pelos campos da terra e do céu. Me limitais e limite. Busco ossos nas cascas dos ovos e não os encontro. Oh, Senhora, por que não abandonais o véu que vos vela o olhar? O meu amor vai morrer na cidade das torres. Por que quereis separar o cânhamo desta corda?

Joan Navarro nasceu em Oliva (País Valenciano, Espanha) em 1951. Estudou Filosofia na Universitat de València. Publicou os livros de poemas *Grills esmolen ganivets a trenc de por* (1974, prêmio de poesia *Vicent Andrés Estellés*), *L'ou de la gallina fosca* (1975), *Vaixell de folls* (1979), *Bardissa de foc* (1981), *Arqueologia del saber* (1981), *La paüra dels crancs* (1986) e *Tria personal: 1973-1987* (1992), e o texto narrativo *Drumcondra* (1991). Em 1981, ganhou a *Viola d'Or i Argent dos Jogos Florais de Barcelona* com "Coltell al cap". E, em 1989, o prêmio *Cavall Verd* com a tradução *Ossos de sípia, de Montale*. Traduziu também P. P. Pasolini, P. Bichsel, F. T. Marinetti, e autores brasileiros como *Carlito Azevedo*, entre outros. Alguns de seus poemas foram traduzidos ao espanhol, italiano, alemão, esloveno, japonês, hebraico e, agora, ao português.

MARCEL PROUST

Tradução de Carlos Felipe Moisés

ANTOINE WATTEAU

*Crépuscule grimant les arbres et les faces,
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain;
Poussière de baisers autour des bouches lasses...
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.*

*La mascarade, autre lointain mélancolique,
Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant.
Caprice de poète – ou prudence d'amant,
L'amour ayant besoin d'être orné savamment –
Voici barques, goûters, silences et musique.*

ANTOINE WATTEAU

*Crepúsculo adornando as árvores e as faces
Com seu véu azulado, máscara errante,
Beijos e beijos a rondar bocas fugaces...
O vago se faz terno; o próximo, distante.*

*A mascarada – melancólica lonjura –
Ensaia um falso gesto de amar, arrogante,
Capricho de poeta ou prudência de amante
(O amor é tão mais sábio quanto mais galante):
Barcarolas, repastos, silêncios, candura.*

ANÍBAL CRISTOBO

*Tradução de Reynaldo Damazio**

ATÉ ONDE A VISTA ALCANÇA:

5 POETAS ARGENTINOS

Para além dos limites técnicos que todo recorte supõe (nesse caso, poetas argentinos de aproximadamente 30 anos), há, no desenho que se vai traçando, eleições, critérios que não podem nunca amparar-se sob a idéia do representativo, ainda que esta seja freqüentemente evocada como motivo do trabalho de quem seleciona. Uma obra, melhor dizendo, o fragmento de uma obra, raramente pode dar conta da poética (mais ampla, projetando-se num futuro desconhecido) de um autor, menos ainda da produção daqueles que não estão ali presentes.

Este breve panorama não tem, portanto, a pretensão de supor-se uma mostra exemplar, no sentido de acreditar que contenha paradigmas estéticos ou modelos a ser retomados a partir de um programa de escritura. Pelo contrário, o que se tentou aqui é oferecer num breve levantamento alguns dos modos em que diferentes autores atualizam e personalizam algo que poderíamos definir como “lírica contemporânea”.

Dada a generalidade deste conceito e o impreciso de seus limites, caberia assinalar que ele é entendido aqui como aquela poesia que não renuncia a seu próprio eco, aquela capaz de partir de um estado de comoção original e que, a partir deste estado, expande sua reverberação ao leitor.

Outro modo de entendê-la – definindo-a pelo que não é – nos indica também que se trata de uma escritura que não repousa na apelação da “gag”, não se esquiva sob o jogo paródico, nem se pretende uma máquina infinita de retratar o cotidiano, nivelando assim todas as situações e alcançando, esporadicamente, algum ponto de interesse, como poderia fazê-lo uma câmera fotográfica que disparasse ao acaso centenas de fotografias.

* Tradução da introdução e dos poemas selecionados. O tradutor agradece a colaboração de Walter Louzán.

Caberia então definir o que há exatamente de contemporâneo nestes autores, quais seriam as atualizações que aqui se realizam: tampouco isto é simples, já que não se trata de um momento isolado, nem podemos entender a lírica como um todo uniforme. Os aspectos a serem mencionados aqui, em que pese a heterogeneidade da proposta, são: certa economia de linguagem, uma marcante tendência à ficcionalização, uma concepção do livro como um todo, quase como um objeto – e extrair poemas daí se torna, nesse caso, particularmente difícil –, um interesse pelo detalhe, e particularmente pelo “detalhe lingüístico” (em um mecanismo que não pretende estabelecer uma entrada imediata do particular no universal, mas que revela uma análise das possibilidades emotivas desse “mundo mínimo”), e, quase sempre, um deslocamento do eu para terrenos menos evidentes, onde o cênico seja substituído pelo estratégico, num jogo de aparições e desaparecimentos que tornem mais inquietante sua presença, sua ausência.

Em todo caso, um tom ligeiramente “menor” (no sentido em que Deleuze e Guattari se referem a isto) e definitivamente longe de qualquer estridência e da cumplicidade, um laboratório pessoal.

Por outro lado, as semelhanças entre estes poetas acabam por aqui: cada um deles revela, pelo exercício de sua subjetividade criadora, um campo de ação próprio, que pouco ou nada atende a qualquer mandato ou idéia consensual do que “deve ser”, daquilo que as opiniões estabelecidas reclamam como “movimentos”.

Assim, por exemplo, o belo e surpreendente livro *La Jabalina* (Ed. Tsé-Tsé, 2002), de Patricio Grinberg (Buenos Aires, 1970), uma cuidadosa miniatura da percepção e da repetição, variação quase invisível, como surge deste poema:

Uma fila de ameixeiras,
doze ameixeiras
despojadas de todo atributo

uma fila, doze ameixeiras que à distância
ou em movimento

não sejam já ameixeiras, doze, uma fila.

Seus poemas perguntam, mais de uma vez, por aquilo que se vê, propondo uma espécie de deseducação do olhar, do falar, do pensar: “não significa, se abre”, disse em certo momento Patricio Grinberg, em cuja leitura – e em cujos brancos – vamos alcançando estados equivalentes aos de seus personagens (Li Bo, Rosenbaser): deixar-se falar, tornar-se breve, a sagacidade do melancólico. Capacidade de criar aquilo que se escreve, do que soa o vazio com seu modo complementar, e mais além, ainda, o outro; limite do pensamento, borda de todo repouso com suas formas desconhecidas, intuídas aqui: “Como definir um jarro / sem ao menos dizer o que não é / – sapatos, fumo, areia – / senão inclinando-o”. Inscrito nesse espaço, no interstício em que os vínculos entre o pensamento e as coisas não estão definidos, *La Jabalina* aprofunda esse desfazimento – como vislumbrado no instante em que o pêndulo detém o movimento ascendente e ainda não começou a descender – e o expande sem dar-lhe atributos, criando uma escritura em suspensão, traçada como evidência e como dúvida.

Outro aporte, outro olhar, é o que se propõe em *Tabla periódica* (Ed. Tsé-Tsé, 2002), de Carolina Jobbágy (Buenos Aires, 1975). Ali o mundo e suas relações possíveis se encontram condensados em seus elementos. Os poemas – dezessete ao todo – parecem inverter o científico e o anímico, como em um experimento, até que ambos se liquefaçam numa forma indissolúvel, ou, como ela mesma diz, “produz-se / outro estado outra / matéria”. A rarefação do discurso, seu dizer quase involuntário, vai impondo um peso, um desencanto como imagem borrada, as manchas que o corpo acumula em sua solidão, sua delicada derrota: “submergida insisto / até que se formam auréolas verdes / nos talhos”. Sem redenção, porque a consciência não opera aqui senão de um modo neutro, descrevendo suas próprias reações e igualando-se a um cristal, mancha de umidade, uma vértebra que se torce. Há uma disciplina da dor e do distanciamento, de alguém que se sabe isolada desde sempre, e que inquieta justamente por seu autismo:

incolor inodora insípida
as propriedades da água
repito

Tabla periódica é um sistema fechado do mesmo modo que seria um diário, não estamos lendo algo pensado para nós: permanece, a cada poema, a sensação de estar vendo “algo que não deveríamos”, ao mesmo tempo que a fascinação por uma beleza quase impossível. É nesse jogo tácito que radica seu encanto: os textos aparecem fragmentados em anotações de um “eu” não totalmente decifrável, alguém capaz de observações como “3 partes de cloro por milhão / são suficientes / para dissolver todas as cabecinhas de mosca”, ou “detergente / e restos de graxa / o esmerilado de pegadas dactilares”, recompondo a cada vez um quadro móvel, cujo sentido escapa invariavelmente, mas que parece composto por nossas próprias recordações entrevistas, algo que estivemos prestes a pensar, lampejo de um aroma perdido, inidentificável.

A FICÇÃO DA MEMÓRIA

“Não sou como os outros”, diz Hernán La Greca (Buenos Aires, 1968) pela boca de um dos quatorze heróis – neste caso, o Arqueiro Verde – que passam por seu livro *La fuerza* (Ed. Bajo la luna nueva, 2001). “Nem alado / nem dono dessa força que vem / não sei de onde”, quem escreve conta e reconta sua história através de personagens como Aquaman, The Flash, O Homem de Atlântida, num palimpsesto em que vão se sobrepondo lembranças, pequenas tragédias da infância, meditações de seres perigosamente próximos da queda. Seres abandonados a um dom que não escolheram e que os distancia do amor, sem receber em troca mais que a desapaixorada certeza do acaso. “Não queria isso. Queria um amor / esplêndido. Alguém a quem dizer: tanto, sempre, / eternamente”, repete o autor, a partir de um de seus vários disfarces.

A memória enfoca, mais de uma vez, “cenas possíveis”, tudo o que pode ter acontecido, como se seu legado fosse demasiadamente confuso, demasiadamente improvável seu infortúnio para ser real: escolhe, pois, e corporifica estes heróis, cuja verossimilhança – afastada magnificamente de seu contexto *pop* e posta a serviço de outra narração – repousa no castigo, em sofrer

por ser tão forte e não poder
perder um braço, o coração
num tiroteio

como podemos ler em “A Mulher Maravilha”. Dono de uma escritura fluida em seu narrar, La Greca “desamarra” histórias, faz do desejo uma debilidade latente que explora frestas de um destino unicamente “perfeito” na visão dos outros: “Nada sabem meus pais dessas tardes, não vêem / o pranto acumulado no ralo, vêem um resto / de água que resvala”, escreve em “Surfista Prateado”.

Autora de um “livro digital” (*Néstor*) e de uma página na Internet (www.ximenamay.8m.com) em que vários de seus textos são acompanhados de um tratamento visual que roça o irônico, Ximena May (Buenos Aires, 1972) partiu aqui de um fato real – o desaparecimento, em 1985, da Dra. Cecilia Giubileo da Colônia Montes de Oca e o posterior descobrimento das numerosas mortes dos internos, mortes vinculadas ao tráfico de órgãos – para escrever, quase compor, este *Deshuase* (Ed. Deldiego, 2002).

Como uma colagem de terror, *Guernica* ou *puzzle* vivo em que as peças não encaixam, porque continuam respirando, incham e se deformam, “migram”, May constrói este livro à maneira de um relatório ou investigação em que as vozes e os sentidos se entrecruzam, sempre repleto de sugestões aterradoras: “o sábalo come barro / como a doutora desaparecida”.

Deshuase se organiza através de seus fragmentos, como um tecido constituído a partir das relações entre o epidérmico, visível – o discurso oficial desta história –, e sua penumbra: feita de pântanos, piscinas com excesso de cloro, galerias subterrâneas, sombras de um pensamento imaginário.

Exploração análoga, também os textos parecem sofrer mutilações, transplantes: sem que por isso suas associações sejam percebidas com menos nitidez. Como no poema “estrada: tecido conectivo”:

distância entre os postos YPF
na província de Córdoba
a forma em que ordenam
os pedacinhos de maçã

na gelatina verde

mapa glandular
declarado reserva mundial pela onu

Assim, em que pese a mobilização do material escolhido, a principal carga emotiva está dada justamente pelo ficcional, entendendo esse caráter como o momento em que a poeta vai reinterpretando e reajustando cada detalhe, peças de roupas, um possível diálogo, rastros singulares de um livro cuja destreza formal resulta admirável.

Por último, de Santiago Pintabona (Buenos Aires, 1974; autor também de *La sedante del pacto*, Ed. Tsé-Tsé, 2001), apresentamos um fragmento de *Campo afuera* (Ed. Nusud, 2000). Paradoxo do real e de sua iluminação, este livro mantém tudo aquilo que transita na esfera do inalcançável. Não aqui campo, apenas matagais entrevistados por trás da janelinha suja de um ônibus que avança na noite, nem tampouco “afora”, além de algum bar ocasional na beira da estrada, ou a desordem de restos que, sobre o pasto seco, poderia originar um choque. Toda presença é fantasmagórica sem querê-lo, a imagem recorrente de Cecilia – personagem feminino cuja lembrança acompanha o autor durante quase todo o livro – encontra-se também distante, confinada (“Cecilia continua na prisão”, dirá secamente Pintabona), e a própria consciência de quem escreve parece frágil em demasia, permeável às freadas, aos solavancos do trajeto.

O mal-estar – chave constante do livro – vai impregnando como uma neblina densa que se cola ao corpo. Por que o pensamento não se recompõe e não é capaz de contar seus dissabores de um modo ordenado? Há, em vez disso, a entrada em cena da errância, os textos passam da lembrança à descrição, à anedota quase desconexa, às certezas impossíveis de usar. Como neste fragmento:

Admira esta conclusão falaz: a mulher se envenena,
se asfixia e sobretudo se precipita na água;
o homem se enforca ou estoura os miolos.

Aprecio meu trator não porque assim o façam os
[demais, mas porque sabe arrastar

um tronco de bétula por um caminho pedregoso

Algo seduz e algo exaspera na lenta lógica do perdedor com a qual Santiago Pintabona vai transcrevendo esse fluxo, essa flutuação entre milhares de idéias que, perdido o absoluto que as reúne, vão aparecendo e desaparecendo de um modo atonal, insuspeito. E também: ficção suprema criada na distância que separa o “eu” errante do poema desse outro que escreve, que narra com infinita precisão.

Que estes breves apontamentos sirvam como apresentação dos cinco poetas, a quem agradeço a colaboração e a disponibilidade.

Barcelona, novembro de 2002

PATRICIO GRINBERG

FEDRA FOUROULIS MULTIPLICA

*aún sin que otros lo sepan podría reducirse todo
a una imagen sola: mis ojos muy abiertos*

y atrás algo precipitado que se derrama

*todo podría reducirse a la imagen de una intensidad
que mis ojos muestran en su parte blanca*

pero que los otros no ven

– Camina despacio, deteniéndose en cada planta –

*si bien no es falso decir que sólo hay lo que se ve,
también hay lo que no se puede ver, eso*

parece evidente

*la potencia de cada cosa librada a sí misma, eso
que indefectible será de un momento a otro*

y lo necesario para que ahora sea vista: sobre los helechos

FEDRA FOUROULIS MULTIPLICA

ainda sem que outros saibam poderia reduzir-se tudo
a uma imagem só: meus olhos bem abertos

e atrás algo precipitado que se derrama

tudo poderia reduzir-se à imagem de uma intensidade
que meus olhos mostram em sua parte branca

mas que os outros não vêem

– Caminha devagar, detendo-se em cada planta –

ainda que não seja falso dizer que só há o que se vê,
também há o que não se pode ver, isso

parece evidente

a potência de cada coisa deixada a si mesma, isso
que indefectível será de um momento a outro

e o necessário para que agora seja vista: sobre as samambaias

*cada uno de los desplazamientos que sumados concluyeron
una forma actual:
los hombres alrededor de la mesa, los helechos
anudados al resto de la escena*

eso también resulta evidente

*¿no permanece acaso todo en la figura quieta de los gatos
en la forma feroz de un niño hablando, ahora yo?*

– Patea una piedra, sonrío apenas –

*lo súbitamente visto: nubes, voces, liviano moverse
de hojas, implica un algo otro que mira*

*que diluyéndose provoca otros modos que se suceden,
tenues por muy ligados, múltiples*

*en ese pensar un objeto: nube, viento, ligero en verdad
agitarse de voces*

*y los riesgos que no se advierten, el modo
en que las cosas se amenazan:*

*la piedra que aún antes de rodar
contiene cada una de las miradas que provocará,*

cada pequeño sobresalto

*para entenderlo piensa hay que dejarse pensar, pensar
en el momento oportuno*

cada um dos deslocamentos que somados concluíram
uma forma atual:
os homens ao redor da mesa, as samambaias
enlaçadas ao resto da cena

isso também resulta evidente

acaso não permanece tudo na figura quieta dos gatos
na forma feroz de um menino falando, agora eu?

– Chuta uma pedra, sorri apenas –

o subitamente visto: nuvens, vozes, leve mover-se
de folhas, implica alguma outra coisa que olha

que diluindo-se provoca outros modos que se sucedem,
tênues por tão ligados, múltiplos

nesse pensar um objeto: nuvem, vento, em verdade ligeiro
tumulto de vozes

e os riscos que não se advertem, o modo
em que as coisas se ameaçam:

a pedra que mesmo antes de rolar
contém cada uma das visões que provocará,

cada pequeno sobressalto

para entendê-lo pensa há que se deixar pensar, pensar
no momento oportuno

*sin dudas precipitado excepto que no se entienda,
sin establecer vínculos, bambú
detrás, ciruelos*

aun cuando supongamos que no

*porque nada justifica ese afán de reducir todo
a una sola instancia, a línea recta lo siempre oblicuo
sorprendente de pensar*

todo el tiempo islas

*– Sorpresivamente termina el baile
que hace segundos había empezado –*

*no es malo entender posibilidades otras, malo sería
un pensar en el que ningún desplazamiento ocurra,*

o rara vez, sin perderse, alarmante

*detenida no puedo ahora pensar
lo que hace instantes pensaba, ni nada*

*excepto cuando algo rápido ocurre, un movimiento
que se agrega y multiplica:*

un niño con los brazos extendidos y la boca muy abierta

sem dúvida precipitado exceto que não se entenda,
sem estabelecer vínculos, bambu
por trás, ameixeiras

ainda que suponhamos que não

porque nada justifica esse afã de reduzir tudo
a uma só instância, a linha reta o sempre oblíquo
surpreendente de pensar

o tempo todo ilhas

– Inesperadamente finda a dança
que há segundos tinha começado –

não é ruim entender outras possibilidades, ruim seria
um pensar em que algum deslocamento ocorra,

ou rara ocasião, sem perder-se, alarmante

detida não posso agora pensar
o que há instantes pensava, nem nada

exceto quando algo rápido ocorre, um movimento
que se agrega e multiplica:

um menino com os braços estendidos e a boca bem aberta

CAROLINA JOBBÁGY

H 1

*Insisten
las chicharras es noche
detrás del mosquitero*

*todavía
enredada en las sábanas
la humedad de la siesta*

*restos de una combustión
si el hidrógeno en el aire
de una campana cerrada quema
es agua*

*tan fácil la exhalación
por las paredes
la respiración de los tres*

mi córnea empapada

*y ellos hablan de cama a cama
dejándome
ese gusto*

la saliva densa

huele a siesta

*a pesar de los bultos (casi cuerpos)
la puerta abierta*

*cada vez más
pequeños charcos de sombra.*

H 1

Insistem
as cigarras é noite
além do mosquiteiro

ainda
enrolada nos lençóis
a umidade da sesta

restos de uma combustão
se o hidrogênio no ar
de um recipiente fechado queima
é água

tão fácil a exalação
pelas paredes
a respiração dos três

minha córnea encharcada

e eles falam de cama a cama
me deixando
esse gosto

saliva densa

cheira a sesta

apesar dos vultos (quase corpos)
a porta aberta

cada vez mais
pequenos charcos de sombras.

CL 17

*Un efecto óptico el color
de grandes masas de agua cuando
partículas diminutas
y la luz
se suspenden en el líquido*

*con las piernas
a veces las manos
ondulan salpican
la tarde algo velada*

*los gritos
vienen en burbujas
hasta aquí
el cielo agitado
en calidoscopio
los reflejos
de sus mallas*

*3 partes de cloro por millón
son suficientes
para disolver todas las cabecitas de mosca*

*venitas púrpura
los ojos
asomo
una boca diftérica*

*(solubles también
las mucosas tejidas)*

*desde las lajas miden
cuánto más
la respiración branquial
prefiero*

*las olas abajo
como cuando la nieve cae
y se forma
una campana.*

CL 17

Efeito ótico a cor
de grandes massas de água quando
partículas diminutas
e a luz
se suspendem no líquido

com as pernas
às vezes as mãos
ondulam salpicam
a tarde algo velada

os gritos
vêm em bolhas
até aqui
céu agitado
em caleidoscópico
reflexos
de seus maiôs

3 partes de cloro por milhão
são suficientes
para dissolver todas as cabecinhas de mosca

veias púrpura
os olhos
assomo
uma boca diftérica

(solúveis também
as mucosas tecidas)

desde a laje medem
quanto mais
a respiração branquial
prefiro

ondas abaixo
como quando a neve cai
e um sino
se insinua.

CU 29

*De silenciosos cartílagos
los movimientos
en la espuma del jabón*

*arriba
borbotones de alquitrán
y esa grieta
que chorrea
moho*

*anémonas
las cáscaras de pintura
oscilan*

*si los átomos
comienzan flotantes
a chocar
se produce
otro estado otra
materia*

y a pesar de lo aéreo de sus formas

*adivino
libélulas girando
sus alas carnívoras*

*una red de cobre
los filamentos*

*esparcen
por el baño
la luz*

*100 a 150 miligramos
de metal
contiene
el cuerpo humano*

ni una gota de este techo

CU 29

De silenciosas cartilagens
os movimentos
na espuma do sabão

acima
alcatrão aos borbotões
e esta fenda
que jorra
mofo

anêmonas
as cascas de pintura
oscilam

se os átomos
começam flutuantes
a chocar
produz-se
outro estado outra
matéria

e apesar do aéreo de suas formas

adivinho
libélulas girando
suas asas carnívoras

uma rede de cobre
os filamentos

derramam
pelo banheiro
a luz

100 a 150 miligramas
de metal
contém
o corpo humano

nem uma gota deste teto

*sumergida insisto
hasta que se forman
aureolas verdes en los tajos.*

HE 2

*Letargo de los tábanos
entre restos
de comida*

*domingo
soltamos la escafandra*

*un témpano es
9 veces
bajo el agua*

*las caras cubiertas
por globitos de aire
casi cuerpos en
polietileno*

contra azulejos

*hielo
plancton
destellan*

los muslos dilatados

*no hay burbujas (o cualquier
turbulencia sanguínea)
si es
helio y oxígeno el aire
de los buzos*

y todas esas venitas averiadas

*cuando
palpan
con letargo sus dedos
un mapa aracniforme.*

submergida insisto
até se formarem
auréolas verdes nos talhos.

HE 2

Letargia das varejeiras
entre restos
de comida

domingo
soltamos o escafandro

um iceberg é
9 vezes
sob a água

faces cobertas
por bolhinhas de ar
quase corpos em
polietileno

contra azulejos

gelo
plâncton
faíscas

coxas dilatadas

não há bolhas (ou qualquer
turbulência sangüínea)
se é de
hélio e oxigênio o ar
dos mergulhadores

e todas essas pequenas veias avariadas

quando
apalpm
com letargia seus dedos
um mapa aracniforme.

HERNÁN LA GRECA

SILVER SURFER

*Voy vestido de Apolo por la casa. El cuerpo,
una amenaza elegante. Soy un escapista
del amor, desperdicio el alimento con un gesto.
No hago de mí, si no te tengo.*

*A veces, la tarde llega como un sueño
de héroe de historieta. Cuando salgo a correr
olas con la tabla, me sigue siempre esa espuma,
rumor brumoso de olas al acecho. Colas
de novia sobre el mar. Un llanero blanco
y su caballo de agua.*

*Sabe mi madre que pierdo el sueño por las noches
pero ya soy grande – dice – y los grandes
suelen estar despiertos hasta tarde.*

*Ella vuelve a menudo a esta playa
donde se ahogó su hija. Piensa que el viento
en la cara le da fuerzas y cree ver sobre la arena,
desalineadas, como chicas lindas,
las sandalias de mi hermana.*

*Las olas están llenas de esos cuerpos
que llevan trajes de dos piezas y se entregan
de la mano al vaivén de la marea. Deliciosas,
con el pelo hecho de agua, una flotilla
de novias dice: ahora me ves, ahora no me ves.*

*Mientras sorteo cuerpos en un mar
donde no hay nadie, vuelven siempre aquellos años:
el pecho entero como un lirio y el corazón
superpoblado.*

*Yo era guapo, feliz por esos días. No sabía
que el amor va en un murmullo
y a dos vocales se reduce*

SURFISTA PRATEADO

Vou vestido de Apolo pela casa. O corpo,
uma ameaça elegante. Sou um escapista
do amor, desperdiço a comida com um gesto.
Não sei de mim, se não te tenho.

Às vezes, a tarde chega como um sonho
de herói de quadrinhos. Quando saio a perseguir
ondas com a prancha, essa espuma me segue,
rumor brumoso de ondas à espreita. Véus
de noiva sobre o mar. Cavaleiro branco
e seu cavalo de água.

Minha mãe sabe que perco o sono à noite
mas já sou grande – diz – e os grandes
costumam ficar despertos até tarde.

Ela volta seguidamente a esta praia
onde minha irmã se afogou. Pensa que o vento
no rosto lhe dá forças e acredita ver na areia,
desalinhas, como meninas lindas,
as sandálias de minha irmã.

As ondas estão cheias desses corpos
que levam trajes de duas peças e se entregam
de mãos dadas ao vaivém da maré. Deliciosas,
cabelos feitos de água, uma flotilha
de noivas diz: agora me vê, agora não me vê.

Enquanto esquivo corpos num mar
onde não há ninguém, voltam sempre aqueles anos:
o peito todo como um lírio e o coração
superpovoado.

Eu era valente, feliz por esses dias. Não sabia
que o amor se vai num tumulto
e a duas vogais se reduz

*el antiguo enigma de los géneros. En fin
un muchacho acostumbrado
al sustento de los ojos.*

*Nada saben mis padres de esas tardes, no ven
el llanto acumulado en la rejilla, ven un resto
de agua que resbala, un charco
crecido bajo el traje de neoprén. Es mi deber
mostrarme calmo en la rompiente.*

FLECHA VERDE

*No tengo don, carezco de toda
habilidad, mi arte – se sabe –
es disciplina. Nadie me ha tocado.
Del amor no obtuve sino el vano
trébol de la tierra; y del mar,
el caracol fallado.*

*No soy como los otros. Ni alado
ni dueño de esa fuerza que viene
no sé de dónde. Soy
arquero. Un vestido, un corazón,
una manzana. Mi arma atraviesa
las pequeñas cosas del mundo.*

*Soy el que al caer la tarde
se interna en el bosque encantado
toca la áspera madera de los pinos y cruza
con el frío acero de la flecha
los nombres encerrados
en el corazón de la corteza.*

*Es de noche. Está todo oscuro. Mis flechas
han perdido el rumbo. Llevo la última
en la espalda. Tenso el arco, el canto
de la cuerda en el oído. No se oye nada. Sólo
las crujientes hojas del bosque, el batir
extraordinario de unas alas. Ya se ha ido. Ya
avanza por la noche, por el brillante día, la flecha
que no tiene blanco.*

o antigo enigma dos gêneros. Enfim
um rapaz acostumado
ao sustento dos olhos.

Nada sabem meus pais dessas tardes, não vêm
o pranto acumulado no ralo, vêm um resto
de água que resvala, um charco
formado sob o traje de neoprene. É meu dever
mostrar-me calmo na arrebentação.

ARQUEIRO VERDE

Não tenho dom, careço de toda
habilidade, minha arte – sabe-se –
é disciplina. Ninguém me tocou.
Do amor não obtive senão o inútil
trevo da terra; e do mar,
o caracol partido.

Não sou como os outros. Nem alado
nem dono dessa força que vem
não sei de onde. Sou
arqueiro. Uma roupa, um coração,
uma maçã. Minha arma atravessa
as pequenas coisas do mundo.

Sou aquele que ao cair da tarde
penetra no bosque encantado
toca a áspera madeira dos pinheiros e cruza
com o aço frio da flecha
os nomes entalhados
no coração da casca de árvore.

É noite. Está escuro. Minhas flechas
perderam o rumo. Levo a última
nas costas. Tenso o arco, o canto
da corda no ouvido. Não se ouve nada. Só
o chiado das folhas do bosque, o bater
extraordinário de asas. Já se foi. Já
avança pela noite, pelo dia brilhante, a flecha
sem alvo.

EL HOMBRE ARAÑA

Miro el deterioro de un secreto. La callada delación del beso. Yo no quería eso. Yo quería un amor espléndido. Alguien a quien decir: tanto, siempre, eternamente. También el cuerpo miente.

Un estudiante no llega a superhéroe si no es por accidente. Demasiado tentar la suerte en el laboratorio. El veneno, el líquido, el animal. Le pudo haber pasado a cualquiera.

Lo que vino después ya se conoce: el nuevo bautismo, la fama, la doble vida. Todavía escucho la voz de la experiencia primaria: “¿Nunca cortaste una lombriz?” “¿No que Pedro tiene una araña pollito en su casa?” “¿Sabés cuánto vive una mariposa? ... Decí”.

Para acostumbrarme a la fuerza que una noche creció en mí practico lucha libre. Tras el otro combate, lo que mantiene la medalla fija contra el pectoral es sudor de ella y yo.

Llevo una existencia con visos de normalidad. Si me hace falta salgo a caminar por las paredes. Miro la noche, miro lo que miran los otros, miro la luna. Subo, derivo hasta dar con lo que busco. Cualquiera olvida cerrar una cortina. Entonces me detengo en la felicidad de un cuarto. La mano en lo más alto de la espina. Un movimiento suave y uno brusco, un espectáculo de lujo al borde de la cama. Ahora la luna es una lámpara china.

O HOMEM ARANHA

Vejo a derrocada de um segredo. A silenciosa
delação do beijo. Não queria isso. Queria um amor
esplêndido. Alguém a quem dizer: *tanto, sempre,*
eternamente. Também o corpo mente.

Um estudante não se torna super-herói
se não for por acidente. Tentar demais
a sorte no laboratório.

O veneno, o líquido, o animal. Podia
ter acontecido a qualquer um.

O que veio depois já se sabe:
novo batismo, fama, vida dupla.
Contudo escuto a voz da experiência
primária: “Nunca cortaste uma lombriga?”
“Não é que Pedro tem uma caranguejeira em casa?”
“Sabes quanto vive uma mariposa?”
... Diga”.

Para acostumar-me à força
que certa noite cresceu em mim
pratico luta livre. Após outro
combate, o que mantém a medalha
colada ao peito
é o suor dela e meu.

Levo uma vida com aparência
de normalidade. Se me falta algo saio a caminhar
pelas paredes. Vejo a noite, vejo o que vêem
os outros, vejo a lua. Subo, derivo
até encontrar o que busco. Alguém
esquece de fechar a cortina. Então
detenho-me na felicidade de um quarto.
A mão no alto
da espinha. Um movimento suave
e um brusco, um espetáculo de luxo
à borda da cama. Agora a lua
é uma luminária chinesa.

*Tengo los labios helados y ha comenzado
a fallarme el lanzarredes. Tal vez ese amor radiante
tampoco llegue nunca. No me quejo. El aire
pasa suave entre las hojas. La noche esplende. Nadie
tiene un traje como el mío.*

LA MUJER MARAVILLA

a Cayetana Vidal

*La ropa de gustar, la vincha, el cinturón,
los brazaletes, se los calza y sale
a repartir destellos por el país que quiso
convertirla en leyenda. Encantadora es.
Inapelable.*

*Nada de música o estrellas, nada
de campanas. Cuando ella pasa, el mundo
es una chica americana. Su belleza
se mide en la futilidad de un gesto:
como arma letal, un avión invisible.*

*Sufre por ser tan fuerte y no poder
perder un brazo, el corazón
en una balacera. Sufre
porque no ama, y es ése
el aire que le falta.*

*Sueño con tener un recuerdo junto a ella
por ejemplo: la experiencia de los dos
en el fotomatón. Como prueba inobjetable,
una historia de amor en cuatro cuadros
para llevar en el bolsillo
del corazón de la chaqueta.*

*Su mayor certeza no la obtiene
de la verdad del lazo. Lo que importa
lo sabe por lo que lleva
perdido.*

Tenho os lábios gelados e começa
a falhar o lança-teias. Talvez esse amor radiante
tampouco nunca chegue. Não me queixo. O ar
passa suave entre as folhas. A noite espande. Ninguém
tem um traje como o meu.

A MULHER MARAVILHA

a Cayetana Vidal

A roupa provocante, a tiara, o cinto,
os braceletes, veste-os e sai
a repartir esplendor pelo país que quis
torná-la legendária. É encantadora.
Inapelável.

Nada de música ou estrelas, nada
de sinos. Quando ela passa, o mundo
é uma garota americana. Sua beleza
se mede na futilidade de um gesto:
como arma letal, um avião invisível.

Sofre por ser tão forte e não poder
perder um braço, o coração
em um tiroteio. Sofre
porque não ama, e é esse
o ar que lhe falta.

Sonho partilhar com ela uma recordação
por exemplo: a experiência dos dois
na foto automática. Como prova inobjektável,
uma história de amor em quatro quadros
para levar no bolso
do coração da jaqueta.

Sua maior certeza não a obtém
da verdade do laço. Sabe
o que importa pelo que leva
perdido.

*No cuenta lo que haga, en la lucha
o recostada en un sillón, todo el tiempo,
parece que su traje va a ceder. No es la furia
de la carne suspendida, es el corazón
que late.*

*Agitada, la vedette se deja ver
después de la rutina. La boca,
el cuello, el pelo suelto. Está en todo
lo que digo, está en lo que todavía
espero.*

Não importa o que faça, na luta
ou recostada na poltrona, todo o tempo,
parece que seu traje vai ceder. Não é a fúria
da carne suspensa, é o coração
que pulsa.

Agitada, a vedete se deixa ver
depois da rotina. A boca,
o pescoço, o cabelo solto. Está em tudo
o que digo, está no que ainda
espero.

XIMENA MAY

COMO SIEMPRE

*dilatación
porción
del miembro amputado
comprendido*

*estamos en el lugar
abre los ojos y no puede hablar*

*entre articulación y sección correspondiente
la mano fría*

*no es como el agua de las conservas
que tiene que
estar transparente amarilla
amarillo el globo ocular*

*todo el repollo la naranja adentro de su cabeza
late
le sacan la voz
cómo le pregunto si me quiere*

GELATINA OCULAR

*perdieron la visión o padecen de ceguera
por abrir los ojos cuando hay mucho cloro
amarillo numerosas personas perdieron la visión*

COMO SEMPRE

dilatação
porção
do membro amputado
compreendido

estamos no lugar
abre os olhos e não pode falar

entre articulação e secção correspondente
a mão fria

não é como água de conserva
que tem que
estar transparente amarela
amarelo o globo ocular

todo o repolho a laranja adentro de sua cabeça
late
arrancam-lhe a voz
como lhe pergunto se me quer

GELATINA OCULAR

perderam a visão ou padecem de cegueira
por abrir os olhos quando há muito cloro
amarelo muitas pessoas perderam a visão

BAJA LA FIEBRE: NO HAY INFECCIÓN

*el color
blanco de ave
sweater lleno de plumas
que apareció cerca de la colonia Montes de Oca
al final era de una interna*

*Cecilia hizo un curso de estilo libre
en pileta municipal
nada
como
una
piedra
una piedra de las canteras de onix en San Luis
dice su papá en el Luján
parecés una tontita con esa gorra
de goma reglamentaria*

*que habían comprado en la farmacia y la señora había tenido que
[sacar de la vidriera y por eso no era de un naranja parejo sino
que más bien tenía como ondas salmón pero era la única que
[había y tenía poco tiempo*

*fue hallada toda agujereada
blanca con pescaditos de comunión*

TODAVÍA

*una pelopincho llena de intestino delgado
marrón resto*

*como borra de café seca
sangre en el piso de linólium
en hemoterapia del Torres*

*instituto para mentales donde trabajó la desaparecida
agazapada como una comadreja
los últimos meses*

BAIXA A FEBRE: NÃO HÁ INFECÇÃO

a cor
branca de ave
suéter cheio de penas
que apareceu perto da colônia Montes de Oca
era afinal de uma interna

Cecilia fez curso de estilo livre
na piscina municipal
nada
como
uma
pedra
uma pedra dos canteiros de ônix em San Luis
disse o papai em Luján
pareces uma bobinha com essa touca
de borracha

que haviam comprado na farmácia e a mulher teve que pegar
[na vitrine e por isso não era toda laranja mas
tinha umas faixas salmão e era a única que havia e tinha
[pouco tempo

foi encontrada toda furada
branca como peixinhos de comunhão

AINDA

piscina de lona cheia de intestino delgado
marrom o resto

como borra de café seca
sangue no piso de linóleo
no setor de hemoterapia do Torres

instituto para doentes mentais onde trabalhou a desaparecida
tocaiada como um furão
nos últimos meses

TRANSFUSIÓN DIRECTA

de sangre creen

*el interno antes mencionado
con tremenda herida
ella también
la parte ósea a la vista blanquísima
es una bahía privada
con arena blanca*

corren y el pelo recupera el ADN vegetal de Cecilia

*un brazo diabólico
dirige el cerebro ejecutor
hasta las palas mecánicas
que tienen varios cambios
con palancas de tallo largo
cabeza negra o roja roja*

*arranca saca de cuajo
ADN rojo sobre arena seca*

MOVIMIENTOS DEL CORO

*las diminutas partículas de tierra
depositadas por un río largo*

*sobre un femenino caucásico
grupo de islas varicelas
de arena misionera
ensucian la porcelana del cutis*

vasta planicie babosa

TRANSFUSÃO DIRETA

de sangue acreditam

o interno antes mencionado
com ferida horrível
ela também
a parte óssea à vista branquíssima
é uma baía privada
com areia branca

correm e o cabelo recupera o DNA vegetal de Cecilia

um abraço diabólico
dirige o cérebro executor
até as pás mecânicas
que têm vários comandos
com alavancas de grande porte
cabeça negra ou rubra rubra

arranca extirpa pela raiz
DNA rubro sobre areia seca

MOVIMENTOS DO CORO

diminutas partículas de terra
depositadas por um extenso rio

sobre um feminino caucásico
grupo de ilhas varicelas
de areia missioneira
sujam a porcelana da cútis

vasta planície gosmenta

CASI NO LES DAN AGUA

*salen a empaparse con rocío
y después se retuercen los internos
como sweater blanco con lamparones
que parecen garzas babosas*

las patas

*insectos del desierto
que se paren en un pie
hasta que la gota llegue
a la boca*

*contorciones en Palermo haciendo tai chi chuan
mientras Cecilia se pone nerviosa*

*porque las cosas flotan demasiado
en el Maldonado*

*vacunas procesadas con capilares
bigotes de sábalo hechos canastita
en el delta empanadas de bagre*

*los manguerean para sacarles el barro
la Giubileo dando olor
en el Paraná de las palmas*

ANTES DE SER EMPANADA SE PREGUNTÓ

*Cecilia cómo será una cámara
registrando la muerte celular el potasio
que también tienen las bananas*

QUASE NÃO LHES DÃO ÁGUA

saem para empapar-se de orvalho
e depois os internos se retorcem
como suéter branco com manchas
que parecem garças gosmentas

as patas

insetos do deserto
equilibrados num pé
até que o gole chegue
à boca

contorções em Palermo praticando tai chi chuan
enquanto Cecilia se irrita

porque as coisas flutuam demais
no Maldonado

vacinas processadas com veias
bigodes de sáballo trançados
pastéis de bagre no delta

tiram-lhes o barro com esguicho
Dra. Giubileo apodrecendo
no Paraná de las palmas

ANTES DE SER EMPANADA PERGUNTOU-SE

Cecilia como será uma câmera
registrando a morte celular o potássio
que também as bananas têm

SANTIAGO PINTABONA

III

Ahora el sol me daba en plena cara. ¡Qué tránsito feroz! pensaba
[aquel chico
mirando ilustraciones del sistema solar, todo ese conjunto de piedras
[bailando la zamba,
entendí o me rendí ante la idea de que la materia
que toca el hombre es imprecisa.
Y eso no fue el comienzo de nada. El chico compró más revistas y fue
[a buscar su café.

¿Cómo no pensar
en la cabra que uno recientemente ha comprado,
la que se ha mezclado en el corral, con las otras?
En pocos días nadie podrá reconocerla.
¿Qué quería decirme Cecilia, cuando con gestos espléndidos
entraba en la sala pronunciando “está la comida”? ¿Pasé días,
[encorvado,
tratando de sacar algo en limpio de aquella locución?

Estudiaba, y en el tractor me sacudía como una mula
que ante la idea de que nunca podrá saber como es su espalda
renegara de la imaginación, o la pusiera, como los horneros,
en la axila de un árbol recubierta de barro.
A veces me acercaba a los animales en días como éstos.
El aire tórrido
tenía la densidad de una pregunta, uno podía atravesarlo pensando
[cosas modestas,
ningún problema, pero al poco rato de andar sentíamos,
detrás, que alguien se acercaba a una máquina en desuso
[(supongamos diez años,
sí, diez años durante los cuales hubiera estado apagada,
la herrumbre tendría su imperio, seguramente sobre objetos así.
Pero nunca se veía la máquina... ¿se trataba de una especie de
[merodeo o preparación?).

Hacia adelante el tractor, mirar
que la tierra del amor fantástica se rompa,
aísle, se vuelque irrecuperable.

III

Agora o sol me bate na cara. Que trânsito feroz! pensava aquele
[garoto
olhando ilustrações do sistema solar, todo esse conjunto de pedras
[bailando a zamba,
entendi ou me rendi à idéia de que a matéria
que o homem toca é imprecisa.
E esse não foi o começo de nada. O garoto comprou mais revistas
[e foi buscar seu café.

Como não pensar
na cabra que foi comprada recentemente,
que se misturou no curral com as outras?
Em poucos dias ninguém a reconhecerá.

O que Cecília queria dizer-me, quando entrava na sala
com gestos esplêndidos, pronunciando “está pronta a comida”?
[Levei dias, encurvado,
tentando tirar a limpo algo daquela locução?

Estudava, e me sacudia no trator como uma mula
que ante a idéia de que nunca poderá saber como é seu lombo
renegara a imaginação, ou a coloca, como o João de Barro,
na axila de uma árvore coberta de lama.
Às vezes me aproximava dos animais em dias como estes.

O ar tórrido
tinha a densidade de uma pergunta, alguém podia atravessá-lo
[pensando coisas modestas,
nenhum problema, mas em pouco tempo de caminhada sentíamos,
por trás, que alguém se aproximava a uma máquina em desuso
[(suponhamos dez anos,
sim, dez anos em que estivera desligada,
a ferrugem imperava, seguramente sobre objetos assim.
Mas nunca se via a máquina... Seria uma espécie de errância ou
[preparação?).

Ia adiante o trator, ver
que a terra do amor fantástica se rompa,
isole, se emborque irrecuperável.

Pues no había renglón ni tilde donde no creyera ver alguna alusión
[a algo. ¡Dios,
dicen que tienen muy buenos pulmones y que quieren vivir! quiero
[decir,

ocupar su puesto en la zapatería del pueblo
y mirar por televisión documentales sobre natación japonesa.
¿Pensás que de toda la sabiduría de la Tierra reunida
podría discurrir algo semejante en fuerza y hondura
a esas tres preguntas que, efectivamente,
formuló entonces el poderoso e inteligente espíritu en el desierto?

[No lo hagas.

A alguien le causará un disgusto. Una planta de azalea
puede perfectamente influir en el ritmo cardíaco de un estudiante
menor de treinta. Por lo demás,
no tendrías que darle tanta importancia a ese perro que viste desde
[el micro
cuando ya era un cadáver que apenas aplastaba las hojas,
y creíste ver la momia de un ser querido.

Admirá esta conclusión falaz: la mujer se envenena,
se asfixia y sobre todo se arroja al agua;
el hombre se ahorca o se vuela la tapa de los sesos.

Aprecio a mi tractor no porque así lo hagan los demás,
[sino porque sabe arrastrar
un tronco de abedul a través de un camino de ripio
ignorante de toda forma de sol o descanso,
interregno entre muerte y blandura,
vitalidad de asnos, ortigas.

De eso le estuve hablando todo el tiempo
aunque vos intentaste utilizarme a mí por mis palabras;
las cuales, por otra parte, nunca te juzgaron
ni te llevaron a tomar posiciones alejadas de tu carácter.
¿Acaso no nos habíamos puesto de acuerdo, los tres,
con aquel pacto de hipnosis por el que ella consiguió que el chofer
la ayudara a subir ese enorme bolso
con forma de tortuga?

Todo podríamos haberlo conocido nosotros:
la velocidad del micro, los nombres de cada pueblo, paradas
[nocturnas,
a cambio de no pertenecer, una vez en casa,
a ese mundo de películas violatorias. Estuviste desde luego bien

Pois não havia linha nem acento onde não acreditava ver alguma
[alusão a algo. Deus,
dizem que têm bons pulmões e que querem viver! quero dizer,
ocupar seu posto na sapataria do povoado
e ver pela televisão documentários sobre natação japonesa.
Pensas que de toda sabedoria reunida na Terra
poderias deduzir algo semelhante em força e profundidade
a essas três perguntas que, efetivamente,
formulou então o poderoso e inteligente espírito no deserto? Não
[o faças.

A alguém causará desgosto. Uma azaléia
pode perfeitamente influir no ritmo cardíaco de um estudante
menor de trinta. Ademais,
não terias que dar tanta importância ao cão que viste do ônibus
quando já era um cadáver que apenas esmagava as folhas,
e acreditaste ver a múmia de um ser querido.

Admira esta conclusão falaz: a mulher se envenena,
se asfixia e sobretudo se precipita na água;
o homem se enforca ou estoura os miolos.

Aprecio meu trator não porque assim o façam os demais,
[mas porque sabe arrastar
um tronco de bétula por um caminho pedregoso
ignorante de toda forma de sol ou descanso,
intervalo entre morte e brandura,
vitalidade de asnos, urtigas.

Disso estive falando o tempo todo
ainda que intentaste usar-me por minhas palavras;
as quais, por outro lado, nunca te julgaram
nem te levaram a tomar posições afastadas do teu caráter.
Por acaso não tínhamos entrado em acordo, os três,
com aquele pacto de hipnose pelo qual ela conseguiu que o

[motorista
a ajudasse a subir com essa enorme sacola
em forma de tartaruga?

Poderíamos ter conhecido tudo:
a velocidade do ônibus, os nomes de cada lugarejo, paradas
[noturnas,
em troca de não pertencer, uma vez em casa,
a esse mundo de películas violatórias. Estiveste sempre bem

*tratando de calmarla cuando salía del baño.
¿Por qué habrías tenido que saber que apoyada en la puerta
hacía con las manos un perfil de caracol
mediante el cual escuchaba
lo que la gente te dijo de ella?*

*Sí, sin duda alguna era insensata, fabuladora,
pero allí, a pesar de todo, encerrábase algo
que era de una realidad dolorosa y de una lacerante justeza.*

*Pero el dolor de mi cuello me importaba más que su familia,
¿qué podría hacer yo, tanto como cualquier otro,
por una mujer peinada para atrás,
con un saquito de solapas y forro rosados
en medio de la ruta oscura que va de Buenos Aires
a Ensenada?*

tratando da acalmá-la quando saía do banheiro.
Por que terias que saber que encostada à porta
punha as mãos em concha
e escutava
o que as pessoas te falavam dela?

Sim, sem dúvida alguma era insensata, fabuladora,
mas ali, apesar de tudo, escondia-se algo
que era de uma realidade dolorosa e de uma lacerante precisão.

Mas a dor de meu pescoço importava mais que sua família,
que poderia fazer eu, tanto como qualquer outro,
por uma mulher com os cabelos penteados para trás,
com um casaquinho de golás e forro rosados
no meio da estrada obscura que vai de Buenos Aires
a Ensenada?

ENTREVISTA: CAROLINA JOBBÁGY

Aníbal Cristobo

Tradução de Veronica Stigger

Aníbal Cristobo – Como você situaria sua poesia dentro da produção argentina contemporânea?

Carolina Jobbágy – É-me difícil definir meu lugar na produção contemporânea porque definitivamente isso é algo que nunca me propus. Leio bastante meus contemporâneos, reconheço certos pontos de contato e também deixo que me influenciem. Creio que é fundamental estar aberto, ser permeável ao que acontece ao redor, porque, deste modo, se gera um intercâmbio (tácito ou não) sempre enriquecedor. No entanto, não creio pertencer a nenhuma corrente específica, muito menos a um grupo. De fato, a idéia de grupos me produz bastante repúdio, compreendo-a como um gueto que tende mais a fechar-se do que a aceitar novas propostas, algo em definitivo empobrecedor. E a cena argentina atual está infestada destes guetos frente aos quais sempre me senti uma espécie de satélite. Mas, num ponto, é algo buscado porque me permite maior liberdade, vagar pela obra de outros, tomar o que me interessa, vincular-me com propostas e poéticas às vezes quase opostas. É certo que não pertencer a um grupo definido torna um tanto mais difícil a circulação da própria obra. Como também é certo que cedo ou tarde os outros sempre tentem enquadrá-lo em alguma definição. Mas é algo que não me interessa, prefiro centrar-me nas obras (a própria e as dos outros) mais do que nas polêmicas e enfrentamentos. Creio que a minha escritura não se pode enquadrar em nenhuma das linhas que imperam nos últimos anos na Argentina. Contudo, não penso que seja uma contracorrente ou uma proposta marginal. De modo algum. O simples fato de escrever num determinado momento num determinado lugar implica um diálogo com o que fazem seus contemporâneos e também deixar-se atravessar por certo ar de época. Sem dúvida, há certas tendências com as quais não tenho nenhum ponto de contato, mas prefiro começar tomando o que me atrai e me estimula e o que repudio decanta por si só. Por isso volto ao começo, é-me difícil definir meu

lugar na produção atual. Não creio ter parentescos nem enfrentamentos muito evidentes. Talvez o trabalho com certo imaginário da infância seja o que mais me aparente com vários contemporâneos. Na hora de escrever e de ler, o que me interessa são as propostas que arriscam algo de pessoal e não as que buscam ancorar-se nessas tendências que se tornam algo sectário. Simplesmente busco construir com minha escritura uma zona própria que ao mesmo tempo esteja aberta, me permita apropriar-me do que acontece ao redor. Se essa zona se pode etiquetar ou aproximar a alguma corrente, não sei.

Aníbal Cristobo – Até há algum tempo se falava de um “boom da jovem poesia argentina”. Em que consistiria, se lhe parece que tal coisa existe ou existiu, esse *boom*?

Carolina Jobbágy – Creio que nos últimos quatro ou cinco anos houve um auge da poesia na cena local. E foi este auge, quer dizer, a aparição de novos ciclos, selos editoriais, revistas e espaços o que permitiu que escritores mais jovens e desconhecidos começassem a circular junto a figuras já consagradas. Não me parece que este *boom* seja só da poesia jovem, mas algo mais amplo. Justamente o interessante foi poder ver que poetas com certa trajetória compartilhavam mesas de leitura ou catálogos editoriais junto a poetas emergentes que há pouco começavam a mostrar suas obras. Igualmente, a palavra *boom* me soa um pouco pretenciosa para definir o fenômeno. Pretenciosa porque a circulação da poesia neste país segue sendo algo bastante marginal num ponto. Algo muito diferente do que pode acontecer com a narrativa. O público leitor de poesia contemporânea são os próprios poetas, ou talvez gente ligada ao circuito da arte ou da música, mas nunca houve um alcance realmente massivo. O que se percebe nos últimos tempos é certa necessidade por parte dos mais jovens de reverter esta situação. Surgiram vários projetos, ciclos e editoras dirigidos por poetas jovens que apostam em algo diferente, em outros modos de mostrar a poesia. Modos que jogam mais com o interdisciplinar. E é nisso onde me parece que se vê mais a renovação da cena. Pouco a pouco deixa-se de associar a poesia com as leituras monótonas e empoladas. Começa a haver um diálogo mais sustentado com outras disciplinas, algo que

resulta definitivamente enriquecedor na hora de produzir. E também deste modo o público se amplia. Porém, sem dúvida, há muito mais movimento e diversidade de espaços, o que é genial porque permite não só que sigam surgindo novos nomes, mas também que um possa aceder a eles. Contudo, é certo que em todo este auge pode haver algo de moda, de fenômeno passageiro. É difícil saber, o tempo dirá. De todo modo, o espaço ganho pela poesia graças a esta espécie de *boom* já é muito, e não creio que seja algo que se vá perder.

Aníbal Cristobo – Há pouco você dizia que o público de poesia contemporânea são os próprios poetas. A que você supõe que se deva isso?

Carolina Jobbágy – Talvez a que a poesia tem fama de ser uma linguagem muito hermética. Quando você fala com gente que não escreve ou que escreve narrativa, em geral costumam dizer que eles não compreendem a poesia e por isso não se aproximam dela. Venho da carreira de Letras e aí quase não se lê ou se trabalha com poesia. E não por falta de interesse dos alunos, senão porque os docentes dizem não estar capacitados para trabalhar com ela. Também quando você folheia um suplemento cultural ou uma revista, as resenhas de poesia são quase inexistentes, algo que se contradiz muito com a quantidade de livros que foram publicados nos últimos tempos. Assim, a poesia circula só em meios especializados ou em espaços que estão destinados exclusivamente a ela. Sinceramente desconheço se esta é uma tendência local ou se acontece o mesmo em outros países. Mas creio que o problema está no modo como os leitores se aproximam à poesia, essa idéia de que há algo que compreender e interpretar, então, claro, surge esse mito do hermetismo e da dificuldade. Quando em realidade a leitura de poesia permite muitas outras aproximações, talvez menos diretas que as da narrativa mas de modo algum elitistas. Inclusive, para aquele que escreve, resulta sempre muito enriquecedor o ponto de vista de alguém que não escreve, alguém que chega com uma visão muito diferente. Por isso é uma lástima que ainda sejam poucos, para além do círculo de poetas, os que querem aproximar-se às obras. Igualmente, creio que isto está mudando, ao menos entre os mais jovens. Princi-

palmente graças às propostas interdisciplinares que convocam músicos, fotógrafos, artistas plásticos e que em definitivo põem em jogo outros modos de pensar a poesia.

Aníbal Cristobo – Uma das coisas que surpreendem em *Tabla periódica* (*Tabela periódica*) é a clareza com que aparece ali a sua voz poética. Você crê que há uma maior preocupação por parte dos autores jovens na busca de um tom próprio ou você o vê como algo natural?

Carolina Jobbágy – É-me um tanto difícil generalizar. No meu caso, essa voz que você diz notar creio que foi se desdobrando a partir de muito trabalho com a escritura, de correções e sucessivas leituras. Não é que me tenha proposto de antemão lograr um determinado tom, mas, sim, estava preocupada com ou tinha a intenção de plasmar uma cadência pessoal. Paradoxalmente, a isso creio que se chega a partir da leitura de outros poetas e também das leituras e observações que outros fizeram sobre meus textos. Porém não saberia precisar o limite entre uma busca intencional e algo que se desprende naturalmente, me parece que é uma zona ambígua que, à medida que alguém escreve, sofre muitas transformações. E entre os autores jovens me parece que há muita diversidade. Como dizia antes, há alguns que se dobram ao tom de uma determinada corrente e apenas fazem mínimas variações sobre isso. Porém há outros que definitivamente logram uma voz própria, uma voz que resgata a influência de poetas de gerações passadas ou que dialoga com outros contemporâneos, mas que, no entanto, logra destacar-se de um modo absolutamente pessoal. Não sei se se trata de uma maior preocupação. Talvez sim, se entendemos preocupação como um trabalho conceitual bastante marcado, mas também como um constante corrigir a partir de fazer circular os textos ou assistir a oficinas. Definitivamente, muito trabalho com todos os aspectos que implica o escrever. Será muito ingênuo pensar que ao tom se chega quase por casualidade, e hoje, ainda que não todos o logrem, creio que ninguém sustenta tal postura.

Aníbal Cristobo – Em relação às influências: quais são os poetas que você vê mais presentes em sua obra? E para além

das diversidades na produção poética contemporânea: quais os que mais poderiam perceber-se entre os jovens poetas?

Carolina Jobbágy – Da poesia argentina, as leituras de Arturo Carrera, Héctor Viel Temperley e Juan L. Ortiz foram as que mais me marcaram, contudo não sei quanto de sua influência se deixa ver nos poemas. Certamente a essa breve lista há que se somar autores estrangeiros como Charles Olson, Ezra Pound, T.S. Eliot, Yves Bonnefoy, Henri Michaux. Igualmente, sempre me senti muito atraída pela narrativa, ao menos nesse terreno tive as leituras mais importantes. E aí nomearia autores como Saer, Di Benedetto, Marcelo Cohen, Faulkner, Beckett, Thomas Mann, Katherine Mansfield. Mergulho muito mais na prosa do que na poesia, algo que é um tanto estranho se penso que minha escritura está muito longe de se aproximar ao narrativo. Por isso digo que sinto muito presente todas estas influências mas não sei até que ponto se podem ler no livro. Quanto aos autores argentinos que reaparecem na obra dos poetas jovens, creio que se poderia nomear novamente Arturo Carrera e Juan L. Ortiz, mas também Girri, Néstor Perlongher, Reynaldo Jiménez, Alejandra Pizarnik, as uruguaias Marosa Di Giorgio e Delmira Agustini. E seguramente me esqueci de vários. O mais interessante está no modo como aparecem estas influências. Às vezes de um modo muito tácito, outras, a partir de muitos recortes, tomando somente algum aspecto da obra de um poeta. E ademais se produzem alguns cruzamentos surpreendentes, insuspeitados ou arriscados entre estas influências que hoje convivem na obra dos autores mais jovens.

Aníbal Cristobo – Por último, você poderia falar sobre o seu processo criativo?

Carolina Jobbágy – *Tabla periódica* é meu primeiro trabalho com séries. Em parte, a eleição do objeto (a tabela periódica de Mendeleiev) se desprende da necessidade de explorar a escritura desde os limites que impõem tanto uma série quanto um projeto mais conceitual. O que me interessa disso é que constitui uma espécie de marco ou de ordem que me permite, por um lado, organizar as imagens e, ao mesmo tempo, disparar outras novas. Ainda que também esse marco vá mudando,

a própria escritura vai quebrando-o, ampliando-o, levando-o a lugares não previstos. Ou, ao menos, isso é o que me aconteceu com esta série: vejo uma grande diferença entre os primeiros poemas e os últimos que fiz, uma diferença que não tem a ver tanto com o tom senão com o trabalho com o universo da química (claro que não sei se isso chega a ser visível para os outros). É que este livro teve muito de viagem, de percurso, pouco a pouco fui submergindo no mundo da química e creio que os poemas são apenas uma ponta que emerge de todo este passeio. Atrai-me muito recortar e jogar com citações tomadas de outros livros. Neste caso, foram os livros de química, de medicina e textos científicos em geral, muitos tratados antigos. Há algo de obsessão de colecionador e certa disciplina ou rigor, porque não só fui rodear-me destes textos mas também de objetos que tiveram a ver com a história da química e da tabela. E ainda que de todo esse material é pouco o que fica nos poemas, certamente aparecem citações textuais, leis científicas algo alteradas, mas sobretudo a intenção de resgatar um tom. Agora estou começando uma nova série na qual o processo é bastante parecido, só que se trata de indagar na geografia e nas crônicas de viagens. E outra vez o percurso começa com a busca de material, as leituras e os recortes para que depois isso se converta em alguns poemas. Algo que também me acompanha muito na escritura é aquela literatura que estou lendo no momento e a música que escuto. Gosto de deixar que outros ritmos e cadências se vão mesclando com os próprios, ou que às vezes me guiem, creio que é também um modo de citar, ainda que muito mais sutil. Definitivamente, o que motiva minha escritura, tanto a forma escolhida quanto as imagens, é o que soa ao redor. Não me parece que as imagens ou palavras surjam de um modo completamente espontâneo, ao menos não no meu caso. Antes, o lugar de onde escrevo é um tanto ambíguo porque nele pesa a ordem que impõe o conceitual, mas também deixo uma margem importante para a deriva e o fluir. Traço limites precisos e depois começo a jogar com eles, a deixar que novas imagens possam proliferar desde aí, que apareça algo que me surpreenda e que num ponto faça oscilar a lógica da série.

CACTO

No próximo número:

Poemas de Charles Simic

**Poesia Portuguesa
Contemporânea**

CARBONO

DE TARSO DE MELO

“Desde o lançamento quase secreto de *A lapso* (1999), Tarso de Melo veio conquistando um lugar especialíssimo entre os poetas de sua geração. Dono de um verso curto e seco, este poeta sabia provocar no leitor ressonâncias fortes, descortinando ângulos inesperados (mais do que os panoramas, que todos esperam). Além disso, nem adotava a retórica da intimidação para negar o contemporâneo, nem se alinhava com os “funcionários do contemporâneo”. Era novo apenas. E um novo livro seu passou a ser muito esperado.” **Carlito Azevedo**

Pedidos: www.alpharrabio.com.br



Alpharrabio

LIVRARIA E EDITORA

www.alpharrabio.com.br

fabricando@uol.com.br

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