

número 4

primavera 2004

CACTO

poesia & crítica

 100 anos
UNIMARCO
e d i t o r a

São Paulo

CACTO

Editores:

Eduardo Sterzi
Tarso de Melo

Conselho editorial:

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

Projeto gráfico: Eduardo Sterzi

Revisão: Eduardo Sterzi, Reynaldo Damazio,
Tarso de Melo, Veronica Stigger
revistacacto@uol.com.br



UNIVERSIDADE
São Marcos

Chanceler: Olavo Drummond

Reitor: Ernani Bicudo de Paula

Vice-Reitora Acadêmica e de Relações Internacionais:

Luciane Miranda de Paula

Vice-Reitor de Gestão e Desenvolvimento:

Marcio Luiz Miranda de Paula

UNIMARCO

Presidente: Luciane Miranda de Paula

Editor: Reynaldo Damazio

Diagramação: Regina Kashiara

Av. Nazaré, 900 – Ipiranga – 04262-100 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 3471-5700 – ramal 5776 – Fax: (11) 6163-7345
unimarco@smarcos.br – www.unimarco.com.br

Impressão e acabamento:

© Eduardo Sterzi e Tarso de Melo 2004

© Unimarco Editora 2004

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
--------------------	---

PAULO HENRIQUES BRITTO

Entrevista	7
Auto-tradução (“Três Tercinas”, II)	18
“Paulo Henriques Britto: por uma poética da fragilidade”, por Gislaïne Marins	20

POEMAS

André Luiz Pinto	32
Annita Costa Malufe	35
Antonio Brasileiro	37
Carlos Augusto Lima	38
Claudia C. Pinheiro	40
Cláudio Nunes de Moraes	41
Eduardo Sterzi	43
Kleber Mantovani	45
Laura Schichvarger	48
Leonardo Martinelli	50
Ligia Dabul	53
Manoel Ricardo de Lima	55
Pádua Fernandes	57
Paulo Ferraz	59
Priscila Figueiredo	62
Ricardo Domeneck	64
Roberval Pereyr	66
Ruy Proença	67
Tarso de Melo	71
Veronica Stigger	73
Genealogias possíveis: Pádua Fernandes	74

TRADUÇÕES

“Canto dum melro em cativeiro” – Georg Trakl e Ludwig Wittgenstein), por André Vallias	79
“Guia para o habitante das cidades”, de Bertolt Brecht, por Tércio Redondo	109
Kurt Schwitters, por Veronica Stigger	130

Primeiros poemas de <i>Fala Scardanelli</i> , de Francisco Hernández, por Álvaro Faleiros	136
Jordi Sarsanedas, por Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí	144
Mário Melendez, por Eduardo Sterzi	157
“ <i>Antígona</i> , de Sófocles: a reconfiguração musical dos coros trágicos”, ensaio e tradução de Lawrence Flores Pereira	168

ENSAIOS, RESENHAS

“O vírus do <i>gênero</i> ou Adélia relendo Carlos”, por Oswaldo Manuel Silvestre	174
“Como uma sombra até ao princípio (sobre o ensaísmo de Alberto Pimenta)”, por Carlos Leone	182
“Palavra, pensamento e imagem em Armando Freitas Filho”, por Vera Lins	187

APRESENTAÇÃO

A revista *Cacto* chega a seu quarto número e, nesta edição, chamará a atenção do leitor o grande número de traduções publicadas: como de costume, a seção reúne autores “clássicos” (representados desta vez por Sófocles, Wittgenstein, Georg Trakl, Bertolt Brecht e Kurt Schwitters) e outros pouco conhecidos do público brasileiro (Francisco Hernández, Jordi Sarsanedas e Mário Melendez).

Mas o destaque para a tradução está também na entrevista com Paulo Henriques Britto – poeta que é de todos conhecido em razão de seu trabalho como tradutor de prosa e de poesia. De quebra, Paulo Henriques verteu para o português, especialmente para *Cacto*, um poema originalmente escrito em inglês de seu último livro. E é possível pensar também em “tradução” a partir do brilhante ensaio de Osvaldo Manuel Silvestre, que estuda a (re)leitura do “Poema das sete faces”, de Drummond proposta num poema de Adélia Prado.

Diversos poemas e ensaios completam a edição, que ainda apresenta a seção “Genealogias possíveis”, através da qual a revista pretende, a cada número, dialogar com poetas cujas obras começam a se destacar. Por fim, outra novidade é que, a partir deste número, *Cacto* passa a ser publicada em parceria com a Unimarco.

ENTREVISTA: PAULO HENRIQUES BRITTO

Eduardo Sterzi e Tarso de Melo

Nascido no Rio de Janeiro, em 1951, Paulo Henriques Britto vem construindo, há já mais de duas décadas, uma poesia que se singulariza pela combinação quase aporética do realce do aspecto formal com uma dicção que – sem que seja necessário rastrear qualquer influência direta de Laforgue e Corbière tal como analisados por Edmund Wilson (ainda que Britto tenha aprendido muito com poetas de língua inglesa influenciados pelos irreverentes franceses) – não poderíamos caracterizar melhor senão como *coloquial-irônica*. Já a partir dos títulos de seus poemas (restrinjamo-nos, por amostragem, a seu último livro) a forma fixa se diz explicitamente como tal, embora, às vezes, já marcada aí mesmo pela ironia que depois se desdobrará na ordenação atípica dos versos e no que neles se diz, como nos “Sete sonetos simétricos” ou nos “Dez sonetóides mancos”. Nelson Ascher, comentando um soneto de Paulo Henriques na revista *Sebastião*, chegou a uma observação precisa: “Se hoje no Brasil e em determinados quadrantes literários um soneto pode até parecer provocação, no longo prazo ele é o modo mais seguro de fazer, pelo menos no Ocidente, um poema passar despercebido em termos formais. Por estranho que pareça, ele constitui um caminho para a informalidade em todos os seus sentidos”.

Professor, e acima de tudo tradutor consagrado de obras em prosa e poesia, Paulo Henriques publicou quatro livros: *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997) e *Macau* (2003).

CACTO – Você iniciou seu depoimento ao projeto *Artes e ofícios da poesia* (seminário realizado em 1990; publicado em livro, sob o mesmo título, em 1991) com uma afirmação relativamente inesperada para aquela situação: “Na verdade, eu nunca quis ser poeta. Em primeiro lugar, porque a prosa sempre me fascinou mais que a poesia”. Linhas depois, a reiteração da surpresa: “Por que acabei escrevendo poesia? Um pouco, sem dúvida, por reconhecer minhas limitações no campo da prosa”. De lá para cá, muita coisa aconteceu na sua poesia e, paralelamente, na sua prosa (na ensaística, poderíamos lembrar o belo

texto que encerra suas traduções de Elizabeth Bishop em *O iceberg imaginário*; na ficcional, o conto *Um criminoso*, publicado na coleção Moby Dick em 2002). Como você avalia, hoje, essa tensão prosa/poesia na sua escrita?

Paulo Henriques Britto – Creio que de modo geral a situação não mudou muito. Continuo sendo basicamente uma pessoa que escreve poesia e produz um ensaio aqui, outro ali. Com relação à ficção, meu plano de fechar um livro de contos, que está se arrastando há mais ou menos trinta anos, talvez se concretize dentro em breve: recentemente consegui escrever mais um conto, e acho que agora já dá para formar um livro grosso o bastante para ficar em pé na estante. Ao mesmo tempo, a leitura da prosa, principalmente a prosa de ficção, continua sendo para mim o maior prazer de leitura, o mais intenso. Tenho impressão que isso é um dos motivos que me levam a buscar uma dicção pouco “poética” na minha poesia. O que mais me agrada na poesia é a forma, e também a concisão; mas sempre tive um pé atrás com a chamada “linguagem poética”, as inversões sintáticas, os clichês herdados do romantismo. Por isso gosto de criar um choque entre uma forma rigorosa e uma dicção totalmente prosaica. Isso é uma coisa que eu aprendi principalmente com os poetas de língua inglesa, não só os contemporâneos, como Elizabeth Bishop e Philip Larkin, mas até com Byron, que já fazia isso há duzentos anos. O romantismo inglês é assim; ao lado das transcendências sublimes e inefáveis de Shelley você tem o prosaísmo esrachado e coloquial de Byron.

CACTO – No mesmo depoimento mencionado, você constata a existência de “duas fronteiras definidas” para sua “sensibilidade poética, excluindo, de um lado, toda poesia que parta de um compromisso inequívoco com uma visão do mundo, uma ideologia, uma convicção qualquer; e, de outro, toda poesia que constitua uma simples exploração das possibilidades formais do idioma e da linguagem poética, uma utilização da palavra como significante (quase) vazio, como conotador livre de denotações”. Concluía você: “Não consigo conceber o território da poesia senão como a área fronteira entre a referência clara e o ludismo verbal”. É possível ler essas linhas como um “programa” para sua poesia ainda hoje?

Paulo Henriques Britto – Acho que sim. Para mim, são duas tentações que devem ser evitadas: a de fazer da poesia um mero veículo para uma “mensagem” ou para a “auto-expressão” ou transformá-la num jogo de significantes vazios. Quanto à primeira tentação, o perigo maior atualmente está na questão da auto-expressão, pois a chamada “poesia participante” pertence a um momento histórico que já ficou para trás há algum tempo. Porém a idéia de que poesia é acima de tudo a expressão espontânea do eu, idéia que começou no romantismo, continua bem viva, gerando uma quantidade imensa de poesia ilegível. Como disse uma vez Oscar Wilde, “toda poesia ruim é sincera”. É claro, sem dúvida, que a pessoa pode começar a escrever poesia por necessidade de expressão emocional e aos poucos ir aprendendo o ofício, por fim virando poeta; tenho impressão que meu caso foi justamente esse. Já a tentação da poesia que trata a palavra como puro significante é um problema comum hoje em dia, e na maioria das vezes acaba sendo um caminho sem volta: o formalismo levado às últimas conseqüências costuma vir acompanhado da convicção ideológica de que o significado é uma espécie de peso morto, uma vulgaridade, que a verdadeira sofisticação é considerar a palavra estritamente como significante. Isso, aliás, é um chavão pós-moderno: a idéia de que só existem significantes, que os significados são pura ilusão; só existem superfícies.

Hoje em dia eu acrescentaria mais uma tentação: uma volta à idéia de que a poesia deve se restringir às coisas “elevadas”, uma volta ao sublime que é uma rejeição de um dos principais legados do modernismo. O modernismo continua sendo a minha grande referência. Embora eu cultive as formas fixas, não rejeito de modo algum o verso livre, a mais difícil das formas, e muito menos a lição dos modernos, que é a de questionar a distinção entre baixo e elevado, desferir um golpe de morte contra o sublimismo romântico.

CACTO – Manuel Bandeira, numa conhecida passagem do *Itinerário de Pasárgada*, diz: “só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas”. Com você, como funciona?

Paulo Henriques Britto – Idealmente, a gente só devia traduzir os poemas que realmente nos afetam dessa maneira. É assim que fazem os poetas para quem a tradução de poesia é apenas uma complementação de sua produção pessoal, o tipo de poeta que, quando publica sua obra reunida, inclui um apêndice com um punhado de poemas que ele traduziu, aqueles que ele gostaria de ter escrito, e que recriou com perfeição. É o caso de Manuel Bandeira, poeta por profissão e tradutor ocasional. O meu caso é diferente: sou tradutor por profissão. Quando você assume o compromisso de traduzir um livro inteiro de poesia, ou de organizar uma antologia representativa da obra de um poeta, você tem que deixar de ser apenas poeta e tem que ser tradutor também. Isso implica que você vai traduzir poemas com os quais você talvez não tenha uma relação tão visceral quanto essa de que fala Manuel Bandeira, porque fazem parte do pacote, por assim dizer.

CACTO – O que a atividade de tradução trouxe para você como poeta? O que pensa que lhe ficou dos poetas que traduziu? E da própria tradução como atividade (ou, recordando Benjamin, como *tarifa*)?

Paulo Henriques Britto – Aprendi muita coisa traduzindo outros poetas. A tradução poética é o melhor exercício de forma que existe. Além disso, ao traduzir uma parte considerável da obra de um poeta, o tradutor apreende, mesmo sem querer, alguma coisa da dicção desse poeta e a incorpora ao seu próprio trabalho. Os poetas que traduzi mais extensamente, em particular os que traduzi quando estava ainda na minha fase de formação, procurando encontrar uma voz minha, tiveram uma influência muito grande sobre a forma que essa voz acabou adquirindo.

A tradução é realmente o trabalho com que mais me identifico. Sou professor há tanto tempo quanto sou tradutor, e gosto muito de lecionar também; mas o trabalho de professor é cansativo, e quanto mais velho fico mais vontade tenho de ficar quietinho em casa, traduzindo. Mas tenho uma visão nada benjaminiana do trabalho de tradutor. Não tenho nenhuma crença numa língua pura, pré-babélica, nada dessa visão mística do Benjamin. Para mim, a tradução é uma tarefa necessariamente imperfeita,

sempre inacabada, mas nem por isso menos fundamental. Ela exige uma atitude transigente, a aceitação de correspondências imperfeitas, soluções longe de ideais. Muitos, porém, não suportam esse estado de coisas. Há uma espécie de fantasma rondando o pensamento sobre a tradução: a idéia utópica de uma tradução perfeita, que captasse absolutamente todas as nuances do original. Positivamente, esse ideal inspira posturas românticas como a de Benjamin; negativamente, gera posições que, no desespero de atingir esse ideal, terminam decretando a impossibilidade da tradução. É o caso da visão predominante entre os teóricos de tradução no Brasil atualmente, que é de inspiração desconstrutivista. Eles têm uma visão tão radical da indeterminação do sentido do texto que qualquer tentativa de fixar um sentido para traduzi-lo – tentativa sem a qual se torna simplesmente impossível traduzir – é, para eles, reflexo de uma visão “conservadora”, “logocêntrica” e “essencialista” da linguagem. A única maneira de não correr nenhum risco de incidir em tais posturas condenáveis é abster-se de traduzir – o que pode ser uma opção para um teórico de estudos da tradução, mas não para um tradutor.

CACTO – Você e Nelson Ascher coincidem em serem ambos exímios tradutores de poesia e poetas com evidente preferência pela formas ditas fixas e pelos versos medidos. A coincidência é casual, ou a tradução poética termina mesmo por dar a seu praticante, como nos parece, uma compreensão fundamentalmente formal da poesia? Mas, se não (ou mesmo: se não exclusivamente), de onde (mais) vem seu apego à regularidade formal?

Paulo Henriques Britto – Obrigado pelo “exímio”. Sem dúvida, uma das coisas que a gente aprende quando traduz poetas que trabalham com formas fixas é a ter uma tremenda admiração pelo uso das formas fixas. Mas é claro que o que leva alguém a traduzir poemas formalmente regulares é um certo interesse pela forma, um interesse que já existia antes. Nelson Ascher, como eu, é marcado pela experiência de ler Cabral, e imagino que tenha sido Cabral que o levou a amar – e a dominar com maestria – a redondilha maior. No meu caso, como já comentei em outro lugar, a forma fixa funciona como

uma reguladora do pensamento. Ela tem, entre outras funções, a de dificultar o fluxo espontâneo de sentimentos, que é, como observei acima, uma fonte de má poesia. A imposição de uma forma externa força o pensamento a sair dos caminhos mais conhecidos e enveredar por outras vias, talvez menos pessoais, menos espontâneas. Isso é muito bom para a poesia, e a meu ver também é bom para o poeta.

CACTO – Seu uso da forma dita fixa é bastante irreverente, não só porque o que é dito abala a rigidez formal, mas também porque você constantemente desrespeita a acentuação convencional dos versos medidos e altera a organização estrófica de uma forma tão estabelecida como o soneto (chegando a combinações como 5+4+3+2, ou, inversamente, 2+3+4+5, ou ainda 3+3+3+3+2 etc., em vez do tradicional 4+4+3+3). Qual a razão de conservar a forma se há o impulso aparentemente paradoxal de “balançá-la”? Qual é, enfim, a função da forma regular na sua poesia? Seria a forma (relativamente) fixa um expediente que permite a construção de uma fala significativa – “falar, falar muito” é o imperativo (irônico?) de seu “De vulgari eloquentia” – mesmo quando estamos “sem assunto”? Ou, recordando outro poema também de *Macau*: seria a forma fixa, para você, como aquela “toalha”, cuja assinalada ausência sobre a mesa impede a concentração necessária à fala (e mesmo ao silêncio) – e que, se lá estivesse, talvez a permitisse ou estimulasse?

Paulo Henriques Britto – Sem dúvida, a forma fixa por um lado tem todas essas vantagens, mas por outro às vezes incomoda, às vezes parece uma fôrma artificial, e nessas horas é importante você ter liberdade para interferir na forma. Mas é claro que para você interferir numa forma precisa ter um bom conhecimento dela. Antes de poder criar em cima da forma do soneto, é necessário dominar bem o soneto. A meu ver, só é possível experimentar com forma quando se tem um bom domínio do repertório de formas já existentes. Sempre gosto de lembrar que Schoenberg, antes de inventar o dodecafonismo, era uma autoridade em matéria de harmonia tradicional. A forma tensiona o pensamento, estimula a concentração, como vocês observam; mas depois que você adquire um certo domínio

de uma determinada forma você quer mais, sente vontade de criar em cima dela, de elaborar uma forma tão exigente como as que já existem, só que inventada por você. Uma coisa que me dá muito prazer é me impor formas novas, às vezes difíceis, e me submeter a elas, sabendo que fui eu mesmo que as inventei. Assim, gosto de trabalhar com o decassílabo usando uma pauta acentual considerada “errada” ou “pouco musical” – por exemplo, acentuando as sílabas de número 2, 5, 7 e 10. Isso divide o verso ao meio, o que tem o efeito de criar uma espécie de contraponto, uma estrutura de subversos de cinco sílabas no interior da estrutura do decassílabo.

CACTO – Você parece ter também uma inclinação, que parece se combinar à predileção pela forma fixa, aos poemas em série. A que se deve esse interesse pela seqüência poética?

Paulo Henriques Britto – Tenho impressão que o motivo principal é uma certa dificuldade que tenho para dar título aos poemas que escrevo: assim, eu junto dez poemas numa série e basta dar um título que resolve o problema.

Mas há um outro motivo também. Uma das coisas que mais me inspiram a produção de poemas novos é a exploração de uma forma nova. Por exemplo, o “sonetóide manco” que inventei em *Macau*: uma espécie de soneto estrofiado, com dois tercetos seguidos de dois dísticos em vez de duas quadras seguidas de dois tercetos, métrica livre e um esquema de rima bem pobre – basta que um verso em cada estrofe rime com um verso da estrofe seguinte. Fiz um poema assim e gostei; aí comecei a fazer outros, experimentando os recursos da forma. Como gosto de rimas mas a forma só me obrigava a rimar um dos versos de cada estrofe com um da estrofe seguinte, comecei a ter vontade de incluir rimas internas. Passei algum tempo escrevendo poemas dessa forma; quando achei que a coisa estava se esgotando, parei e comecei a retrabalhar alguns dos sonetóides, os que me pareciam mais promissores. E assim saiu aquela série.

CACTO – Na sua poesia, verifica-se uma consciente opção pelo *trovar claro*, que é mesmo o título de um de seus livros. A seguir-se o dualismo occitânico em que a denominação claramente

se inspira, pode-se supor que essa escolha se dê em oposição a alguma forma de *trobar clus* ou *escur*. Se sim, que forma seria esta? Contra que ou quem seu *trovar claro* se constrói?

Paulo Henriques Britto – Em relação a isso, escrevi um artigo que foi publicado em 2000 numa coletânea da UFF intitulada *Mais poesia hoje*; o nome do artigo é “Poesia e memória”. Resumindo o que digo no artigo, eu estava reagindo contra uma certa tendência do alto modernismo de exigir que o leitor, para poder compreender a obra de um determinado poeta, não apenas tivesse uma boa cultura geral e uma boa cultura poética mas também tivesse lido todos os livros que ele leu – mais ainda, que soubesse tudo a respeito da vida dele, mesmo os detalhes mais insignificantes. Pound, por exemplo, numa de suas obras-primas, os *Pisan Cantos*, insere referências à experiência de prisão dele que ninguém tem obrigação de saber, e espalha por seus *Cantos* ideogramas chineses e referências a personagens da história da China que, como ele sabia muito bem, praticamente nenhum leitor seu ia compreender. Ele tem o hábito de inserir uma nota de rodapé só para confundir mais ainda – algo do tipo “isso aqui é uma referência óbvia ao *Pato de jade* de Yang T’siang” – quando ele sabe perfeitamente que o *Pato de jade* e Yang T’siang são óbvios para apenas dois ou três sinólogos em todo o Ocidente. E o objetivo é esse mesmo: humilhar o leitor, tripudiar sobre ele. Quando se trata de um grande escritor, como Pound, a coisa é irritante mas, afinal, você perdoa porque o autor é tão bom que você acaba querendo saber mais sobre a prisão dele e sobre *O pato de jade*. Agora, num poeta que não está com essa bola toda esse cacoete se torna uma presunção insuportável. A gente deve imitar os grandes modernos no que eles têm de melhor e não nos cacoetes deles. Seria absolutamente injustificável eu exigir que os meus leitores tenham assistido a todos os filmes *underground* que vi na Califórnia quando estudava cinema lá, nos anos setenta. “Então você não entendeu o meu ‘Filmossorrindo kucharianamente’? Ora, é uma referência óbvia aos filmes dos irmãos Kuchar.” Isso cria uma dificuldade artificial no poema, uma obscuridade desnecessária.

Agora, é preciso deixar claro que esse tipo de obscuridade, que é fruto do autocentramento e do esnobismo intelectual do

poeta, nada tem a ver com a dificuldade que caracteriza uma parte da melhor poesia do nosso tempo, e de todos os tempos, que é uma dificuldade gerada pela própria natureza do que o poeta está tentando fazer, ao voltar a linguagem sobre si própria. É a dificuldade dos últimos poemas de Wallace Stevens, de “Uma faca só lâmina” de Cabral. São poemas difíceis, porém claros, límpidos, no sentido de que não há neles nenhuma dificuldade postíça. Para compreendê-los, a inteligência basta; não há necessidade de conhecer a técnica de atuária utilizada por Stevens em seu trabalho na Hartford Insurance Company, nem o nome do farmacêutico que vendia aspirina para Cabral em Sevilha. Minha implicância com a obscuridade narcisística dos modernos não implica de modo algum uma defesa do fácil, do óbvio e do superficial.

CACTO – Qual paralelo você traçaria entre a sua “Fisiologia da composição” (*Macau*) e a “Psicologia da composição” de João Cabral de Melo Neto, entre o seu “Menos arquitetura que balística” e o “verso nítido e preciso” do poeta pernambucano?

Paulo Henriques Britto – Como praticamente todo mundo da minha geração, e também da seguinte, fui muito marcado pela leitura de Cabral. De tanto mergulhar em Cabral a gente corre o risco de fazer pastiche dele mesmo quando não tem nenhuma intenção de fazer pastiche. Por isso é bom de vez em quando fazer uma citação explícita, um pastiche assumido, ou até uma paródia, para poder controlar melhor essa voz que a gente internalizou.

No caso específico desse poema, eu estou gozando de leve aquela tendência do Cabral, e também dos concretos, de aproximar a poesia das artes plásticas, da arquitetura funcionalista, da engenharia, da publicidade. Isso é uma coisa que sempre me incomodou na estética dessa geração, porque não tenho uma ligação muito forte com arquitetura e artes plásticas, muito menos com a publicidade: minha paixão, até mesmo obsessão, é a música. Então esse poema é uma espécie de paródia de Cabral, em que eu exploro cabralinamente um determinado campo metafórico – balões, aviões, mísseis. E a estrutura do soneto – estrofes de 5, 4, 3 e 2 versos – brinca com a idéia de contagem regressiva.

CACTO – No seu poema “Um pouco de Strauss”, que parodia de modo cortante o estilo de *cartilha* para poetas que Drummond empreendeu em “Procura da poesia”, está escrito na primeira estrofe: “Não escreve versos íntimos, sinceros, / como quem mete o dedo no nariz. / Lá dentro não há nada que compense / todo esse trabalho de perfuratriz, / só muco e lero-lero”. Já na terceira estrofe, está: “Esquece o eu, esse negócio escroto / e pegajoso, esse mal sem remédio / que suga tudo e não dá nada em troca / além de solidão e tédio: / escreve pros outros”. Agora, em *Macau*, no segundo dos “Sete sonetos simétricos”, o *eu* é um “espaço mínimo que mal / se consegue explorar, esse minúsculo / império sem território, Macau // sempre à mercê do latejar de um músculo”. Mesmo que figurado negativamente, pela recusa ou dificuldade de explorá-lo, o *eu* parece ser ainda uma questão central de sua poesia – tanto que o título de seu último livro pode ser lido, por obra da metáfora, como sinônimo de *eu*. Vencer esse *eu* problemático é o grande desafio da sua poesia, ou da poesia em geral, hoje?

Paulo Henriques Britto – Não sei se da poesia em geral, mas certamente da minha. Como já disse, comecei escrevendo para me auto-exprimir, fazendo uma espécie de terapia da palavra. A partir do momento em que comecei a me interessar mais a sério por poesia, a questão da subjetividade se tornou problemática: o sujeito é ao mesmo tempo o grande tema e o grande estorvo, a fonte de significados e também uma fonte de chavões, algo a ser constantemente decifrado mas também contornado, até mesmo transcendido. A tendência atual a negar a existência do sujeito, a reduzi-lo a funções textuais, lembra a situação do menino que assobia bem alto no escuro para provar a ele mesmo que não está com medo. É claro que ninguém agüenta mais o sujeito romântico, autocentrado, onipotente e ingênuo, se auto-afirmando o tempo todo. Mas as tentativas de fazer uma poesia desprovida de subjetividade só valem a pena quando não dão certo. Quando o poema realmente sai desprovido de subjetividade, o resultado é uma coisa acadêmica, fria, desinteressante, como boa parte da poesia experimental do século XX. O bom é quando um poeta realmente grande *tenta* ser objetivo, impessoal, quando ele luta contra sua subjetividade e o resultado acaba sendo uma poesia eminentemente pessoal

malgré lui: aí você tem a obra de um Cabral, por exemplo. Ou – para citar o maior de todos – de um Pessoa, criando outros eus para fugir de sua própria subjetividade.

CACTO – No início dos 1970, você estudou cinema no San Francisco Art Institute (Califórnia, EUA). Ficou algo dessa experiência na sua poesia?

Paulo Henriques Britto – Não que eu perceba. Minha poesia não tem grandes recursos visuais, imagens particularmente vívidas. Acho que o que mais aprendi no meu curso de cinema é que não levo o menor jeito para cineasta. Foi lá em San Francisco que me convenci que tinha que me dedicar à literatura, já que minhas outras grandes paixões, a música e o cinema – principalmente a música – exigiam de mim talentos que eu não tinha.

CACTO – Fale-nos um pouco, por favor, sobre seus projetos literários. Para onde vai sua poesia depois de *Macau*? E quanto à tradução de poesia, imagina algum trabalho mais amplo como os que fez de Wallace Stevens e Elisabeth Bishop?

Paulo Henriques Britto – Estou na mesma situação que o Carlito Azevedo, conforme a entrevista que ele deu a *Cacto* recentemente: numa fase de *secura*. Desde que publiquei *Macau* não consegui terminar um único poema. Quanto à tradução de poesia, tenho alguns projetos engavetados, envolvendo John Donne e Frank O'Hara. Gostaria de traduzir mais Dickinson e também Whitman – duas das minhas maiores paixões – e um excelente poeta inglês contemporâneo, Philip Larkin. Dois sonhos irrealizáveis: traduzir o *Don Juan* de Byron e *The changing light at Sandover* de James Merrill, dois calhamaços imensos e maravilhosos. Mas com a vida que levo, de tradutor literário e professor universitário, não dá para me dedicar a nenhum outro projeto nas horas vagas; simplesmente não tenho horas vagas.

AUTO-TRADUÇÃO

Paulo Henriques Britto

“TRÊS TERCINAS”

II

*A word, a will, an eye, a hand –
That’s what it takes to make a world.
All else follows from that, you say.*

*It may well be just as you say.
I could, of course, give you offhand
five other versions of the world –*

*save that I wouldn’t for the world
find fault with anything you say.
Caution and love go hand in hand.*

*What did you say about the world?
Give me your hand.*

II

“Vontade, verbo, olho e mão –
com isso faz-se todo um mundo.
O resto é o resto”, você disse.

Concordo com o que você disse.
Eu podia pôr na sua mão
mais quatro explicações pro mundo –

só que por nada neste mundo
eu nego algo que você disse.
Cautela e amor se dão as mãos.

O que você disse sobre o mundo?
Me dê sua mão.

GISLAINE MARINS

PAULO HENRIQUES BRITTO: POR UMA POÉTICA DA FRAGILIDADE

A fragilidade de um sujeito é mais explícita quando este se encontra em uma posição superior e não inferior. E/ou quando o seu mundo desmorona imprevisivelmente e não quando entra em uma agonia lenta, num prenúncio de decadência. Antes de pretender constituir uma apologia à poética clássica, a alusão à posição do sujeito serve como advertência à leitura dos poemas de Paulo Henriques Britto, “cujas formas” – fiéis à tradição lírica – “permitem (mais do que restringem) o adentramento em um refúgio neutro para uma subjetividade à procura de superação”, como afirma Francesco Stella na introdução a volume da revista *Semicerchio* (XXIII, 2000/2) ao considerar o ressurgimento do soneto na poesia contemporânea.

Lendo os poemas de Paulo Henriques Britto reencontra-se uma poética sólida e ao mesmo tempo rarefeita, pilares clássicos e uma roupagem modernista feita de quotidiano e abstração. Admirador de Pessoa, Cabral, Stevens (que traduziu para o português), mas também de Shakespeare, Dickinson e Whitman, sua rede de referências é moderna no sentido abrangente do termo. Declara ele que “Bandeira, Mário de Andrade e Drummond foram importantes por mais de um motivo, em particular por afirmar a nobreza das palavras e estruturas da linguagem coloquial”.

Todavia, há algo que não se ajusta perfeitamente e não permite colocar sua poesia numa estante entre os modernos. Será o uso sistemático do ponto de interrogação, que não pode denotar negação, nem afirmação de coisa nova. Será a resignação a uma superfície rasa, capaz de refletir inúmeros fragmentos, como um espelho d’água, que propaga e ao mesmo tempo distorce aquilo que reproduz. Uma tal atitude só pode ser contemporânea e pós-moderna, como atestam os versos:

Será que é não querer que se deseje?
Então ter tudo é a solução de tudo?
O mundo é teu. Toma aí. Pode pegar.

E então? É pra viagem ou vai comer
Aqui e agora? Não é todo dia não
Que o mundo cai no colo, de bandeja.
("Dez sonetóides mancos", III, *Macau*, p. 59)

Versos como esses instigam a busca de uma compreensão não oclusiva, dentro de um quadro de referências que vá das formas poéticas historicamente fixadas aos elementos internos, procurando, por fim, investigar a comunicabilidade instaurada pela poesia de Britto. Nesses três âmbitos infiltra-se uma fragilidade provocada pelo estar além-aquém daquilo a que se contrapõe, porque é próprio da linguagem literária desnaturar a língua, procurando suas fronteiras desconhecidas.

1. A fragilidade das formas

Enquanto a crítica festeja a renovação das formas poéticas tradicionais – em especial o soneto – que Paulo Henriques Britto realiza em seus poemas, cabe notar que na realidade existe uma alternância entre poemas com e sem forma fixa. A boa receptividade dos críticos ressalta apenas um dos elementos, quando parece ser o movimento pendular de uma forma a outra o que denota a inconstância ou a dificuldade de apreender aquilo que permanece móvel na linguagem – ou, metaforicamente, no mundo.

Mesmo no interior da forma predileta do escritor, o soneto, encontramos uma variedade de composição que pode sugerir, por um lado, uma flexibilidade da própria forma e que, por outro, evidencia a exploração criativa dos recursos poéticos realizada pelo poeta, que já se insinua a partir do aspecto exterior do texto. Assim, encontram-se sonetos regulares e não, sonetos invertidos e, em *Macau*, os sonetóides, como sugerido por Glauco Mattoso, de acordo com uma nota ao final do livro. O poeta acentua a definição, denominando-os sonetóides mancos (duas estrofes de três versos e duas de dois), o que indica

uma proposital deficiência da forma, decorrente, por um lado, de sua inerente volubilidade e, de outro, da arbitrariedade ou liberdade que preside a composição poética – a escolha de um ou outro termo implica em perder de vista a noção de fragilidade, de precário equilíbrio, que parece subjazer à poética de Paulo Henriques Britto.

É interessante constatar, entretanto, que há quase sempre uma regularidade nas formas escolhidas, chegando mesmo à auto-ironia em relação ao ato da composição, como os “Dez exercícios para os cinco dedos”, formados rigorosamente por poemas de duas estrofes com cinco versos cada uma. O mesmo se pode dizer do poema “Vilegiatura”, em que o sujeito lírico resgata a sextina, empregada por Camões, e, como salientou o autor em depoimento pessoal, utilizada também por vários poetas de língua inglesa do século XX.

Esse movimento pendular de formas aparece de modo menos explícito nos dois primeiros livros do escritor, *Liturgia da matéria* e *Mínima lírica*; mas em *Macau*, seu último livro, esse jogo formal parece proposital. Em “Três pactos de morte, II”, por exemplo, o poema rompe completamente com as formas fixas e se apresenta, ademais, como uma série de tópicos:

1. Antes que fôssemos mumificados por completo, você descobriu uma maneira de apodrecer tão depressa que fosse impossível até mesmo para o mais hábil mumificador do Alto Egito.
2. Nossos resíduos rolaram rio abaixo e foram vistos a trinta e cinco quilômetros do Delta, tentando desesperadamente dissolver-se na salmoura do mar.
3. Estado coloidal. (*Macau*, p. 52)

O reconhecimento do caos é o requisito para a reconstrução de uma ordem. A desordem passa a ser, então, o início da recomposição da ordem, recomeço que, do ponto de vista formal, é ironicamente assinalado pela enumeração dos itens. A idéia de que a composição é sempre a organização de algo que se encontra em estado pré-racionalizado e que, portanto, exterioriza uma forma e uma ordem, revela-se de modo esclarecedor no depoimento do escritor à revista *Azougue* (n. 3): “dar uma certa ordem aos sentimentos e percepções é para

mim uma tarefa problemática, que exige esforço, aplicação e método. Sempre senti uma profunda admiração pela matemática e as ciências, pelas coisas racionais; a palavra ‘razão’ parecia-me designar uma coisa tão importante que nada poderia ser pior do que perdê-la”.

Cabe assinalar ainda que o recurso à forma fixa pode ser uma boa âncora para fugir às armadilhas da poesia sem regras – de composição. A familiaridade com a forma, que se revela patentemente quando o leitor visualiza os poemas, permite que se vá de imediato ao texto em si, sem dúvidas sobre o fim ou não da estrofe que continua na página seguinte, sem outros empecilhos que não sejam aqueles próprios da poesia, ou seja, a sonoridade das palavras, o ritmo dos versos, a cadência das frases e os sentidos a confirmar e subverter a imagem mental que cada vocábulo traz consigo.

Tal estratégia compositiva não exclui, porém, a pesquisa de novas formas, que se revelam, como declara pessoalmente o poeta, nas “Tercinas”: “a idéia original era uma sextina pela metade, com versos de cinco em vez de dez sílabas, três estrofes completas em vez de seis, e um *envoi* final com um verso e meio em vez de três. Não consegui trabalhar com pentassílabos e terminei me vendo obrigado a espichar para oito sílabas; no mais, respeitei as convenções que me impus”. Os tercetos tradicionais também são lembrados pelo poeta, especialmente em *Mínima lírica*, mas tais poemas são claramente distintos das “tercenas” pela ausência do elemento subjacente que cita.

Em todos os casos levantados, porém, Paulo Henriques Britto reitera um compromisso com a poesia e com o lirismo, sem os exageros apontados com perspicácia por Heitor Ferraz (*O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 1997): “seus versos sempre permaneceram contidos, evitando ao máximo o derramamento tão típico da lírica em língua portuguesa”. O uso da forma fixa revela-se, na verdade, um recurso relevante para compreender a poética de Britto. Em nenhum momento esse emprego aponta para o passadismo, ao contrário, sugere um relógio sem ponteiros, uma atemporalidade problemática, porque feita de inúmeros momentos que escorrem entre os dedos e que o poeta tenta fixar no poema. O problema do tempo não está nos números indicados pelos ponteiros, mas na impossibilidade de marcar o instante que passou e o que está por vir.

2. Pés mancos por rimas tortas

Enquanto o plano das formas pode ser analisado e descrito de modo relativamente autônomo em relação às demais esferas de composição do poema, a partir do âmbito sonoro e principalmente nele – pois, ao contrário da narrativa, a poesia não pode prescindir de sua implícita vocação para a rítmica –, a capacidade descritiva da crítica encontra incontáveis obstáculos à sua tendência de restringir e catalogar os elementos constitutivos do poema num constructo legítimo. Feita essa ressalva, convém salientar um pressuposto que subjaz a esta análise, corroborada pela definição de poética de Tzvetan Todorov: “os fatos de significação, que constituem o objeto da interpretação, não se prestam à ‘descrição’, se quisermos atribuir a esta palavra o sentido de absoluto e de objetividade. Por exemplo, em estudos literários, aquilo que se deixa ‘descrever’ objetivamente – o número de palavras, de sílabas, ou de sons – não permite deduzir o sentido, e, reciprocamente, onde o sentido se decide, a medida material é de pouca utilidade”.¹

Em consonância com o teórico, é proveitoso recordar que os elementos aqui postos em destaque são, portanto, arbitrários e procuram demonstrar a organicidade da poética de Paulo Henriques Britto, mas sobretudo limitam-se por uma posição de leitura que pretende colocar-se à margem, necessariamente *ex-cêntrica* em relação a outras críticas que foram ou possam ser efetuadas a respeito dos poemas analisados. É uma crítica que deseja desconstruir os próprios instrumentos críticos contra a ilusão de que uma análise possa ser de alguma forma isenta e imparcial em relação à dinâmica que se instaura durante o processo de leitura, que constitui, por sua vez, uma das etapas da própria análise.

Um dos aspectos da poesia de Paulo Henriques Britto que imediatamente salta aos ouvidos é uma musicalidade familiar à do uso prosaico da língua. Em outro trecho da entrevista à revista *Azougue* (n. 3), o autor declara, de fato, que “a necessidade de trabalhar com uma dicção simples e evitar a grandiloquência ‘literária’ é uma das propostas mais conscientes de meu trabalho”. Essa simplicidade se revela, por exemplo, na construção

1 TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986. p. 9.

de versos que coincidem com as pausas normais da fala. No interior dos versos não faltam pausas, que denotam hesitação, admiração, dúvida, digressões – devidamente assinaladas pela pontuação –, projetando o discurso para além dos domínios do eu-lírico. Apesar de constituir-se como espaço legítimo da subjetividade, a poesia não pode deixar de revelar, pela escolha compositiva que faz, a problematização da comunicabilidade capaz de instaurar. Nesse sentido, o plano fônico é, na poesia mais que em qualquer outra forma literária, o veículo primeiro de interação com o Outro.

Em “Dez estudos para os cinco dedos, IV”, a musicalidade é o próprio tema do poema; mais que isso, trata-se do diálogo entre duas *sonoridades*.

Um alaúde monstruoso
Canta o tempo todo a mesma canção:
*Não há nada, nada, nada,
nada além deste refrão
que não diz nada, diz nada.*

É o som da sedução,
o tom balsâmico das coisas puras
que não têm sangue, suor, nem cuspe.
Quem acredita em alaúdes monstruosos
Que se cuide.

As duas musicalidades presentes na composição evidenciam a insurreição do poema contra a “sonoridade pela sonoridade”. É possível, porém, que a sonoridade tenha uma âncora, uma baliza, um sentido em que se apóie? Até certo ponto, é claro que sim: basta pensar na fenomenologia de Roman Ingarden, por exemplo, para concluir que existem necessariamente elementos que limitam as interpretações de todos os estratos pelas relações que eles estabelecem entre si, num encadeamento que pode ser infinito, mas que começa e termina sempre nos limites do próprio texto. Daí a sonoridade ser até um certo limite interpretável e controlada. O problema não está em saber que possa existir um limite, mas em saber que esse limite é impreciso: a questão levantada pelo sujeito lírico é a do reconhecimento de que a sonoridade também pode ser “monstruosa”, que a sonoridade é

frágil porque sujeita a sucumbir a uma *pureza* que não tem “sangue, suor, nem cuspe”. Ao mesmo tempo em que é a esfera da sonoridade a distinguir o discurso poético, é também ela a pôr em risco o projeto lírico diante da possibilidade de dissociar-se da subjetividade que caracteriza o discurso do eu-lírico.

Dentro dessa dinâmica de contenção da sonoridade – por meio de uma linguagem próxima à prosa – e de reconhecimento da sua função para o efeito lírico, outros elementos contribuem para constituir uma poética da fragilidade. Percebe-se, por exemplo, que o eu-lírico não abandona o recurso à rima, o que, visto a partir da prosa, seria um defeito, um eco a ser eliminado, mas que no discurso poético é não somente aceitável, mas desejável, e indispensável nas formas poéticas tradicionais. Em “Sonetinho de verão”, o eu-lírico tematiza novamente o problema da forma, da rima, da composição. A forma é irregular, as frases são outra vez lineares, recusando-se à inversão para adequarem-se às rimas; estas, por sua vez, são imperfeitas, mas funcionam. Todavia, como em todo soneto, há um rigor respeitado: o fechamento, aparentemente dissociado do assunto apresentado – o problema da composição e a paródia camonianiana –, confere completude, “conserto” para o desconcerto do discurso, através da explicitação da relação assimétrica entre sujeito, texto e mundo:

Traído pelas palavras.
O mundo não tem conserto.
Meu coração se agonia.
Minha alma se escalavra.
Meu corpo não liga não.

A idéia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.
Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia.

No poema acima citado, o problema do eu-lírico não é a defesa ou o ataque ao uso de consonâncias na composição poética, mas a problematização desse uso. Justamente por ser o elemento rímico o que mais se vale de analogias, legitimando-se necessariamente através de outros aspectos que vêm ao/de encontro a ele, a veia racional do eu-lírico não deixa de levantar a questão da musicalidade, tematizando-a no poema ao mesmo tempo em que a emprega como instrumento da composição. Como se ainda abo-nasse o princípio tradicional de que essa é um traço distintivo da poesia, mas não sendo indiferente ao fato de que abandonar as algemas da forma pode ser um meio de descobrir outras esferas do lirismo, o sujeito acaba por construir um poema sobre o des-concerto do discurso. Se é no âmago do discurso que se revela e se constitui o sujeito da poesia, esse sujeito coloca em discussão o que é o discurso, quem ele é, que elementos ligam e quais sepa-ram – em definitivo na frase final – o eu-lírico e o mundo.

No próprio interior da forma, marcada pela rima, des-constrói-se o efeito da musicalidade na poesia. Essa disposição do eu-lírico pode ser considerada auto-irônica, mas também pode ser vista como sinal de impotência diante de um sistema altamente codificado, que se critica através de seus próprios instrumentos. Não há, como também acontece com a forma, uma negação da musicalidade, o abandono do lirismo, mas o eu-lírico se recusa a empregá-los de forma gratuita, advertindo para o risco de criar aproximações ilusórias, analogias falsas, uma poesia unidimensionalmente lúdica, no sentido fútil que esse termo possa ter.

3. Tudo que é sólido desmancha no poema

Um dos temas mais recorrentes na poesia de Paulo Henriques Britto é a própria composição poética: sua forma, seu tema, a posição do eu-lírico. É uma poesia metalingüística, mas não se retira do “mundo”, pois o discurso é uma das dimensões da realidade, ou uma versão dela. Não há uma posição definida nos poemas a esse respeito; a questão é propositalmente deixada em aberto, de modo que cada poema é o testemunho de um questionamento do eu-lírico diante do mundo – posição que pode ser mais ou menos distanciada, mas nunca se desloca para o “mundo da inspiração”. Nessa poética, não há musas.

O poeta coloca-se sempre a meio caminho entre a tradição e a voracidade do tempo, através de uma “fagocitose” literária, uma absorção de elementos estranhos – externos? – à composição poética, que servem de nutrição ao poema. Não há na poesia de Britto uma antropofagia modernista, embora a alusão à “fagocitose” possa sugerir essa relação. No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade afirma a antropofagia como incorporação – vingativa, na perspectiva histórico-social; voraz (ambiciosa e simultaneamente demolidora), na perspectiva estética. A tônica do discurso é apologética, invertendo a posição de tudo que é instituído, salvando o que corrobora o modernismo e, conseqüentemente, exaltando o que é coloquial e nativo. Entretanto, ao recorrer à linguagem do quotidiano – o que, de resto, é legitimado não só pelo modernismo, mas por grande parte da produção lírica do século XX –, o eu-lírico constituído nos poemas de Britto provoca um efeito diferente: não necessariamente a valorização do coloquial, mas o rebaixamento e a problematização daquilo que supostamente é o “lírico”.

Não há certezas, nem afirmações categóricas para o eu-lírico. Há, entretanto, uma abertura à linguagem e às coisas que ela nomeia, numa atitude equivalente à do artista moderno, segundo a definição de Baudelaire:

ele vai, corre, procura. O que procura? Com certeza, esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, com um objetivo sempre superior ao de um puro errante, um objetivo mais geral diferente do prazer fugidio da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a *modernidade*; pois não surge melhor palavra para exprimir a idéia em questão.²

No debate crítico sobre uma pós-modernidade problematizadamente relacionada à modernidade, que a incorpora e supera, como várias vezes demonstra Linda Hutcheon³ ao analisar

2 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 227.

3 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991; e *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa, Edições 70, s.d.

o fenômeno na literatura, cabe perguntar, a este ponto, em que a poesia de Britto remonta ainda à modernidade baudelairiana e em que a ultrapassa em relação ao nosso contexto cultural, já que se percebe uma superação das propostas originárias do modernismo antropofágico.

Em uma entrevista concedida a Heitor Ferraz (*O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 1997), o autor comenta a posição intermediária de sua poesia: “comecei a escrever poemas, nos anos 60, entre dois fogos. De um lado, a poesia política, participante; de outro, as vanguardas, com a poesia concreta, a práxis e o pessoal do poema processo. O que me grilava é que não tinha nada a ver nem com um, nem com outro”. Sua poesia não pode, de fato, ser rotulada com os mesmos conceitos do modernismo de 22 e das correntes que daí derivaram, nem ser *grosso modo* caracterizada como “moderna”. Por sua função metalingüística, poderia receber a etiqueta de pós-parnasiana, se entre nós o termo “parnasiano” não fosse contaminado pelo preconceito – entre outros, impingido pelos primeiros modernistas, o próprio Oswald entre esses – de ser relacionado a uma estética bela e vazia, como um vaso chinês.

A esse respeito, não deixa de ser contundente o poema “Fisiologia da Composição, V”:

É preciso que haja uma estrutura,
uma coisa sólida, consistente,
artificial, capaz de ficar
sozinha em pé (não necessariamente
exatamente na vertical), dura

e ao mesmo tempo mais leve que o ar,
senão não sai do chão. E a graça toda
da coisa, é claro, é ela poder voar,
feito um balão de gás, e sem que exploda

na mão, igual a um fogo de artifício
que deu chabu. Não. Tem que ser na altura
de um morro, no mínimo, ou de um míssil

terra-a-ar. Sim. Menos arquitetura
que balística. É claro que é difícil.

A preocupação do eu-lírico com a forma, que perpassa o texto, não está tão relacionada à beleza, quanto à eficiência – “balística” – e, principalmente, à capacidade de conduzir a linguagem a uma outra dimensão, que não seja aquela dos elementos que ele quer tirar do chão. O poema não é um exemplo de forma perfeita, não é belo e acabado, mas a expressão de um desejo/propósito. Há uma constante perseguição ao tema da poesia – “o si-mesmo”, menciona o eu-lírico no poema “Três tercinas, I” – que por fim se torna a própria composição poética.

Para não confundir esse procedimento com uma estética “ensimesmada”, é útil verificar que a poesia de Britto, como afirma Luiz Costa Lima (*Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1998), “entretence uma poética da palavra – e não de estados ou sentimentos que privilegiasse”. Isso equivale a dizer que os objetos, os temas, os estados e circunstâncias apresentados no poema vertem para a palavra, e não o contrário. É a palavra que constitui tudo o que é inserido nos limites do poema, na mesma perspectiva que adota Sartre⁴ quando diz que, ao contrário da narrativa, a poesia constrói algo com as palavras, assim como o pintor constrói uma obra com as tintas.

A poesia de Britto nutre-se de qualquer coisa, que se transforma em poesia; e é nesse sentido que se pode falar de uma fagocitose literária. Na entrevista à *Azougue* (n. 3), o autor ainda diz: “o que me fascina na linguagem é a sua mutabilidade, seus pontos instáveis, tudo aquilo que diferencia um idioma vivo de uma linguagem artificial”; “minha poesia, mesmo quando envereda por uma temática filosófica, permanece presa a uma ótica materialista, e quase sempre se atém ao léxico e à sintaxe da linguagem cotidiana”. Quando a palavra coloquial, a gíria ou o termo erudito entram na sua poesia, não querem dizer isso ou aquilo: assumem um sentido dentro do poema. Não refletem uma realidade, são a realidade do eu-lírico. O mundo entra no poema: a vidraça, a mesa, a valsa, a vela, a borracha queimada, todos termos que são deglutidos para constituir o mundo do poema.

É impossível para o leitor não associar os termos do cotidiano com uma realidade exterior e é nesse jogo de palavras desnaturadas que o poema instaura um fluxo de fora para dentro

4 Ver SARTRE, Jean-Paul. *Que é escrever?*. In: _____. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993. pp. 9-32.

e de dentro para fora, uma comunicabilidade que é inerente à própria poesia – um discurso do eu ao outro –, mas que não deixa de ser problemática. Não é uma poesia auto-suficiente: fagocitose nada tem a ver com o rito antropofágico, com a vingança e com “a prova dos nove”, pois não há certezas que possam ser confirmadas.

A poesia de Paulo Henriques Britto expõe algo que não havia transparecido antes: emprega formas tradicionais, mas não é passadista; é rica em musicalidade, mas não é simbolista; valoriza a composição poética, mas não é parnasiana; insere elementos do cotidiano, mas não é modernista; revisita tudo isso, mas talvez seja reducionista chamá-la simplesmente pós-moderna, apesar da ironia, da paródia, da dessacralização da linguagem poética. Isso ocorre porque sobra contemporaneidade, mas falta o distanciamento histórico, que para os pós-modernos é essencial para construir o efeito de presentificação. A memória, esse instrumento que para o eu-lírico poderia equivaler à tendência à narração historiográfica para o sujeito pós-moderno, é praticamente ausente.

Ao projetar a poesia para o espaço – aqui – e para o tempo – agora –, os poemas de Britto geram um efeito de obra em processo; processo que não pode prescindir da própria leitura, como instrumento que recoloca o discurso em movimento contínuo. A fragilidade mais evidente na obra de Britto situa-se nessa abertura à interpretação facilitada pela recorrência à dêixis. Apesar de odiar “o hermetismo que obriga o leitor a um jogo de decifração e afasta-se de qualquer coisa que emperre a compreensão do poema”, como afirma Heitor Ferraz, a “água rasa” aponta para outra “água rasa”. A simplicidade é uma aparência pela qual o leitor deve pagar um tributo a fim de lê-la não a primeira, mas a segunda vez.

ANDRÉ LUIZ PINTO

i

Agora um dia imenso de sol.
Que não se compara aos cueiros
de sofrimento e grilo.
Nada que meu corpo apazigúe
deverá movimentar o lodo
de uma vida inteira;
a miséria de um silêncio *in loco*
nas paredes e nos retratos,
meus avós depois de tantos anos
sorriem na penteadeira
para mim. Não da maneira
como eu os imaginava
mas chulos, de uma tal crueza
que me arranca os pés;
nulos, de uma tal vergonha
que eu apareça no dia
seguinte e ninguém se ofenda.
Nada deverá constar nos ramais
de sangue, nos ideais gigantes
cabíveis para um homem;
que não venha abonar seus
crimes – o de miserável
principalmente –, o de ruminar
a mesma indigesta inquietude.
De olhar um quadro e sorrir.

ii

A manhã
repõe o sono
desfeito na praia
o colorido azul
dos olhos
expõe a face
o filme
exatamente igual
como antes
certos amores
tristes
que deixei
nascer,
para morrer
em seguida
de onde
vieram.

iii

Como resistir sem sacrificar
guardar o segredo a salvo
se o destino ainda é promessa

de coração e vida nova?
Viúva negra nos espera
aproxima-se o poema.

Como esconder a mentira
no tapete da memória
contar a quem não sabe

um terço da estória?
Terei posto no sonho
o frescor das ventanias

se o tempo que atravessa
se limita a atrapalhar?
Ou amarei o impossível

nessa vida sem presente
ensinando aos mais felizes
nossa vida é bem melhor?

ANNITA COSTA MALUFE

Não me proponha mais uma clausura
ou perco as unhas pelo caminho
nas calçadas ásperas nas ruas guias
em tamanhas voltas
circunvoluções perdidas
e agora tenho raiva das noites mal dormidas
do café às pressas e os bilhetes no bule de chá
galhos de que fomos feitos
traços de carvão
e um cheiro de mofo na roupa de dormir

Escolho folhas verdes e luminosas
e algumas linhas apenas, poucas curvas
te peço para esperar
aí mesmo,
no hall do elevador
prometo que não vai demorar – não, não vai,
não vai doer nada
prometo e escarafuncho alguns cavalos marinhos no aquário
depois dou de comer aos gatos
prometo, não vai demorar
algumas linhas apenas
e folhas verdes luminosas...

ANTONIO BRASILEIRO

ACHAM QUE ACABOU?

/ Vou me calar. Não vou me calar.
Vou jogar pedra no telhado dos outros.
Vou me arrepender. Vou rezar.
Não vou. Vou xingar deus e o mundo.
Vou me retratar. Vou ser monge. Não vou.
Vou dizer tudo. Vou negar tudo. Vou
gargalhar. Não, vou ser durão.
Vou ser bom. Um santo. Não vou. Vou ser
é ruim.

Acham que acabou? Acabou.
Não, não acabou. Vou recomeçar.
Vou me calar. Não vou me calar.

MOIRA

O deus exige âmagos.
Desgraçamo-nos, os coitados.

(O monstro do Olho Único
é forte como um danado.)

Também o diabo exige:
estamos encurralados.

CARLOS AUGUSTO LIMA

BREAKFAST

Dia estirado: a chuva

A desistência de um sal servindo candelabros

Café ralo.

Movimento molusco irradiado delicia-se com finíssimas

Fatias de pão de linhaça e acidez de fruta rara.

Jardins com samambaias e

insetos mortos.

CAMPO DE REFUGIADOS. BALATA/CISJORDÂNIA

observem esta forma de dor desacordada
já que nuvens incineram
fonte de vista, o céu temor maior.
e frio.
cabeça sangra, sangra. Por detrás uns
tantos desesperados, um amigo, um primo
sequer parente. Jaz
agonizante nesses braços que sonhavam
um mundo asséptico, claro, livrado de
todo o mal.
e agora a chávena terá ebulido tanta água?
espessura tamanha
cabeça sangra, sangra

Sobre foto de Abed Omar Qusini

CLAUDIA C. PINHEIRO

MORTE

Mas e se o sono se perder às quatro da manhã
e na sua lucidez
uma hora de estrelas
uma luz difusa que se fecha no ar
nula de calor ou de náuseas?!

CLÁUDIO NUNES DE MORAIS

OS ESCARLATES DE SCARLATTI

1

Você pergunta
pelas sonatas
(e pela infanta
hoje defunta).

Eis as sonatas
(a sua alteza),
os escarlates
(para a princesa

de Portugal),
a digital
das invisíveis
mãos do cravista:

eis os altivos
vermelhos (vivos),
ei-lo!... (E inundando
sua palheta

lhe inunda Apolo
a silhueta,
iluminando
antes o solo.)

2

Quanta altiveza,
quando a princesa
(a infanta Dona
Maria Bárbara)

se casa! E o músico,
seu *mestre*, de
Lisboa segue
para Madrid.

Sim, sua alteza
a essa altura
é a futura
Reina de Espanha.

Que mais direi
dessas sonatas
altissonantes
(que disse “el Rey?”),

sem que não caia
do que me dizem
as notas, antes,
“donde las haya”?

EDUARDO STERZI

DEVASTAÇÃO

Aquele tronco
arrancado, tempo
inscrito em
círculos de
carne
estrangeira, vizinha
a mim, despenca
em mim.

Assim sepultá-lo, em
mortalha de
vísceras, dobras de
lembra, extrema
carícia.

Aquele tronco, lapso
de árvore,
cariz
da infância, lápis
de escrita
íntima, ferida
ínsita, insígnia
do mortal.

Assim conservá-lo, sacro
caroço
sangrado, nome secreto
gravado no
carnaz
à espera do colapso
final, quando
o que
é vivo, de-
finitivo, vácuo,
vazará.

UIVO de folhas queimadas, meio-
fio cortante: esta nuvem-
luz da infância

levo na garganta.

ASSOVIA,
afiador,
assovia:

a lâmina
da infância
cravada
na lembrança.

KLEBER MANTOVANI

QUADRO 4: SUBSTÂNCIA

líquido
num copo
escultura
moldada
pelo espaço
de um corpo

como uma certeza,
o nome escrito,

não como um livro

mas a frágil
existência de um corpo
suspenso no abismo

*

no baque
do piso
estala
vítrea
palavra de
um idioma
desconhecido

QUADRO 5: SEPARADOS

fio da lâmina
cinde
silenciosamente
a pele

carícia de aço
afago da despedida

separados
tecidos

lancinante
o nunca mais
(uma cicatriz)
como
único asilo

QUADRO 6: BILHETES

calça lavada
contra a pele
perfume de água

(nunca ter
visto esta
árvore
renova a paisagem
e os sentidos)

papéis
macerados
encontrados
no bolso

bilhetes
a ninguém
recados
ilegíveis

(alamedas
passos ao acaso
num bairro
desconhecido)

LAURA SCHICHVARGER

PICADEIRO

Golondrina era o nome dela
a que engolia espadas
(uma gordinha gastroenterina,
gourmet e caraminhola)

Faz de tudo Golondrina
com as espadas na goela:
gargarejava, gorgojeia
só não engasgava a dita cuja
êta que dá gosto de ver!

E o acrobata, ali na coxia
mais aclamavam, mais ele grunhia
gorava pras bruacas maquiadas
ali nos camarotes da burguesia:
“vai cortar, vai, corta as gana as carne da rodela!”

Mas Golondrina impávida
leve deslizava o punho cravejado escorregante
até a greta basculante
ai que língua bem treinada meu deus

“Grande, grande!” vai,
arregaça a boca, vai,
que te esgarço o oco, vai
alcança os gânglios
coça a glote, vai, escarafuncha
engole o meu garrote, vagabunda
garroteia a minha garrucha, Golondrina
encaixa minha grimpa na tua grota, e..

Tira a espada Golondrina, e gargalha:
pica grumosa, essa, não me faz glosa
fica aí ganindo no meu grelo ô gurizinho gabola.

Ele só resmunga.
(me engana que eu gosto.
Que um dia inda te esgano
e te esporro a fuça)

LEONARDO MARTINELLI

A AMIGA IMAGINÁRIA

*É uma pena, doce amiga,
Tudo o que pensas em mim.
Eu sei, porque acho uma pena
Também o que penso em ti.*

I.

O rosto: cabaia retalhada
pela fome de um tumor
enraizado nas vozes
que habitam sua infância
(cujas órbitas colidem

num *travelling* centrífugo)
reunindo provas suficientes
para execução sumária
de vinte ou trinta inéditos

II.

Tatuada na crista do silêncio
grifo solto n'el *Niño* dos sonhos
pérgula desfeita sobre
a orla – Marla
cinco vezes nua, por qual dos
seus celibatários?

ao longe a lua
sorvendo o dia
pelas beiradas –

III.

Centuplicadas no
ponto-chave em que se anelam
fibras e conceitos, sílabas
e sustos, minhas
falas repelem o mundo
ridiculamente suas –

Caso de ocupar-se
o plano inteiro em minúcias
táticas, submetido
à fúria onomatopaica desse
maquinário apenas
entrevisto?
Ou antes ceder terreno
ao formigar
de uma inútil, artilosa
suspeita?

(Sobretudo insistir
na alternativa
b.)

IV.

Esqueçam depressa:
A cunha refratária do horizonte
O código arenoso das espáduas
A gula venérea dos binóculos
O parto involuntário da mentira

Roteiros, números
primos, linhas cruzadas,
arabescos vivos –

mas isso
não é um tapete
mágico...
ela
está condenada, nada
pode salvá-la.

*Vós me destes o amor, me destes a amizade,
E na experiência de minha doce amiga me destes
Mais do que imaginei... Mas a volta foi cruel.*

V.

Amiga, chega –
duas bolhas de cânhamo
descem ao avesso

das pálpebras
(laguna efervescente
onde teus dons patinam

entre corais maduros)
com um sonar mais
preciso, além:

memória suturada
em jardins hipodérmicos,
nome pulsando sob

anagramas dóceis –
amor inumeravelmente
único, e basta.

VI.

O mundo: idéia viciosa
ou fole de sopro contínuo,
reação em cadeia animada

por sete pianos à frente
de uma pilha de caixas
vazias (sob cujas arestas

repousa o que não se abre)
flexíveis o bastante para
sorte do eco a reciclar-se

LIGIA DABUL

BRINCO DE ARGOLA

Nessa idade não se evita
o lado de fora. Veloz
o cílio estica o rímel toda a vida
vivida, prorroga-se para trás:

nunca se dobrou uma esquina
sem o retrovisor
que alcança os próprios faróis.

É por isso que preciso
saber como fico
de brinco de
argola.

Pois do espelho não tiro
o modo que fico.
De soslaio não serve.
De soslaio não fico toda hora.
De relance eu fico mas entre
a luz
de outros olhos. Do espelho
demora. E ao fim,
sozinhos,
não seríamos nós.
Nem seria agora.

Assim, todas as perguntas que fiz
e freio em trânsito por fora:
se eu estivesse distraída,
teus anseios na pista,
num golpe de vista,
como eu estaria
de brinco de
argola?

LETAL

foram tempos difíceis
momentos tristes
derrubei no cimento
o pote
de leite

o sol
cítrico
no céu de julho

e houve tempo
escondi por dentro do vestido

azul
entre seios
inflados
a última dose a
fatal

MANOEL RICARDO DE LIMA

UMA FOLHA QUE CAI

o filme do Ivo Lopes

A formiga roça a orelha do, e caminha sobre. Desvio. Fúcsia de, e anéis para o tempo. São interferências. Interrupções neste cinza enfumaçado que é o céu que era azul. E volta. É da serra que desaparece com a cidade nela. Toma da mão a formiga, deposita sobre a folha. E desperta. O que se disser, e o tempo mais uma vez. O azul. A arrumar a mesa para o café, dispor a cesta de pão e ouvir de lá fora a chuva o respingo da veneziana a captura da neblina, a fresta – *os olhos para o outro*. Dispara a vereda, o rio, a árvore ou a madeira da cama. É da vida que se diz.
.

Fortaleza, 2003

UMA GEOGRAFIA ÍNTIMA DE ÁGUA

os objetos e o gesto de Aline Essenburg

Todos os seres são moles. Todos os seres vêm das cavernas. Todos os seres carregam um cheiro ruim. Todos os seres são fecundos. Todos os seres têm preguiça. Em todo movimento e gesto, tudo que é dentro da cabeça, e que dói diariamente, se esvai, como nós, um dia. Colocar no corpo algo que não é dele, um artifício,) gordura de porco, talvez) para fazê-lo durar – não sentir o tempo – estar no mundo – permanecer. Tomar da preguiça um aconchego. Refazer nela a fenda: da vida. Não há relógio. Antes depois durante. Aperto e peso, ou. Geografia íntima de água, o que se diz *bonito*. Pequenos sacos no chão, como objetos de silêncio. (A própria cor, a força do cheiro ruim). E flácidos. E motores. Uma trajetória do acaso: ir deixando de, e ir morrendo. Todos os seres enrugam. Uma trajetória do envelhecimento – mas sem cartografia. Todos os seres não se medem. E se, de perto, ver: como é gostar de portas abertas. E se, mais de perto ainda, teimar um sobressalto.

Florianópolis, 2004

PÁDUA FERNANDES

SCHMITTÄT, BESTIALITÄT

é soberano quem decreta o genocídio.
nada mais simples do que isto:
quando ele fala soberano,
diz genocídio.

é genocídio quem decreta o soberano.
nenhum prejuízo, nenhum dano:
quando ele cala genocídio,
diz soberano.

e quem não fala soberano ou genocídio?
por que estaria ainda vivo?
se soberano
não fala, cala-o o genocídio.

porém alguém vive? senão o soberano?
nenhum vivente, mas falamos
do genocídio
a imitar a luz passeando pelos crânios

e nesse dia, aceso pelo genocídio,
nos atravessa o aziago brilho
do soberano
que ossos abraça e chama filhos.

é soberano quem decreta o soberano?
é genocida o genocídio?
porém os ossos sob os gritos
rugem: crescamos

MUSEOLOGIA DAS MUSAS CONTEMPORÂNEAS

Está sendo realizado o projeto do museu do pó. O decreto considerou-o inabalável necessidade da vida cultural hodierna. Com efeito, as épocas distinguem-se pela qualidade de seu pó; a presença de resíduos tóxicos, por exemplo, corresponde a sinal insofismável dos graus mais elevados da civilização.

Foi preciso superar as resistências da tradição anti-científica segundo a qual o homem é pó (certo) e isso bastaria para entender a natureza humana (errado). O idealismo ultrajante dessa ilusão metafísica não permite estabelecer distinções entre os pós. E um museu, antes de tudo, é um local de distinções: as obras são simples (mas importante) oportunidade para expor placas identificadoras.

No pó, enfim, as distinções se impõem. Alguns são de altíssimo teor de pureza; a geologia política unanimemente avalia a participação política de acordo com a pureza mineral.

Admitem-se tão-somente os puros, eis que não participam.

A pureza mineral decorre da necessidade de fundar a civilização, que sempre se erigiu com pedras, seja no céu (os deuses precisam de abrigos), na terra (os palácios, pois os abrigos precisam de deuses), sobre outros (a construção da alteridade), sobre as idéias (construcionismo dialógico).

Os testes mais fidedignos de teor de pó efetuam-se após a incineração, hoje muito mais profilática e produtiva do que à época da segunda grande guerra. A incineração hoje faz-se de forma rápida, indolor, ambiental e assegura ao cidadão a democracia participativa.

Para o ingresso no museu, basta que cada visitante apresente o certificado de teor. Mesmo um nível baixo de pureza mineral não impedirá a entrada e a afixação da respectiva placa (o próprio certificado, evidente) no visitante. Nesta sociedade, há seções para todos.

PAULO FERRAZ

TRAGÉDIA URBANA

A maquete fora elogiadíssima na Bienal de Veneza

— Meu objetivo é retratar a suspensão do tempo, o fim da história, como se usa dizer. Por isso, serão utilizados materiais reciclados, comprados em demolições, ou fabricados por artesãos especializados em imitações: na fachada haverá elementos compostos de entulhos de velhos Ramos de Azevedo; os balanços serão de casas neocoloniais; na entrada serão erguidas paredes de adobe; haverá ferrarias inglesas da Sorocabana Railway; as portas, janelas e maçanetas virão de cidades históricas de Minas. Haverá, mas escondido, um pedaço de Niemeyer, um pequeno enigma para meus pares. Não, nada aqui será anacrônico, pois o presente e o passado estão os dois no futuro, não é assim que disse aquele poeta inglês? Pound, não é? Seja quem for, é o futuro sendo extraído das ruínas do tempo.

tanto que resolveram construí-la – marco aistórico –, após
[um grande estudo sociológico,
na zona cerealista da cidade.

Ninguém notou que era um marco
até que um pivete
resolveu pichar o nome da namorada
numa das torres.

Quem passa por lá hoje
ainda lê o nome pela
metade e ainda
vê o corpo caindo.

INOCENTE ÚTIL

Com minha orelha encostada
no caule tento auscultar o
rio de seiva – e bem no fundo a
vida – silêncio.

Mas ela,
sei, cresce alheia a mim.

Deito
no asfalto e repito o proce-
dimento – quase que fico
surdo. Faça-a crescer.

Posto
seja a mim também alheia.

AO PÉ DO RÁDIO

O ouvido é elemento
preciso num jogo
sem bola travado
só pelas palavras
na orelha, sua arena.

O CARRASCO DE SI MESMO

Chicote? suporta-se, pois que quando arre-benta a pele, a pobre en-via mensagens codi-ficadas na sensa-ção de dor ao cére-bro: “corte a corrente e-létrica que aciona o braço”. Agora, insupor-tável mesmo é o pensa-mento que a mente ali-menta com seus senti-mentos perfurocorto-contundentes (se se liberta da jaula a-taca até matar – e por vezes demora).

PRISCILA FIGUEIREDO

AO PAI

Se depois de toda a faina
eu ainda cair e me absorver no abismo
se depois do suplício da encomenda
sobrevierem o lucro cessante
o preço que escorcha
talvez de tudo reste um fragmento da
subida aos cimos
Tentei, tentei
estendi o ânimo o quanto pude
agora deserto, deixo a cena
a vida é luta por demais renhida
disse um bravo a um fraco
eu sou fraca
dos selvagens
a mais impersistente
a que se desfibra mais rápido
se vou até o outro continente
se fico, se congelo
não está decidido
mas guarde um pequeno período
como de castigo por mau comportamento
a esta filha muito estimada – durante anos
ela prometia

PRINCÍPIOS

Arquiteto é que nem cabeleireiro:
você não pode cochilar
Eu queria uma casa e uma sala
que vazasse para o jardim
mas ele não entendeu patavina
Pôs um jardim
vazando na sala, vazando no closet
vazando enfim em toda a casa
e pôs também
num canto do jardim
onde menos razão havia
e eu menos queria
um inextinguível vazadouro

Para quê, meu deus, tanto vazadouro?

Minha filha, que fez um tempo arquitetura
duvidou muito do projeto
achou esquisito, como eu, e arrevesado
todo o esboço do Sr. Costado
que enche a boca (não vaza nada)
quando é para dizer: e o que é que não transformo em ouro?
Um alpendre sem graça, um cantinho apagado sob a escada
uma cozinha que não segue a tendência, uma sala sem luz
É preciso mostrar a personalidade do cliente
e para isso consulto os milenares parâmetros do feng-shui:
que a casa nunca dê as costas para o Sul
e que se plantem florzinhas vermelhas e amarelas
nalguma parte da ala noroeste...

Isso me pareceu bom e alvissareiro
eu sempre acendo alguns incensos
compro umas velas e uns cristais
Não que eu seja crédula
– mas não deve haver nisso nenhum mal
E mesmo com os dentes não me inibo:
faço biocibernética bucal
– se não faz bem, não há de fazer mal
Mas desejar uma casa menos vazada
ah isso, eu sei, nunca foi pecado!

RICARDO DOMENECK

A TENTAÇÃO DO HOMOGÊNEO

our little life
Is rounded with a sleep
Charles Olson
a Ettore Finazzi-Agrò

Tudo o que queremos é o único.

Nossa carne
tantas vezes
a caminho da fofalha
ainda sofre

a tentação do homogêneo
assediando
os fragmentos, ou a compulsão
do silêncio
em sitiar
o múltiplo,
datas por um punhado do fértil;

quanto tempo
um corpo
submerso
na piscina
aquartela
a ilha
vivo?

A busca atinge
a revelação da história

através de figuras
concretas para a abstração
e resiste-se
à história mesmo
fazendo-a.

*bombardeia-se a montanha –
e os flancos das encostas
varridas estimulam a réplica
a rarear engajados na ação
imóvel: um revés.*

Tiros ecoam na estrada,
estocada onde há muito
venceu-se a batalha;

casais separados por séculos
repetem por segundos
uma seqüência de gestos;

não fale em superposição de planos
temporais – é o mesmo chão,
não a mesma

manhã:

no bocejo da terra,
sonho penetra
as filigranas do real
como
nem este galo
de esporas na terra
escapa
à effigie na moeda

e a montanha
um momento
esquece de
erodir-se.

ROBERVAL PEREYR

AQUI E ALÉM

Demolidor de destinos,
de escombros me vou fazendo:

um suicídio contínuo
me diz e vai desdizendo-me.

O tempo come a memória,
que se alimenta de tempo:

ao fim se conta a história
sem o seu dono por dentro.

SALTOS

Mirei um lado da vida
e nada vi.

Mirei depois o outro lado.
E vi a Face Esquecida.

Mirei-me, por fim, de longe:
o eu mirado era um fardo;
o outro, mirando, um monge.

RUY PROENÇA

TIRANIAS

Antigamente
diziam: cuidado,
as paredes têm ouvidos.

Então,
falávamos baixo,
nos policiávamos.

Hoje
as coisas mudaram:
os ouvidos têm paredes.

De nada
adianta
gritar.

APARTHEID

todos os caminhos
estão cercados por grades

os que ficaram
do lado de dentro
não podem mais abraçar
os que ficaram
do lado de fora

afinal,
qual o lado de dentro?

cada corpo
é o corpo viciado
da cidade

inútil perguntar aos ferros
às autoridades
a toda gente:

que lado encerrou
a felicidade?

BOCA DA NOITE

A rua me leva pedestre
por algumas quadras.
Passo por academias de ginástica
onde jovens invertebrados
modulam o corpo
berrando como javalis de seita.
Eu, que não tenho preparo,
paro:
hora do chope ordenador
na praia da calçada sem praia.
O chope filtra
as dores de não ser.
Viver não é fácil.
Impossível fazer o omelete
sem quebrar os ovos.

BUROCRATICAMENTE

pusemos a escrivaninha
na praia
e nos sentamos
bem amarrados à cadeira

os peixes saltam no mar
os banhistas saltam no mar
os golfinhos saltam no mar
as sereias saltam no mar

encalhados
na maré cheia
escrevemos no papel
a única palavra:

cadáver

CICLO DAS PEDRAS

É terrível dormir
com o barulho
das pedras crescendo.
Minuto não
minuto sim
um estalido se deposita
no tímpano.
Passarão os anos
as pedras serão adultas.
Sobrará menos espaço
para o sono.

ÓRGÃO PÚBLICO

O cachorro
subiu a escadaria
e estacionou
no *hall* de espera.

Estrangeiro,
não encontrou pronta acolhida
(nós tampouco).
Apenas
comentários bizarros
que sua presença
inspirava
(como também a nossa).

Era mais digno que nós
o vira-lata:
sem ser atendido,
virou as costas
e saiu como entrou.

TARSO DE MELO

CRÔNICA

fácil iludir a espera, ceder à tática frágil
de lançar a cabeça em viagem, partir
com os pés onde estão, esquecer que

tentar desarmar o desespero é inútil
a nuvem – negra, agora – é uma entre
tantas e anuncia que a de ontem não era

a última enchente; é rápido aprender
como elas se formam, súbitas, enquanto
fechamos as janelas, as portas, o rosto

(não é bem fúria, parece um bote ou
um reflexo o que move estas águas)
que o medo agora deve converter-se

em força (sorte, pressa, barca) para
escapar daqui antes que tudo seja
a atroz Atlântida dos últimos dias

escapar de juntar-se à lama da manhã
seguinte, escapar de fundir-se a tudo
que era nosso e restará amanhã na rua

fundido às coisas e aos mais lentos
ou destemidos de nossos vizinhos
(é possível distinguir da trovoadas

e dos gritos do telhado a presença
dos urubus, em seus helicópteros,
caçando *hot news* na enxurrada)

escapar da deriva que coube aos cães,
aos fogões, às bicicletas; que o corpo
não deve ensaiar os passos das águas

de março neste fevereiro, que o corpo
deve recusar os convites da piscina,
que o corpo é o abrigo que resta após

o mergulho na torrente, na funda noite
que chega, violenta, contra a paisagem
(o bombeiro pesca sobreviventes, laça,

iça defuntos, caça); e o que apavora não
é a água qualquer a espancar escombros,
é guardar íntimas, já, essas sirenes

VERONICA STIGGER

LUANA coroa baiana
tarada por anal de 4 quente
na cama garganta
profunda oral até o fim

GENEALOGIAS POSSÍVEIS: PÁDUA FERNANDES

Na singularidade de cada poeta (antes um corpo de poemas do que uma existência individual, a despeito de sua costureira – mas não obrigatória – coincidência), redefine-se o passado e o futuro (i. e. o presente) da poesia. Desta constatação veio-nos a idéia de interrogar a cada edição de Cacto um novo poeta – e, preferivelmente, um poeta novo – acerca de sua genealogia poética pessoal: e, como a imagem que temos do futuro é tão relevante para a construção do presente quanto a imagem que temos do passado, indagar “Para onde vamos?” nos parece tão necessário quanto indagar “De onde viemos?”. Esperamos que, da imbricação das diversas respostas, resulte um inventário, inevitavelmente contraditório, mas por isso mesmo fecundo, das genealogias possíveis da poesia de hoje.

Antonio de Padua Fernandes Bueno, ou Pádua Fernandes, como escolheu assinar seus poemas, é seguramente, sem medo do exagero, um dos mais originais poetas brasileiros da atualidade. Tão original que, para o leitor, resulta um tanto difícil rastrear as vozes, passadas e contemporâneas, com que dialoga sua poesia, seus precursores e companheiros. Dentre as poucas identificáveis, destaca-se, é certo, a do português Alberto Pimenta, de quem Pádua Fernandes vem divulgando a obra no Brasil, com a organização de uma antologia, A encomenda do silêncio, publicada pela editora Odradek em 2003. Aliás, o trânsito entre Portugal e Brasil é um dos componentes exteriores da originalidade deste poeta: além de colaborar ativamente, como ensaísta, com a tristemente extinta revista eletrônica portuguesa de literatura e cultura Ciberkiosk, ele publicou seu primeiro livro de poemas, O palco e o mundo, pela editora lisboeta & etc. Dentre os componentes interiores, devemos destacar o ímpeto combinatório de tantas de suas composições, em tudo, entretanto, distinto de certo serialismo de matriz concretista, e a energia política, ou cívica (ou talvez civil, mas todas essas palavras no fundo são inadequadas, demasiadamente bem-comportadas), que alimenta permanentemente sua poesia, sem jamais, porém, fazê-la sucumbir (nada mais distante) ao panfleto. Também devemos sublinhar seu fastio em relação às divisões rígidas entre prosa e poesia: ele sabe muito bem que não

é o verso que faz o poema, assim como não é a frase que o desfaz. Seu melhor crítico até agora, Sérgio Alcides, num ensaio inédito a sair no próximo número da revista Rodapé, buscou no léxico da arte contemporânea uma palavra que desse conta de sua inventividade, de sua capacidade de saltar por sobre as usuais barreiras genéricas ou formais: dificilmente a tão desgastada palavra “instalação” foi usada com tal pertinência.

De onde viemos?

A pergunta pressupõe que se saiba quem “nós” é. Perguntam-me a respeito de minha “genealogia poética pessoal”, mas indagam no plural, o que poderia estar correto se eu respondesse em nome da “poesia brasileira contemporânea”. Por ignorância, não poderia fazê-lo. Por convicção, não o deveria: creio que ela não se pode constituir como um sujeito único, sob pena de reduções empobrecedoras.

Não vou responder, pois, em nome de algum “nós”, e sim apenas de mim mesmo e do que me comoveu para a escrita. Certas leituras da poesia brasileira contemporânea a condenam por uma pretensa intertextualidade que se compraz em simplesmente reproduzir textos e imagens alheias, como se a cultura não exigisse criar os próprios textos e imagens. A condenação também atinge os que cultivam o lema “menos é mais”, mas falham e desafinam o silêncio.

Embora autores como esses existam, e alguns façam barulho, não correspondem nem à totalidade nem ao melhor do que se escreve hoje. Consciente disso, em artigo que publiquei no número 9 do *Ciberkiosk* (www.ciberkiosk.pt), rejeitei leituras que condenavam globalmente a poesia brasileira contemporânea e tentei identificar elementos da singularidade de um poeta brasileiro contemporâneo, Alberto Pucheu, que se destaca pela falta de pudor com que viola fronteiras entre os gêneros (no último livro, busca indistinções entre poesia e filosofia, muitas vezes bem irresolvidas) e desfaz o eu poético em textos polifônicos, tentando não apenas dar voz à rua, mas que a própria rua seja uma voz. Isso me interessa.

Essa tentativa de que a própria rua seja uma voz relaciona-se com a questão do “poeta republicano”, que não é um

poeta panfletário, e sim o que sabe que poesia é também matéria pública. Em entrevista que realizei com Sergio Alcides, acessível no portal do Memorial da América Latina (http://www.memorial.org.br/paginas/poetas/Segio_Alcides/entrevista_e_poemas.htm), ele ressaltou essa questão quando perguntei sobre poema seu escrito a partir do Profeta Gentileza. Na resposta, afirmou que o poeta é um homem-placa. Mesmo, devo acrescentar, quando não se trata de poesia social. Alcides mostrou, no estudo introdutório que escreveu para a sua edição de *Luz Mediterrânea*, como um poeta lírico, Raul de Leoni, pôde ser um homem-placa dos valores da elite fluminense de seu tempo: racismo e eugenia.

Pois a matéria pública, obviamente, não significa que o tema da poesia deva necessariamente ser a coisa pública. As políticas da intimidade interessam-me, bem como o que possam trazer de subversão, o que me levou a escrever sobre Nuno Ramos, Francisco Maciel, Bernardo Carvalho e Hilda Hilst, também para o *Ciberkiosk*: são autores que desfazem expectativas ao não se prenderem à máscara da identidade. Acho que certos autores e músicos que apresentei em pré-publicação ou em entrevista nesse periódico, Veronica Stigger e o conjunto Anima, agradaram-me pela mesma razão. *La Gran Puta* de Virgilio Piñera, que sofreu uma tradução minha no número 2 da *Cacto*, é um exemplo dessa subversão dupla: nela, a cidade, a puta, tem voz própria e confunde-se com o poeta. Não por acaso, esse grande autor do século XX foi uma das vítimas do regime falso de Delphi.

Não é estranho que o meu primeiro livro tenha sido publicado em Portugal. Ele saiu em 2002 pela &etc por indicação de ninguém menos do que Alberto Pimenta. Talvez interesse lembrar do livro devido à apresentação de Pimenta, de quem acabei conseguindo publicar uma antologia no Brasil no fim de 2003, *A encomenda do silêncio*, pela Odradek Editorial.

Mas não vou arrolar os autores contemporâneos ou não que admiro no Brasil, em Portugal ou alhures. São vários; nomeei aqueles sobre quem posso dizer algo, ou sobre quem julguei ter algo a dizer, como foi o caso de Murilo Mendes, um de meus poetas favoritos, Orfeu despedaçado entre poesia e prosa, a ode e a bomba, Brasil e Europa. Seus pedaços convergem para a diáspora, signo do encontro.

Para onde vamos?

Para esta pergunta, ao contrário da anterior, prefiro arriscar uma resposta de dimensão coletiva; mesmo errônea, seria mais interessante do que imaginar uma trajetória que, por apenas pessoal, acabaria me sendo estranha.

Não gosto do discurso de poetas carpideiros, lamentando não terem público. Curiosamente, é comum que sejam poetas ensimesmados, confessionais – não vão ao público, e querem que o público proceda diversamente. Contudo, acho que essa gente não é maioria: o movimento de periódicos de poesia, mesmo discreto, parece apontar para direção bem diversa, muito mais frutífera.

Se não sou muito otimista, é porque essa movimentação encontra limites na estrutura social brasileira, com a difícil, e tantas vezes falsificada, identificação do que é público, a falta de meios, distribuição e educação e, sobretudo, a mediocridade política.

E encontra limites nos próprios autores. Como os poetas não somos melhores do que a sociedade, o caminho será lento, como lentamente o país costuma arrastar-se. Não há contraste entre o chamado mundo literário e o país; em ambos, trocam-se as antologias pelos clubes de amigos, familiares, patrocinadores e amantes (categorias não necessariamente excludentes, por sinal), a crítica pelos impropérios, e a discussão pelas listas de desagravo. A esfera pública, portanto, não se caracteriza pela publicidade e sim pela mera propaganda, que só é publicidade no sentido abastardado do termo, devido ao vácuo de idéias.

Trata-se de uma forma privatista de apreensão da esfera pública típica do homem cordial (Sérgio Buarque de Holanda mantém poderes explicativos). Essa característica da estrutura social brasileira marca também o microcosmo literário e acentua, creio, nosso subdesenvolvimento.

Pois se trata de um problema muito mais amplo do que a simples questão de viabilidade do mercado literário, ou de certo tipo de literatura nesse mercado. O problema é de cidadania, que envolve a participação na produção e fruição dos bens culturais e a educação, que são direitos previstos em tratados internacionais e na constituição da república. No entanto, a cultura jurídica brasileira, espelho tão claro de uma cultura política

elitista, tende a minimizar-lhes a eficácia social, quando não a elimina, como ocorre em algumas posições do Supremo Tribunal Federal e do Superior Tribunal Eleitoral em matéria de orçamento público. Permanece atual o quadro que Machado de Assis fixou em *Teoria do Medalhão*, a saber: a cultura e o direito entendidos como mera retórica, a serviço do conservadorismo, do elitismo e do seu correlato necessário: a mediocridade. Note-se que a atual administração federal não destoa desse quadro.

A poesia não precisa engajar-se na realidade – ela é a própria realidade, se realmente se trata de poesia. Mas os autores precisam, em um quadro de analfabetismo endêmico, redução pela metade da produção de livros em dez anos (concomitante, veja-se, com a expansão do ensino superior privado) e abandono generalizado do patrimônio cultural. Creio que os poetas relevantes do futuro não terão medo do Brasil e se engajarão nessa luta que também é a das letras, pois a sociedade também é um corpo da escrita.

GEORG TRAKL E LUDWIG WITTGENSTEIN

Tradução de André Vallias

CANTO DUM MELRO EM CATIVEIRO

POEMAS E CARTAS DE GEORG TRAKL

SETE DIAS DOS “DIÁRIOS SECRETOS” DE WITTGENSTEIN

É bem provável que o escritor, poeta e ensaísta alemão Ludwig von Ficker (1880-1967) continue tendo sua posteridade assegurada não tanto pelo valor de sua obra pessoal, quanto por sua destacada atuação como editor da revista literária e filológica *Der Brenner*, que fundou em 1910, na cidade austríaca de Innsbruck, e publicou até 1954.

Além de lançar e divulgar alguns dos autores mais expressivos da língua alemã do século XX, a revista teve papel importante na revalorização da obra do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855).

Karl Kraus (1874-1936), o implacável crítico, satírico e polemista de Viena, que, durante mais de três décadas, vergastou a hipocrisia e o filistinismo do meio cultural e político austríaco, a considerava a única revista digna escrita em alemão.

E foi devido a esse inequívoco atestado moral que, num certo dia, em meados de julho de 1914, o editor da *Der Brenner* surpreendeu-se com uma carta inusitada, cujo remetente desconhecia:

“Prezado Senhor! Perdoe-me importuná-lo com um grande pedido. Gostaria de depositar em sua conta a quantia de 100.000 coroas e peço-lhe que a distribua, como bem julgar, entre artistas austríacos necessitados.” Assinado: Ludwig Wittgenstein.

O engenheiro e filósofo vienense, aos 25 anos de idade, herdara de seu pai uma das mais polpudas fortunas do Império Austro-Húngaro. Herança que, alguns anos mais tarde, doaria integralmente às irmãs, para não se aborrecer com amigos interessados em seu dinheiro.

As tensões políticas, às vésperas da eclosão da Primeira Grande Guerra, obrigaram Ludwig von Ficker a agir com rapidez. Entre os 17 beneficiários da doação, destinou 20.000 coroas a um atormentado poeta de 27 anos, nascido em Salzburgo, farmacêutico

de profissão, viciado em álcool e drogas desde os 15 anos de idade, atolado em dificuldades financeiras desde a morte do pai, em 1910. Seus poemas vinham sendo publicados regularmente em sua revista havia dois anos. Por ele nutria grande admiração, amizade e uma preocupação quase paternal: Georg Trakl.

A quantia depositada na conta bancária do poeta – que teria bastado para sustentá-lo por alguns anos – não iria, contudo, influir no curso de sua história.

Quando a guerra finalmente eclode, em agosto de 1914, Trakl se alista como voluntário. Wittgenstein fará o mesmo.

O poeta e o filósofo, que ainda não se conhecem, estão mais próximos do que poderiam imaginar. Compartilham a profunda admiração por Karl Kraus, Dostoievski, Tolstoi e Kierkegaard; a mesma exasperação pela pureza da linguagem e do caráter; a dificuldade de comunicação com seus iguais; o desprezo pelas convenções sociais; e o tormento dos escrúpulos morais...

No início de outubro, Georg Trakl será encaminhado ao Hospital de Guarnição, em Cracóvia. Extremamente deprimido, havia tentado se matar no front, após vivenciar, mais próximo do que podia suportar, os horrores da guerra. Como farmacêutico, fora destacado para cuidar sozinho de um grupo de 90 soldados gravemente feridos, largados num paiol. Do lado de fora, pendiam dezenas de camponeses rutenos, enforcados pelo exército austríaco, acusados de colaboração com os russos.

Em 25 de outubro, Ludwig von Ficker visita o poeta no hospital e informa-lhe que Wittgenstein encontrava-se não muito distante. O filósofo servia num navio de guerra que subia o rio Danúbio, em direção a Cracóvia.

O restante da história o leitor poderá concluir da transcrição dos sete dias consecutivos, extraídos dos chamados “Diários Secretos”, que Wittgenstein escreveu de 1914 a 1916. Essas anotações, feitas em linguagem cifrada para não serem lidas pelos companheiros de guerra, dão conta da intensa e torturada reflexão existencial que acompanhou a gestação do *Tractatus Logico-Philosophicus*, livro que, publicado em 1921, o transformaria em um dos mais importantes filósofos – e dos menos entendidos – do século XX.

Da poesia de Georg Trakl o filósofo só pôde dizer:

“Eu não a compreendo; mas seu tom me compraz. É o tom do homem verdadeiramente genial.”

*

EPÍLOGO

Antes de embarcar no trem que o levaria ao front, o poeta entregou a Ludwig von Ficker um pequeno bilhete, onde se lia:

“Emoção nos momentos do ser com o semblante da morte: todo homem merece o amor: ao crescer sentes a amargura do mundo; aí reside toda tua culpa não redimida; teu poema, um pecado imperfeito.”

Percebendo a expressão intrigada do amigo que viera se despedir, Trakl acrescentou:

“– Mas é claro que nenhum poema pode ser um pecado para uma culpa.”

**

A Ludwig Wittgenstein

[Cracóvia, 26 ou 27 de outubro de 1914]

Prezado senhor!

Ser-lhe-ia imensamente grato se me concedesse a honra de uma visita. Estou temporariamente, há 14 dias, no enorme Hospital de Guarnição, no quinto setor de doentes psíquicos e nervosos. É provável que receba alta nos próximos dias, para retornar ao campo de batalha. Enquanto não se decide a respeito, gostaria muito de lhe falar.

Com as melhores saudações, seu devotado Georg Trakl.

LUDWIG WITTGENSTEIN

1.11.1914

De manhã, seguindo para Cracóvia. Trabalhei à noite, durante o turno da guarda; hoje também muito, e ainda sem êxito. Mas não estou desanimado pois tenho sempre em vista o problema principal. - - - Trakl está internado no Hospital da Guarnição, em Cracóvia, / e me pede que vá visitá-lo. Quero muito conhecê-lo. Espero encontrar-me com ele quando chegar em Cracóvia! Talvez me revigore muito. - - -

2.11.1914

Seguindo cedo para Cracóvia. Estou de novo mais sensível. Ao cair da noite, atolei-me novamente na areia. Faz um frio terrível. Que felicidade é ter-se a si mesmo e poder refugiar-se sempre em si. Trabalhei muito. A bênção do trabalho!!

3.11.1914

Seguindo cedo para Cracóvia. Ouvi dizer que os russos fizeram nova ofensiva e que estão a 20 km de Opakowitz; estamos a 10 km de lá. - - - O que acontecerá então comigo, quando chegar a Cracóvia?!? Trabalhei quase o dia inteiro. - - -! É provável que zarpemos hoje à noite. Ouvimos os canhões troarem e vemos o relâmpago. - - - ! - - -

4.11.1914

Noite tranquila. Seguimos cedo. Trabalhei muitíssimo. Amanhã deveremos estar em Cracóvia. Ouvi dizer que se aguarda, provavelmente para breve, o cerco a Cracóvia. Vou precisar então de muita força para conservar o espírito. - - -

Tão somente não dependas do mundo exterior, assim não precisarás temer / o que nele se passa. Hoje à noite, o turno de guarda. É mais fácil depender de coisas do que de pessoas. Mas também isso é preciso saber!

5.11.1914

Seguindo cedo para Cracóvia, aonde deveremos chegar no meio da noite. Estou muito ansioso para saber se irei encontrar-me com Trakl. Espero muito. Sinto muito a falta de alguém com quem possa conversar um pouco. Terei que seguir também sem esse alguém. Mas iria me revigorar muito. O dia inteiro cansado e tendendo à depressão. Não trabalhei muito. / Em Cracóvia. Já é muito tarde para visitar o Trakl. - - - Que o espírito possa me dar forças.

6.11.1914

Cedo à cidade, rumo ao Hospital de Guarnição. Lá, fui informado de que Trakl morrera há poucos dias. Fiquei muito abalado. Que tristeza, que tristeza!!! Escrevi de imediato ao Ficker. Fiz compras e voltei ao navio por volta das 6 horas. Não trabalhei. O pobre Trakl. - - - Seja feita a vossa vontade. - - -

7.11.1914

Ontem, pelas 9 horas da noite, chegou de repente a ordem de / trabalho em outro navio, para iluminar com o holofote. Saí então da cama e iluminei até às 3 1/2 da madrugada. Fiquei muito cansado. À tarde na cidade, para compras. O cerco a Cracóvia está sendo aguardado com toda certeza. Quero tratar de ir embora de meu navio. Não trabalhei. Anseio por alguém íntegro, pois aqui estou CERCADO pela falta de integridade. Que o espírito não me abandone e se conserve em mim. - - -

A Ludwig von Ficker
Cracóvia, 27 de outubro de 1914.

Caríssimo e prezado amigo!
Aqui seguem os manuscritos dos dois poemas que lhe havia prometido. Desde sua visita ao hospital, meu estado tornou-se duplamente infeliz. Já me sinto quase fora do mundo.
Por último, gostaria de acrescentar que, em caso de meu falecimento, é meu desejo e vontade que tudo o que tenho de dinheiro e demais pertences sejam destinados à minha querida irmã Grete¹. Caro amigo, receba o abraço apertado de seu

Georg Trakl

KLAGE

*Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachklang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.*

GRODEK

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungebornen Enkel.*

CLAMOR

Sono e morte, as águias da sombra
Esvoaçam noite adentro nesta frente:
O dourado retrato dos homens
Teriam-no tragado as ondas gélidas
Da eternidade. Em recife horrível
Esfacela-se a carne púrpura
E a voz escura clama
Sobre o mar.
Irmã de irada angústia, mira:
Uma frágil jangada naufraga
Sob estrelas, face
A face da noite que se cala.

GRODEK

À tarde soam as matas de outono
De armas mortais, as planícies douradas
E lagos azuis, por onde o sol
Rola sombrio; a noite ronda guerreiros
Em agonia, o clamor feroz
De suas bocas destroçadas.
Porém mudas, no chão do pasto, juntam
As nuvens vermelhas, onde um deus em fúria
Mora no sangue vertido, o frio lunar;
Todas as estradas desembocam em negra podridão.
Sob os ramos dourados da noite e sob estrelas
Oscila a sombra da irmã por entre o silente arvoredos,
A saudar o espírito dos heróis, as fronte sangrando;
E suave soam no junco as flautas escuras do outono.
Ó tão altivo luto! altares brônzeos,
À ardente chama do espírito hoje alimenta uma dor atroz:
Os netos não nascidos.

A Karl von Kalmár²

[Salzburgo, agosto / primeira metade de setembro de 1905(?)]

Caro amigo Kalmár.

Muitíssimo obrigado por tua última carta. Minhas férias iniciaram-se tão mal quanto podiam. Estou adoentado há oito dias – com ânimo desesperador. Trabalhei muito no começo, muitíssimo mesmo. E para me livrar da subsequente tensão dos nervos, busquei de novo refúgio, lamentavelmente, no clorofórmio. O efeito foi terrível. Há oito dias padeço – meus nervos estão em frangalhos. Mas resisto à tentação de me sedar novamente por esse meio, pois já vejo a catástrofe muito próxima.

Quanto ao teu convite para ir a Viena, não é tão simples assim. Logo no início das férias tirei alguns dias para visitar Gastern e redondezas. Tudo estava terrivelmente caro – era alta temporada. Em Viena os hotéis tampouco serão baratos – e a estadia por longo prazo me será uma “?”. Pois não gostaria de proporcionar tais despesas a meu pai. Não sei o que fazer – uma vez que não estou habituado à cidade grande –, embora quisesse tanto aceitar o teu convite.

Recomenda-me a teus caros pais. Cordiais saudações do teu Jörg³ Trakl

DER SCHLAF

*Verflucht ihr dunklen Gifte,
Weißer Schlaf!
Dieser höchst seltsame Garten
Dämmernder Bäume
Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,
Spinnen, Fledermäusen.
Fremdling! Dein verlornen Schatten
Im Abendrot,
Ein finsterer Korsar
Im salzigen Meer der Trübsal.
Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum
Über stürzenden Städten
Von Stahl.*

O SONO

*Amaldiçoados, veneno escuro,
Sono branco!
Este jardim estranhíssimo
De árvores entardecentes
Fartas de serpentes, falenas,
Aranhas, morcegos.
Forasteiro! Tua sombra perdida
No crepúsculo,
Um obscuro corsário
No mar salgado da tribulação.
Esvoaçam pássaros brancos na aba da noite
Sobre cadentes cidades
De aço.*

DIE NACHT

*Dich sing ich wilde Zerklüftung,
Im Nachtsturm
Aufgetürmtes Gebirge;
Ihr grauen Türme
Überfließend von höllischen Fratzen,
Feurigem Getier;
Rauhen Farnen, Fichten,
Kristallinen Blumen.
Unendliche Qual,
Daß du Gott erjagtest
Sanfter Geist,
Aufseufzend im Wassersturz,
In wogenden Föhren.*

*Golden lodern die Feuer
Der Völker rings.
Über schwärzliche Klippen
Stürzt todestrunken
Die erglühende Windsbraut,
Die blaue Woge
Des Gletschers
Und es dröhnt
Gewaltig die Glocke im Tal:
Flammen, Flüche
Und die dunklen
Spiele der Wollust,
Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt.*

A NOITE

A ti eu canto, fenda feroz,
Em noturno temporal
Turriforme cordilheira;
Suas torres cinzas
Cobertas de carrancas infernais,
Animália flamejante,
Ásperos fetos, abetos,
Flores de cristal.
Tortura infinda,
Que tu caces a Deus,
Espírito suave,
Ofegando em queda d'água,
Em pinheiros ondulantes.

Dourado arde o fogo
Dos povos ao redor.
Sobre negros recifes,
Ébria da morte cai
A candente Noiva do Vento⁴,
O escarcéu azul
Da geleira
E estrondante
Badala o sino no vale:
Flamas, maldições
E o escuro
Jogo da volúpia,
Violenta os céus
Uma frente de pedra.

A Hermine von Rauterberg ⁵
[Viena, 5.10.1908]

Querida Minna!

Que me perdoes por até hoje não ter tido a chance de te escrever. Na situação em que me encontro, de circunstâncias alteradas, é muito fácil acontecer que nos esqueçamos por algum tempo justamente de pessoas e coisas que nos são mais próximas e caras, para somente delas nos lembrarmos, e até com maior intensidade, quando de novo caímos em nós.

O que se passou comigo nesses dias foi deveras interessante observar, pois não me pareceu comum, embora tampouco incomum, se levar em conta todas as minhas inclinações. Ao chegar aqui foi como se enxergasse a vida tão clara como ela é, sem qualquer significação pessoal, nua, incondicional, como se ouvisse todas as vozes com as quais a realidade fala, as cruéis, dolorosamente audíveis. E senti, num instante, algo daquela pressão que normalmente pesa sobre um homem, e a impulsão do destino.

Creio que deve ser terrível viver sempre assim, no pleno sentimento dos instintos animais que fazem a vida girar através dos tempos. Perspectivas pavorosas senti, cheirei, tastei dentro de mim, e escutei no sangue os demônios urrando, os mil diabos e seus agulhões enlouquecendo a carne. Que pesadelo medonho!

Foi-se! Hoje, afundou-se de novo no nada essa visão da realidade, distantes de mim estão as coisas, ainda mais distantes suas vozes, e escuto novamente, os ouvidos todo espírito, as melodias que estão dentro de mim, e os meus olhos sinuosos sonham de novo as suas imagens, que são mais belas do que toda a realidade! Estou em mim, sou meu mundo! Meu inteiro, belo mundo, repleto de sonoridade.

E por isso estás também de novo próxima de mim e tu vens até mim, o que me faz te agradecer verdadeiramente e do mais fundo do meu coração, e digo que te ver feliz é meu maior desejo.

Inteiramente teu, Georg.

IM DUNKEL

*Es schweigt die Seele den blauen Frühling.
Unter feuchtem Abendgezweig
Sank in Schauern die Stirne den Liebenden.*

*O das grünende Kreuz. In dunklem Gespräch
Erkannten sich Mann und Weib.
An kahler Mauer
Wandelt in seinen Gestirnen der Einsame.*

*Über die mondbeglänzten Wege des Walds
Sank die Wildnis
Vergessener Jagden; Blick der Bläue
Aus verfallenen Felsen bricht.*

NO ESCURO

A alma cala a primavera azul.
Sob os ramos úmidos da noite
Afundou em calafrio a face dos amantes.

Ah, verdejante cruz. Na conversa escura
Reconheceram-se homem e mulher.
Pelo muro descalvado
Vagueia com seus astros o solitário.

Sobre a enluarada vereda da floresta
Afundou-se o feroz
De caçadas esquecidas; olhar de azuis
Irrompe do rochedo derrocado.

SOMMER

*Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich das Korn,
Der rote Mohn.*

*Schwarzes Gewitter droht
Über dem Hügel.
Das alte Lied der Grille
Erstirbt im Feld.*

*Nimmer regt sich das Laub
Der Kastanie.
Auf der Wendeltreppe
Rauscht dein Kleid.*

*Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;*

Windstille, sternlose Nacht.

VERÃO

À tarde cala-se o clamor
Do cuco na floresta.
Mais fundo verga o trigo,
Papoula vermelha.

Negra tempestade ameaça
Sobre a colina.
O antigo canto dos grilos
Agoniza no campo.

Não mais se agita a fronde
Da castanheira.
Pela escada espiralada
Farfalha teu vestido.

Silente fulge a vela
No quarto escuro;
Uma mão de prata
A apagou;

Calmaria, noite sem estrelas.

A Erhard Buschbeck ⁶
Viena, segunda metade de 1910

Caro Buschbeck!

Me salvarias de um doloroso constrangimento, se puderes me emprestar por esses dias a quantia de 30 K, uma vez que não quero, por várias razões, recorrer a meu irmão. Esse dinheiro, contudo, só poderei te devolver no dia primeiro de outubro. Espero que possas dispor dele até lá. Me farias realmente um grande favor.

Também preciso te informar de um acontecimento que me atingiu dolorosamente.

Ontem o Sr. Ullmann⁷ recitou-me um poema, após haver longamente discorrido de que suas coisas seriam aparentadas das minhas etc., e eis que aquilo que veio à tona tinha mais do que um parentesco com um de meus poemas, “A Noite de Tempestade”. Não somente cada uma das imagens e formas de expressão foram quase que literalmente transpostas (a poeira que dança na sarjeta, nuvens, um tropel de cavalos selvagens, o vento rangendo bate nos estilhaços, cintilante sopra de uma vez etc. etc.), mas também as rimas de cada estrofe e suas valências mostraram-se completamente iguais às minhas, completamente iguais à minha maneira imagética, que funde, nos quatro versos da estrofe, as quatro partes da imagem numa única só; ou seja, até no mais ínfimo detalhe foi copiada a roupagem, a maneira ardentemente conquistada de meu trabalho. Mesmo que falte a esse poema “aparentado” a febre viva que justamente tal forma deveria gerar, fazendo assim o todo me parecer um artefato sem alma, assim mesmo não posso ficar indiferente, como totalmente ignorado e inaudito, ao ver talvez depois a desfigurada imagem de minha face surgir diante de mim em forma de máscara sobre um rosto desconhecido –! Causa-me nojo, verdadeiramente, pensar que, antes mesmo do ingresso nesse mundo de papel, já fui jornalisticamente surrupiado por um vivaldino; causa-me nojo essa sarjeta repleta de mentira e maldade, e não me resta mais nada a fazer do que guardar-me com tranca e cadeado dessa escória nevoenta. No mais, quero me calar.

Tudo de bom, teu

G. Trakl

Para evitar algum engano: somente a ti destina-se esta carta!
Eu deveria sumir do mapa.
p.s. Peço que, sob um pretexto qualquer, tu exijas do Sr. Ullmann
a devolução dos manuscritos de meus poemas que estão com
ele, e que os mantenha em tua guarda.

AM MOOR

*Wanderer im schwarzen Wind; leise flüstert das dürre Rohr
In der Stille des Moors. Am grauen Himmel
Ein Zug von wilden Vögeln folgt;
Quere über finsternen Wassern.*

*Aufruhr. In verfallener Hütte
Aufplattert mit schwarzen Flügeln die Fäulnis;
Verkrüppelte Birken seufzen im Wind.*

*Abend in verlassener Schenke. Den Heimweg umwittert
Die sanfte Schwermut grasender Herden,
Erscheinung der Nacht: Kröten tauchen aus silbernen Wassern.*

NO CHARCO

Andarilho em vento negro; suave sussurra o junco
Seco no silêncio do charco. No céu cinzento
Segue o bando de pássaros selvagens;
De viés sobre águas obscuras.

Insurreição. No casebre destruído
Esvoaça a podridão de asas negras;
Bétulas aleijadas suspiram ao vento.

Entardecer no bar abandonado. Caminho de casa
Envolto na angústia mansa da manada ruminante,
Aparição da noite: sapos saltam d'água prateada.

IM PARK

*Wieder wandelnd im alten Park,
O! Stille gelb und roter Blumen.
Ihr auch trauert, ihr sanften Götter,
Und das herbstliche Gold der Ulme.
Reglos ragt am bläulichen Weiher
Das Rohr; verstummt am Abend die Drossel.
O! dann neige auch du die Stirne
Vor der Ahnen verfallenem Marmor.*

NO PARQUE

De novo vagando no velho parque,
Ah, flores mudas, amarelas, vermelhas.
De luto, vós também, ó deuses serenos,
E o ouro outonal dos ulmeiros.
Inerte ergue-se no lago azulado
O junco, emudece ao entardecer o sabiá.
Ah, inclina tu também a face ante
O derrocado mármore dos ancestrais.

A Erhard Buschbeck

[Innsbruck, final de outubro / início de novembro de 1912]

Caro amigo!

Muito obrigado pelo envio dos retratos. Infelizmente não poderei tirar alguns dias para te levar os poemas, pois estou com muito trabalho a fazer. Irás recebê-los, na próxima semana, pelo correio.

Que o inverno está chegando e que fará frio, percebo pelo aquecimento noturno à base de vinho. Anteontem bebi 10 (eu disse dez!) copos de tinto. Às quatro horas da madrugada tomei um banho de lua e de regelo em meu alpendre, e de manhã finalmente escrevi um esplêndido poema que tremia de frio.

Em Viena, no entanto, o sol »brilha« no céu »límpido« e a »tenra melancolia« do bosque vienense também não está »sem«. No Heurigen⁸, o »dourado« coração alegre-se e quando ali soarem as »nostálgicas melodias«, lembra-te, ó homem, que entre os »valentes aldeões dos Alpes« a neve cai e faz um frio terrível. Ah, quão doloroso é o mundo, quão insana a dor, quão mundana a insânia.

Com um trincar de dentes e calorosa saudação, teu
G.

DAS HERZ

*Das wilde Herz ward weiß im Wald;
O dunkle Angst
Des Todes, so das Gold
In grauer Wolke starb.
Novemberabend.
Am kahlen Tor am Schlachthaus stand
Der armen Frauen Schar;
In jeden Korb
Fiel faules Fleisch und Eingeweid;
Verfluchte Kost!*

*Des Abends blaue Taube
Brachte nicht Versöhnung.
Dunkler Trompetenruf
Durchfuhr der Ulmen
Nasses Goldlaub,
Eine zerfetzte Fahne
Vom Blute rauchend,
Daß in wilder Schwermut
Hinlauscht ein Mann.
O! Ihr ehernen Zeiten
Gegraben dort im Abendrot.*

*Aus dunklem Hausflur trat
Die goldne Gestalt
Der Jünglingin
Umgeben von bleichen Monden,
Herbstlicher Hofstaat,
Zerknickten schwarze Tannen
Im Nachtsturm,
Die steile Festung.
O Herz
Hinüberschimmernd in schneeige
Kühle.*

O CORAÇÃO

O coração feroz fez-se branco na floresta;
Ó escuro medo
Da morte, assim o ouro
É morto em nuvem cinza.
Tarde de novembro.
Ante o descalvado umbral do matadouro,
A mísera multidão de mulheres;
Em cada cesta
Caem tripa e carne podre;
Comida maldita!

A pomba azul da noite
Não trouxe a redenção.
O toque escuro do clarim
Varou a fronde de ouro
E úmida do ulmeiro,
Uma bandeira dilacerada,
Fumegando sangue,
Que na angústia feroz
Ausculata um homem.
Ó tempos de bronze,
Ali sepultos no crepúsculo.

Do escuro corredor adentrou
A figura dourada
Da jovem
Circundada por luas pálidas,
Uma corte outonal,
Pinheiros negros destroçados
Em noturna tempestade,
Fortaleza íngreme.
Ó coração,
Tremeluzindo ao alto no nevado
Frio.

A Ludwig von Ficker
[Salzburgo, 26.06.1913]

Caro Sr. von Ficker!

Muito obrigado pelo telegrama. Infelizmente não encontrei o Sr. Loos⁹ na estação; esperava-o no trem da 1:40, que era o único com vagão restaurante a ir para Salzburgo. Minha suposição estava infelizmente errada, e eu lamento muitíssimo não ter podido falar com ele.

Aqui, cada dia é mais sombrio e frio que o outro, e chove ininterruptamente. De vez em quando, nessa escuridão, cai um raio dos últimos dias de sol de Innsbruck, enchendo-me de gratidão ao amigo e a todas as pessoas nobres cuja bondade eu em verdade nem mereço. Muito pouco amor, muito pouca justiça e compaixão, e sempre muito pouco amor; dureza em demasia, orgulho e todo tipo de delinquência – é isso o que sou. Tenho certeza de que apenas por fraqueza e covardia eu evito o mal, e com isso ainda envergonho a minha maldade. Anseio pelo dia em que a alma não irá mais querer ou poder morar neste corpo desalmado, empestado de angústia; em que ela irá abandonar essa caricatura feita de vômito e podridão, que é somente um reflexo demasiadamente fiel deste amaldiçoado século sem Deus.

Ó Deus, apenas uma fagulha de pura alegria – e seríamos salvos; de amor – e seríamos redimidos.

Minhas recomendações,
seu agradecido e devotado Georg T.

GESANG EINER GEFANGENEN AMSEL

Für Ludwig von Ficker

*Dunkler Odem im grünen Gezweig.
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz
Des Einsamen, den goldnen Schritt
Ersterbend unter dem Ölbaum.
Aufplattert mit trunkenem Flügel die Nacht.
So leise blutet Demut,
Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.
Strahlender Arme Erbarmen
Umfängt ein brechendes Herz.*

CANTO DUM MELRO EM CATIVEIRO

Para Ludwig von Ficker

*Sopro escuro nos ramos verdes.
Flores azuis circunvolvem o rosto
Do solitário, o passo dourado
Agonizando sob a oliveira.
Esvoaça a noite de asas inebriadas.
Humildade sangra tão suave,
Orvalho esvaindo em gotas do florido espinho.
Compaixão de braços radiantes
Abraça um coração que despedaça.*

IN VENEDIG

*Stille in nächtigem Zimmer
Silbern flackert der Leuchter
Vor dem singenden Odem
Des Einsamen;
Zaubrisches Rosengewölk.*

*Schwärzlicher Fliegenschwarm
Verdunkelt den steinernen Raum
Und es starrt von der Qual
Des goldenen Tags das Haupt
Des Heimatlosen.*

*Reglos nachtet das Meer.
Stern und schwärzliche Fahrt
Entschwand am Kanal.
Kind, dein kränkliches Lächeln
Folgte mir leise im Schlaf.*

IM FRÜHLING

*Leise sank von dunklen Schritten der Schnee,
Im Schatten des Baums
Heben die rosigen Lider Liebende.*

*Immer folgt den dunklen Rufen der Schiffer
Stern und Nacht;
Und die Ruder schlagen leise im Takt.*

*Balde an verfallener Mauer blühen
Die Veilchen,
Ergrünt so stille die Schläfe des Einsamen.*

EM VENEZA

Silente no quarto noturno
Tremula em prata o candelabro
Ante o sopro canoro
Do solitário;
Rosa enfeitiçante nuvem.

Negra névoa de moscas
Escurece o espaço pétreo
E enrija-se da tortura
Do dourado dia a fronte
Do expatriado.

Inerte anoitece o mar.
Estrela e negra viagem
Esvaneceram no canal.
Criança, teu sorriso doentio
Seguiu-me suave ao sono.

NA PRIMAVERA

Afundou suave, com o passo escuro, a neve;
À sombra da árvore
Pálpebras rosas elevam os amantes.

Segue sempre ao chamado escuro do barqueiro
Estrela e noite;
E os remos batem suave no compasso.

Ante o derrocado muro, floram em breve
As violetas,
Verdeja tão silente a têmpora do solitário.

A Karl Borromäus Heinrich ¹⁰
Berlim, Wilmesdorf, 19. 3. 14

Caro Amigo!

Minha irmã sofreu, há alguns dias, um aborto que se fez acompanhar de intensa hemorragia. Seu quadro é tanto mais preocupante, uma vez que há cinco dias ela não se alimenta, e, por enquanto, não se pode cogitar a sua vinda para Innsbruck. Pretendo permanecer até segunda ou terça-feira, e espero certamente te rever em Innsbruck.

Por favor me diga se o Sr. von Ficker informou-se sobre minha questão militar, e se chegaram notícias de K. Wolff¹¹.

Minhas respeitosas saudações a tua esposa e tudo de bom ao Peter. Espero que ele esteja melhor. Saudações cordiais ao Ficker, e um abraço de teu

G.T

GEBURT

*Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee.
Rot vom Wald niedersteigt die Jagd;
O, die moosigen Blicke des Wilds.*

*Stille der Mutter; unter schwarzen Tannen
Öffnen sich die schlafenden Hände,
Wenn verfallen der kalte Mond erscheint.*

*O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht
Blaues Wasser im Felsengrund;
Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel,*

*Erwacht ein Bleiches in dumpfer Stube.
Zwei Monde
Erglänzen die Augen der steinernen Greisin.*

*Weh, der Gebärenden Schrei. Mit schwarzem Flügel
Rührt die Knabenschläfe die Nacht,
Schnee, der leise aus purpurner Wolke sinkt.*

NASCER

Serrania: negruras, silêncio e neve.
Vermelha, da floresta desce a caçada;
Ah, os olhares de limo da fera.

Calma materna; sob negros pinheiros
Abrem-se as mãos adormecidas,
Quando surge destruída a lua fria.

Ah, o nascer dos homens. Noturna
Murmura a água azul no chão do abismo;
Suspirando mira a sua imagem o anjo

Caído, acorda um lívido na alcova.
Duas luas
Alumbram os olhos da anciã de pedra.

Dor, o grito parido. A noite de asas
Negras afaga a têmpera do menino,
Neve caindo suave da nuvem púrpura.

NEIGE

*O geistlich Wiedersehn
In altem Herbst.
Gelbe Rosen
Entblättern am Gartenzaun,
Zu dunkler Träne
Schmolz ein großer Schmerz,
O Schwester!
So stille endet der goldne Tag.*

RESTO¹²

*Ó rever-se em êxtase
No outono tardio.
Rosas amarelas
Desfolham no gradil,
Em lágrima escura
Uma grande dor se dissolveu,
Ó irmã!
Tão calmo finda o dourado dia.*

A Ludwig von Ficker
Limanowa (?), início de outubro de 1914

Prezado amigo!

Atrás de nós ficaram quatro semanas da mais cansativa marcha através de toda a Galícia. Há dois dias descansamos numa pequena cidade da Galícia Ocidental, no meio de uma suave e agradável região de colinas e, após todos os grandes acontecimentos dos tempos mais recentes, nos deixam ficar em paz. Amanhã ou depois marcharemos adiante. Uma nova grande batalha parece estar se preparando. Oxalá o céu, desta vez, nos seja clemente. Cordiais saudações a sua esposa e filhos queridos.

Seu devotado Georg Trakl

Notas

1 Grete, Margarethe Langen-Trakl (1891-1917): irmã mais nova de Trakl, com quem teria tido uma relação incestuosa. Casou-se com o livreiro Arthur Langen, em Berlim, onde completava seus estudos de piano. Também viciada em drogas, matou-se com um tiro no coração, três anos após a morte do irmão.

2 Karl von Kalmár (1887-1958): amigo de juventude.

3 Jörg: usado como diminutivo do nome *Georg*.

4 *Noiva do Vento (Die Windsbraut)*: título de um quadro do artista Oskar Kokoschka (1886-1980), cujo atelier Trakl frequentou em 1913/14. Numa das visitas, o poeta pintou um auto-retrato.

5 Hermine von Rauterberg (1884-1950): irmã três anos mais velha de Trakl, casada com um ferroviário.

6 Erhard Buschbeck (1889-1960): colega de escola e amigo íntimo de Trakl. Introduziu o amigo na vida literária de Viena. Um caso amoroso com Grete Trakl teria causado o rompimento da amizade em 1913.

7 Ludwig Ullmann (1887-1924): jornalista e poeta. O episódio constrangedor narrado na carta acabou sendo relevado por Trakl. Tornou-se um grande divulgador de sua obra.

8 Heurigen: festa anual do vinho novo, em Viena.

9 Adolf Loos (1870-1933): um dos maiores pioneiros da arquitetura moderna. Em companhia do arquiteto e sua esposa, Trakl faria uma viagem de passeio a Veneza, em 1913.

10 Karl Borromäus Heinrich (1884-1938): escritor alemão, ligado à revista satírica *Simplicissimus*. Tentou se matar em 1913. Em meados da década de 20, tornou-se oblato (irmão leigo) no mosteiro beneditino de Einsiedeln, Suíça.

11 Kurt Wolff (1887-1963): livreiro alemão, fundador da editora de mesmo nome. Publicou o segundo livro de Trakl – *Sebastian im Traum* (*Sebastião no Sonho*) –, que o poeta não chegou a ver impresso.

12 Resto: o título “Neige” pode ser também lido como palavra francesa: = *neve*. Trakl e seus irmãos falavam francês entre si, na infância.

As traduções aqui publicadas fazem parte do *metapoema* interativo “TRAKLTAKT”, criado para a exposição *pOes1s. Digitale Poesie*, sob curadoria de Friedrich W. Block (Kulturforum Berlim, 2004). Encontra-se disponível para *download* no endereço: www.andrevallias.com/trakltakt.

BERTOLT BRECHT

Tradução de Tércio Redondo

BRECHT: A POESIA ENQUANTO RELATO

No que diz respeito às formas literárias, deve-se indagar a realidade e não a estética, nem mesmo a do Realismo. A verdade pode ser dita ou calada de diversos modos.

B. Brecht

O *Guia para o habitante das cidades* compõe-se de dez poemas escritos por Brecht nos anos vinte do século passado. O período caracterizou-se por profunda crise do capitalismo internacional que atingiu de modo avassalador a massa de operários concentrada nas grandes cidades. Com a recessão, surgiram o desemprego, a inflação monetária descontrolada e a radicalização política que se encerraria poucos anos depois, com a ascensão do nazismo. Note-se que o advento da metrópole constituía então uma novidade na paisagem alemã, em virtude de um processo de industrialização tardio (os relatos de viajantes alemães à Londres vitoriana são de absoluta perplexidade diante da especialização do comércio e do intenso movimento de pessoas e de mercadorias). A Berlim da República de Weimar tornara-se grande, mas a opulência inicial logo cedeu a um processo de pauperização sem precedentes.

Os expressionistas passaram a identificar na metrópole uma máquina infernal que fugia a qualquer possibilidade de controle e que começava a massacrar os seus habitantes. A usina transfigurada num monstro que devora os seus operários em *Metrópolis*, de Fritz Lang, é a imagem paradigmática do horror que a cidade podia suscitar.

Brecht caminhou na contramão dessa visão apocalíptica, ao criticar o subjetivismo que impedia uma percepção histórica do processo de formação da sociedade. Como assinala Franco Buono no posfácio à sua edição destes poemas, a subjetividade absoluta surgiu “como defesa, até o limite, do indivíduo contra

a irrupção da sociedade de massas”.¹ Para os expressionistas, a massa aparecia como um oceano ameaçador, pronto a engolir o indivíduo indefeso, e o desaparecimento do mundo burguês passava a ser entendido como o desaparecimento da humanidade mesma. Brecht partiu da recusa à angústia subjetivista, para identificar na cidade o palco de uma existência que não mais se reduzia à esfera da individualidade, mas que se inscrevia, como apontou Benjamin², no campo da luta de classes.

Em textos curtos escritos nessa época, o jovem poeta tratou de desautorizar o sentimento como tema central da poesia: “Algumas pessoas, de cuja poesia sou leitor, eu conheço pessoalmente. Espanta-me, freqüentemente, o fato de que em seus poemas algumas delas demonstrem menos discernimento do que quando se manifestam alhures. Tomam elas o poema por puro campo do sentimento? Pensam elas que existe um puro campo de sentimentos? Os que assim pensam deveriam ao menos saber que os sentimentos podem ser tão falsos quanto os pensamentos. Isso devia torná-los mais precavidos”.³

A poesia de Brecht integra uma espécie de livro de anotações daquilo que é observado no cotidiano. Segundo Hans Mayer, sua lírica toma sempre a forma do relato, seja de processos internos ou externos, dos outros ou de si mesmo: “Os poemas de Bertolt Brecht dispõem-se desde o início como literatura de ocasião. A esse homem surgiu desde muito cedo a necessidade de transpor à poesia todos os acontecimentos do dia, não importando se eles provocavam a dor ou o prazer”.⁴

No *Guia para o habitante das cidades* os poemas constituem um soturno manual de sobrevivência na metrópole, cuja chave reside no individualismo mais exacerbado. Um sujeito que procura obsessivamente o anonimato traça uma estratégia de adaptação às circunstâncias que inclui a fuga, o isolamento que

1 BUONO, Franco. Nachwort. In BRECHT, Bertolt. *Gedichte für Städtebewohner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. p. 148.

2 Cf. BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. pp. 68-9.

3 BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. p. 29.

4 MAYER, Hans. *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. pp. 28-9.

beira a invisibilidade e a total desconsideração pelos outros. Há ainda os poemas em que esse indivíduo é visto pela ótica de terceiros, que lhe forçam o degredo ou que são testemunha do fracasso daquele que não tem consciência do risco que corre, antecipando a vítima dos campos de concentração, que a despeito de sua situação adere às regras impostas ou tenta identificar alguma racionalidade em procedimentos disciplinares e organizacionais que visam tão-somente a sua destruição.

Ao deparar esse *modus vivendi* individualista e cínico, síntese da reificação do homem pelo capitalismo, Brecht denunciou a manobra ideológica que consistia em reduzir os graves conflitos de sua época a uma luta do indivíduo solitário contra a ordem opressora. Décadas mais tarde, Adorno insistiria nesse ponto nevrálgico da luta pela superação daquilo que se opõe à plena realização de uma sociedade humanizada: “Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade”.⁵

5 ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”, in *Notas de literatura I* (trad. e apres. de Jorge M. B. de Almeida). São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 73.

LESEBUCH FÜR STÄDTEBEWOHNER

I

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof
Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke
Suche dir Quartier und wenn dein Kamerad anklopft:
Öffne, o öffne die Tür nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!

Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder
[sonstwo
Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht
Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten
Zeige, o zeige dein Gesicht nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!

Iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!
Gehe in jedes Haus, wenn es regnet, und setze dich auf jeden
[Stuhl, der da ist
Aber bleibe nicht sitzen! Und vergiß deine Hut nicht!
Ich sage dir:
Verwisch die Spuren!

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne ihn.
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren!

(Das wurde mir gesagt.)

GUIA PARA O HABITANTE DAS CIDADES

I

Separe-se de seus amigos na estação.
De manhã, vá à cidade, com o casaco fechado.
Procure um alojamento e quando o seu amigo bater,
Não abra, ah, não abra a porta,
Antes,
Apague os rastros!

Quando encontrar os seus pais na cidade de Hamburgo, ou
[noutra parte,
Passe incógnito por eles, dobre a esquina, não os reconheça.
O chapéu que eles lhe deram, enterre-o na cabeça.
Não mostre, ah, não mostre a sua cara,
Antes,
Apague os rastros!

Coma a carne que houver! Sem parcimônia!
Quando chover, entre em toda casa, sente-se em cada cadeira
[que lá estiver,
Mas não permaneça sentado! E não se esqueça de seu chapéu!
Eu lhe digo:
Apague os rastros!

O que você disser, não o diga duas vezes.
Se perceber em alguém o seu próprio pensamento, renegue-o.
Aquele que não deixou a sua assinatura, que não deixou um retrato,
Que não esteve presente, que nada disse,
Como pode ser apanhado?
Apague os rastros!

Se pensar em morrer, cuide
Para que nenhuma lápide traia o lugar onde você jaz,
Portando uma clara inscrição com o seu nome, que o denuncia,
E trazendo o ano de sua morte, que o acusa!
Mais uma vez:
Apague os rastros!

(Isto me foi dito)

II

*Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst
Daß du das fünfte Rad bist
Und deine Hoffnung von dir geht.
Wir aber
Erkennen es noch nicht.*

*Wir merken
Daß du die Gespräche rascher treibst
Du suchst ein Wort, mit dem
Du fortgehen kannst
Denn es liegt dir daran
Kein Aufsehen zu machen.*

*Du erhebst dich mitten im Satz
Du sagst böse, du willst gehen
Wir sagen: bleibe! Und erkennen
Daß du das fünfte Rad bist
Du aber setzest dich.*

*Also bleibst du sitzen bei uns in der Stunde
Wo wir erkennen, daß du das fünfte Rad bist.
Du aber
Erkennst es nicht mehr.*

*Laß es dir sagen: du bist
Das fünfte Rad
Denke nicht, ich, der ich's dir sage
Bin ein Schurke
Greife nicht nach einem Beil, sondern greife
Nach einem Glas Wasser.*

*Ich weiß, du hörst nicht mehr
Aber
Sage nicht laut, die Welt sei schlecht
Sage es leis.*

*Denn nicht die vier sind zu viel
Sondern das fünfte Rad*

II

Estamos com você na hora em que você percebe
Ser a quinta roda,
E a sua esperança se esvai.
Nós, contudo,
Não o percebemos ainda.

Notamos
Que você apressa a conversa,
Procurando por uma palavra
Que lhe possa ensejar a saída,
Pois o que importa
É não chamar a atenção.

Você se levanta no meio da frase,
Diz irritado que quer sair.
Nós dizemos: fique! E percebemos
Que você é a quinta roda.
Não obstante, você se senta.

Você permanece sentado na hora
Em que percebemos que você é a quinta roda.
Você, contudo,
Não o percebe mais.

Permita-me dizê-lo: você é
A quinta roda.
Não pense que eu, que o digo,
Seja um canalha.
Não apanhe um machado, antes
Apanhe um copo d'água.

Eu sei, você não ouve mais.
Contudo,
Não diga em voz alta que o mundo está ruim.
Diga-o baixo.

Pois não são as quatro rodas que sobram
E sim a quinta.

*Und nicht schlecht ist die Welt
Sondern
Voll.*

(Das hast du schon sagen hören.)

III

*Wir wollen nicht aus deinem Haus gehen
Wir wollen den Ofen nicht einreißen
Wir wollen den Topf auf den Ofen setzen.
Haus, Ofen und Topf kann bleiben
Und du sollst verschwinden wie der Rauch im Himmel
Den niemand zurückhält.*

*Wenn du dich an uns halten willst, werden wir weggehen
Wenn deine Frau weint, werden wir unsere Hüte ins Gesicht ziehen
Aber wenn sie dich holen, werden wir auf dich deuten
Und werden sagen: das muß er sein.*

*Wir wissen nicht, was kommt, und haben nichts Besseres
Aber dich wollen wir nicht mehr.
Vor du nicht weg bist
Laßt uns verhängen die Fenster, daß es nicht morgen wird.*

*Die Städte dürfen sich ändern
Aber du darfst dich nicht ändern.
Den Steinen wollen wir zureden
Aber dich wollen wir töten
Du mußt nicht leben.
Was immer wir an Lügen glauben müssen:
Du darfst nicht gewesen sein.*

(So sprechen wir mit unsern Vätern.)

E o mundo não está ruim.
Está apenas
Cheio

(Você já ouviu isto)

III

Não queremos deixar sua casa.
Não queremos derrubar o fogão.
No fogão, queremos pôr a panela.
Casa, fogão e panela podem ficar,
E você deve desaparecer como a fumaça no céu,
A qual ninguém segura.

Se quiser ficar conosco, iremos embora.
Se a sua mulher chorar, enfiaremos o chapéu na cara.
Mas quando vierem buscá-lo, apontá-lo-emos
E diremos: deve ser ele.

Não sabemos o que virá e não temos nada melhor do que isso,
Mas você nós não queremos mais.
Enquanto você não se vai,
Fechemos as janelas, para que não amanheça.

As cidades podem mudar,
Mas você não pode mudar.
Às pedras queremos falar,
Mas você nós queremos matar.
Você não pode viver.
Das mentiras em que haveremos sempre de acreditar:
Você não pode ter existido.

(Assim, junto com nossos pais, falamos)

IV

*Ich weiß, was ich brauche.
Ich sehe einfach in den Spiegel
Und sehe, ich muß
Mehr schlafen; der Mann
Den ich habe, schädigt mich.*

*Wenn ich mich singen höre, sage ich:
Heute bin ich lustig; das ist gut für
Den Teint.*

*Ich gebe mir Mühe
Frisch zu bleiben und hart, aber
Ich werde mich nicht anstrengen; das
Gibt Falten.*

*Ich habe nichts zum Verschenken, aber
Ich reiche aus mit meiner Ration.
Ich esse vorsichtig; ich lebe
Langsam; ich bin
Für das Mittlere.*

(So habe ich Leute sich anstrengen sehen.)

V

*Ich bin ein Dreck. Von mir
Kann ich nichts verlangen, als
Schwäche, Verrat und Verkommenheit
Aber eines Tages merke ich:
Es wird besser; der Wind
Geht in mein Segel; meine Zeit ist gekommen, ich kann
Besser werden als ein Dreck –
Ich habe sofort angefangen.*

*Weil ich ein Dreck war, merkte ich
Wenn ich betrunken bin, lege ich mich*

IV

Sei do que preciso.
Olho simplesmente no espelho
E vejo que preciso
De mais sono; o homem que tenho
Me maltrata.

Quando me ouço cantando, digo:
Hoje estou feliz; isso é bom
Para a pele.

Esforço-me por estar
Inteira e jovial, mas
Não vou me estafar; isso provoca
Rugas

Não tenho nada sobrando, mas
Contento-me com a minha ração.
Como com cuidado; vivo
Com vagar; sou
Pelo mediano.

(Já vi gente assim, que se estafa)

V

Eu sou um lixo. De mim
Nada posso exigir, senão
Fraqueza, traição e decadência.
Mas um dia, eu percebo:
Está melhorando, o vento
Sopra em minhas velas, chegou a minha vez, posso
Ser mais que um lixo –
Começo a sê-lo agora mesmo.

Por que eu era um lixo, percebo
Que ao me embriagar eu simplesmente

*Einfach hin und Weiß nicht
Wer über mich geht; jetzt trinke ich nicht mehr –
Ich habe es sofort unterlassen.*

*Leider mußte ich
Rein um mich am Leben zu erhalten, viel
Tun, was mir schadete; ich habe
Gift gefressen, das vier
Gäule umgebracht hätte, aber ich
Konnte nur so
Am Leben bleiben; so habe ich
Zeitweise gekokst, bis ich aussah
Wie ein Bettlaken ohne Knochen
Da habe ich mich aber im Spiegel gesehen –
Und habe sofort aufgehört.*

*Sie haben natürlich versucht, mir eine Syphilis
Aufzuhängen, aber es ist
Ihnen nicht gelungen; nur vergiften
Konnten sie mich mit Arsen: ich hatte
In meiner Seite Röhren, aus denen
Floß Tag und Nacht Eiter. Wer
Hätte gedacht, daß so eine
Je wieder Männer verrückt macht? –
Ich habe damit sofort wieder angefangen.*

*Ich habe keinen Mann genommen, der nicht
Etwas für mich tat, und jeden
=Den ich brauchte. Ich bin
Fast schon ohne Gefühl, beinah nicht mehr naß
Aber
Ich füle mich immer wieder, es geht auf und ab, aber
Im ganzen mehr auf.*

*Immer noch merke ich, daß ich zu meiner Feindin
Alte Sau sage und sie als Feindin erkenne daran, daß
Ein Mann sie anschaut.
Aber in einem Jahr
Habe ich es mir abgewöhnt –
Ich habe schon damit angefangen.*

Me deitava e não sabia
Quem passava por cima de mim; agora eu não bebo mais –
Acabo de parar.

Infelizmente, para me manter viva,
Tive de fazer
Uma porção de coisas que me prejudicaram.
Tomei do veneno que teria
Matado quatro cavalos, mas só assim
Pude me manter viva; por um tempo
Usei cocaína, até parecer
Uma vara seca.
Mas então me vi no espelho –
E parei imediatamente com isso.

Eles tentaram, naturalmente, infectar-me
Com sífilis, mas
Não conseguiram; só puderam me envenenar
Com arsênico: eu tinha a meu lado
Tubos, nos quais noite e dia fluía pus. Quem imaginaria
Que uma tal mulher
Pudesse de novo enlouquecer os homens? –
Recomecei imediatamente a podê-lo.

Não fiquei com nenhum homem que não
Tivesse feito algo por mim; fiquei
Com todos de que precisei. Quase
Não tenho sentimentos, quase não me excito mais.
Contudo,
Eu sempre me recupero; tenho momentos bons e ruins, mas
No final, mais bons do que ruins.

Ainda noto que chamo a minha inimiga
De porca velha, e ela, como inimiga, logo percebe
Que um homem está a observá-la.
Mas daqui a um ano
Eu terei parado com isso –
Já comecei a parar.

*Ich bin ein Dreck; aber es müssen
Alle Dinge mir zum besten dienen, ich
Komme herauf, ich bin
Unvermeidlich, das Geschlecht von morgen
Bald schon kein Dreck mehr, sondern
Der harte Mörtel, aus dem
Die Städte gebaut sind.*

(Das habe ich eine Frau sagen hören.)

VI

*Er ging die Straße hinunter, den Hut im Genick!
Er sah jedem Mann ins Auge und nickte
Er blieb vor jedem Ladenfenster stehen
(Und alle wissen, daß er verloren ist!)*

*Sie hätten ihn hören müssen, wie er sagte, er werde noch
Mit seinem Feind ein ernstes Wort sprechen
Der Ton seines Hausherrn behage ihn nicht
Die Straße sei schlecht gekehrt
(Seine Freunde haben ihn schon aufgegeben!)*

*Er will allerdings noch ein Haus bauen
Er will allerdings noch alles beschlafen
Er will allerdings nicht zu schnell urteilen
(Ach er ist schon verloren, es steht doch nichts mehr hinter ihm!)*

(Das habe ich schon Leute sagen hören.)

VII

*Reden Sie nichts von Gefahr!
In einem Tank kommen Sie nicht durch ein Kanalgitter:
Sie müssen schon aussteigen.
Iheren Teekochoer lassen Sie am besten liegen
Sie müssen sehen, daß Sie selber durchkommen.*

Eu sou um lixo, mas
Acabarei por tirar partido de tudo; eu
Vou subir, eu sou
Irresistível; o sexo de amanhã
Logo já não será um lixo, mas
O duro cimento com o qual
Se constrói a cidade.

(Isto eu ouvi de uma mulher)

VI

Ele desceu a rua, o chapéu na nuca!
Olhou no olho de cada homem e acenou com a cabeça.
Parou diante de cada vitrine.
(E todos sabem que está perdido!)

Deviam tê-lo ouvido, como ele disse: ainda
Vai ter uma conversa séria com seu inimigo.
O tom de seu senhorio não lhe agrada,
A rua é mal freqüentada.
(Seus amigos já desistiram dele)

Ele, porém, ainda quer construir uma casa,
Quer ainda aguardar para decidir,
Não quer julgar de modo precipitado.
(Ah, já está perdido. Não há mais nada que o respalde!)

(Já ouvi pessoas dizendo isto)

VII

Não fale em perigo!
Num blindado o senhor não passa pela grade de um esgoto:
O senhor precisa descer daí.
Esqueça a chaleira.
Cuide-se de se safar!

Geld müssen Sie eben haben
Ich frage Sie nicht, wo Sie es hernehmen
Aber ohne Geld brauchen Sie gar nicht abzufahren.
Und hier können Sie nicht mehr bleiben, Mann.
Hier kennt man Sie.
Wenn ich Sie recht verstehe
Wollen Sie doch noch einige Beefsteaks essen
Bevor Sie das Rennen aufgeben!

Lassen Sie die Frau, wo sie ist!
Sie hat selber zwei Arme
Außerdem hat sie zwei Beine
(Die Sie nichts mehr angehen, Herr!)
Sehen Sie, daß Sie selber durchkommen!

Wenn Sie noch etwas sagen wollen, dann
Sagen Sie es mir, ich vergesse es.
Sie brauchen jetzt keine Haltung mehr zu bewahren:
Es ist niemand mehr da, der Ihnen zusieht.
Wenn Sie durchkommen
Haben Sie mehr getan als
Wozu ein Mensch verpflichtet ist.

Nichts zu danken.

VIII

Laßt eure Träume fahren, daß man mit euch
Eine Ausnahme machen wird.
Was eure Mutter euch sagte
Das war unverbindlich.

Laßt euren Kontrakt in der Tasche
Es wird hier nicht gehalten.

Laßt nur eure Hoffnungen fahren
Daß ihr zu Präsidenten ausersehen seid.
Aber legt euch ordentlich ins Zeug
Ihr müßt euch ganz anders zusammennehmen
Daß man euch in der Küche duldet.

Dinheiro o senhor deve trazer consigo;
Não lhe pergunto de onde ele vem.
Sem dinheiro de nada adianta partir.
E aqui não pode ficar, meu velho.
Aqui o senhor é conhecido.
Se bem o entendo,
O senhor deseja comer uns bifés
Antes de desistir.

Deixe a sua mulher onde ela está!
Ela tem dois braços.
Além disso, tem duas pernas
(Que não lhe dizem mais respeito, meu senhor!).
Cuide-se de se safar!

Se o senhor ainda tem algo a dizer, então,
Diga-o a mim, eu o esqueço.
Agora o senhor já não precisa disfarçar:
Não há mais ninguém que o observe.
Se o senhor se safar,
Terá feito mais
Do que se pode exigir de alguém.

Não me agradeça por isto.

VIII

Deixem-se embalar pelo sonho de que
Se abrirá a vocês uma exceção.
O que sua mãe lhes disse
Não é garantia de nada.

Deixem o seu contrato no bolso,
Aqui ele não será considerado.

Deixem-se tão somente embalar pelo sonho
De que são predestinados a se tornar presidentes.
Mas, trabalhem com persistência e disciplina.
Vocês devem se esforçar mais do que o normal
Para serem tolerados na cozinha.

*Ihr müßt das ABC lernen.
Das ABC heißt:
Man wird mit euch fertig werden.*

*Denkt nur nicht nach, was ihr zu sagen habt:
Ihr werdet nicht gefragt.
Die Esser sind vollzählig
Was hier gebraucht wird, ist Hackenfleisch.*

*Aber das soll euch
Nicht entmutigen!*

IX

VIER AUFFORDERUNGEN AN EINEM MANN VON VERSCHIEDENER SEITE ZU VERSCHIEDENEN ZEITEN

*Hier hast du ein Heim
Hier ist Platz für deine Sachen
Stelle die Möbel um nach deinem Geschmack
Sage, was du brauchst
Da ist der Schlüssel
Hier bleibe.*

*Es ist eine Stube da für uns alle
Und für dich ein Zimmer mit einem Bett
Du kannst mitarbeiten im Hof
Du hast deinen eigenen Teller
Bleibe bei uns.*

*Hier ist deine Schlafstelle
Das Bett ist noch ganz frisch
Es lag erst ein Mann drin.
Wenn du heikel bist
Schwenke deinen Zinnlöffel in dem Bottich da
Dann ist er wie ein frischer
Bleibe ruhig bei uns.*

Vocês deviam aprender o ABC.
O ABC diz:
Dar-se-á conta de vocês.

Não pensem no que têm a dizer:
Vocês não serão indagados.
Os que comem são numerosos;
Do que se precisa aqui é de carne moída.

Mas isso não deve
Desanimá-los.

IX

QUATRO PROPOSTAS A UM HOMEM, DE DISTINTAS PARTES, EM MOMENTOS DISTINTOS

Aqui você tem uma casa.
Aqui há lugar para as suas coisas.
Disponha os móveis como quiser.
Diga do que precisa.
Eis a chave.
Fique aqui.

É um apartamento para nós todos
E, para você, um quarto com uma cama.
Você pode trabalhar conosco no pátio.
Você terá o seu próprio prato.
Fique conosco.

Aqui é o seu dormitório.
A cama ainda está bem limpa.
Dormia um homem aqui.
Se você for muito suscetível,
Lave a sua colher naquela tina.
Ela ficará como nova.
Fique, tranqüilo, conosco.

*Das ist die Kammer
Macht schnell, oder du kannst auch dableiben
Eine Nacht, aber das kostet extra.
Ich werde dich nicht stören
Übrigens bin ich nicht krank.
Du bist hier so gut aufgehoben wie woanders.
Du kannst also bleiben.*

X

*Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein
Mit den trockensten Wörtern
Ohne dich anzublicken
(Ich erkenne dich scheinbar nicht
In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)*

*So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber
(Die nüchterne, durch deine besondere Artung unbestehliche
Deiner Schwierigkeit überdrüssige)
Die du mir nicht zu erkennen scheinst.*

Este é o cômodo.
Apreste-se, ou fique apenas
Por uma noite, mas aí é mais caro.
Não vou perturbá-lo.
De resto, não estou doente.
Aqui você está tão bem servido como em qualquer lugar.
Portanto, você pode ficar.

X

Quando falo com você,
Frio e vulgar,
Usando as palavras mais secas
E deixando de encará-la
(Eu aparentemente não a reconheço
em suas idiossincrasias e em seus problemas),

Falo apenas
Como a realidade mesma
(a crua realidade, que não se deixa corromper por suas
idiossincrasias,
e farta de seus problemas)
Que a meu ver você parece não reconhecer.

KURT SCHWITTERS

Tradução de Veronica Stigger

Para quem conhece o poeta e artista plástico alemão Kurt Schwitters (1887-1948) apenas por *Anna Blume* e as experimentações formais e sonoras de cunho dadaísta, os quatro poemas aqui traduzidos podem, numa primeira leitura, provocar certa estranheza. Uma estranheza que deriva da situação do artista na época de sua redação: são poemas de um estrangeiro, escritos numa língua estrangeira.

Sua arte, como toda a melhor arte moderna, era tida como degenerada pelo governo nazista. Em função disso, Schwitters parte para a Noruega em 1937. Três anos depois, passa 17 meses preso, no novo país, sob a ridícula alegação de espionagem para o governo alemão. Libertado, busca refúgio na Inglaterra, onde permanece até sua morte. Neste período final, suas crises de epilepsia se agravam, um ataque do coração paralisa temporariamente metade de seu corpo e um outro ataque subsequente o cega por alguns meses. Afora isso, Schwitters ainda quebra o fêmur. Condenado à cama, dormindo cerca de 14 horas por dia, o artista constrói seu tempo fazendo colagens e poemas em inglês.

Todos os quatro poemas traduzidos abaixo foram extraídos do livro *Kurt Schwitters in England*, de 1958, apresentado e organizado por Stephen Themerson, que se orgulha de ter sido o primeiro a publicar uma seleção de poemas em inglês do artista, retirados de seus cadernos de notas.

WHEN I AM TALKING ABOUT THE WEATHER

*When I am talking about the weather
I know what I am talking about.*

QUANDO ESTOU FALANDO SOBRE O TEMPO

Quando estou falando sobre o tempo
eu sei sobre o que estou falando.

I BUILD MY TIME

*I build my time
in gathering flowers
and throwing out the weeds.*

*I build my time
in gathering fruits
and throwing out all that is bad
and old and rotten.*

*This time will lead me forward
to Death
and God
and Paradise.*

PERHAPS STRANGE

*The world is full of goods-trains.
The passengers are cows.
And milk and cheese
and butter,
and horses, bulls and flowers.
The cow is mother to the milk,
and grandma both to cheese and butter,
which two are sisters.
The horse is brother to the bull.
The husband of the cow
and father of the milk.
The horse is uncle to the milk.
And what are flowers?
Another family perhaps?*

Perhaps!

EU CONSTRUO MEU TEMPO

Eu construo meu tempo
colhendo flores
e jogando fora os inços.

Eu construo meu tempo
colhendo frutas
e jogando fora tudo que é ruim
e velho e podre.

Este tempo vai levar-me adiante
à Morte,
a Deus,
ao Paraíso.

TALVEZ ESTRANHO

O mundo está cheio de trens de carga.
Os passageiros são vacas.
E leite e queijo
e manteiga,
e cavalos, touros e flores.
A vaca é mãe para o leite
e avó para o queijo e a manteiga,
os quais são irmãos.
O cavalo é irmão para o touro.
O marido da vaca
e pai do leite.
O cavalo é tio para o leite.
E o que são flores?
Outra família talvez?

Talvez!

NATURE DOES NOT KNOW RESTRICTIONS

Why? Isn't it awful that horses, cows and bulls eat flowers, only to fill their big stomachs? Shouldn't there be restrictions? Haven't flowers the same rights as animals? Why not forbid cows to eat flowers? They could just as well eat rotten leaves – or coal, like an engine. And why care at all about the wishes of cows? Or bulls? Who cares for the needs of human beings? There are restrictions on top of restrictions for saving and protecting the superior human race. Why don't they restrict cows to eating sawdust?

Poor flowers!

Maybe the cows would give wood!

A NATUREZA NÃO CONHECE RESTRIÇÕES

Por quê? Não é incrível que cavalos, vacas e touros comam flores, só para encher seus grandes estômagos? Não deveria haver

[restrições?

Não têm as flores os mesmos direitos que os animais? Por que

[não proibir

as vacas de comerem flores? Elas poderiam muito bem comer

[folhas podres

– ou carvão, como uma máquina. E por que se preocupar com

[os desejos

das vacas? Ou dos touros? Quem se importa com as

[necessidades dos seres humanos?

Há restrições e mais restrições para salvar e

proteger a superior raça humana. Por que eles não restringem

as vacas a comer serragem?

Pobres flores!

Talvez as vacas dessem madeira!

FRANCISCO HERNÁNDEZ

Tradução de Álvaro Silveira Faleiros

NOTA DO TRADUTOR

Ao ler as excelentes traduções de Hölderlin feitas por André Vallias, publicadas no número 3 da revista *Cacto*, lembrei-me de um antigo projeto, iniciado em 1996, quando morava em Montreal. Nessa época, uma amiga mexicana presenteou-me com o belíssimo volume de um dos importantes poetas mexicanos da atualidade, Francisco Hernández, que, em seu livro *Habla Scardanelli*, dialoga com o autor alemão. Apresento, aqui, a introdução de Hernández, assim como os primeiros poemas que compõem esta obra.

El poeta alemán Friedrich Holderlin (1770 -1843) vive loco los últimos 36 años de su vida en la casa del carpintero Ernst Zimmer, a orillas del Río Neckar, en Tubinga.

Sabemos que fue amante de Susette Gontard, esposa de un banquero, y que la muerte de ella lo precipitó en la locura.

Sabemos que Holderlin se refería a Susette como Diótima o la Griega.

Sabemos que el poeta, al final de su aventura terrestre, odiaba su nombre y prefería llamarse Scardanelli.

Sabemos que de vez en cuando escribía, tocaba el piano, cantaba, hablaba solo y tomaba vino por las noches.

De estas certezas surge Habla Scardanelli.

Al escribirlo, he intentado sumergirme en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin, sino de ese otro hombre que el autor de Hiperión se creía.

Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones.

O poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) vive louco os últimos 36 anos de sua vida na casa do carpinteiro Ernest Zimmer, às margens do Rio Neckar, em Tübingen.

Sabemos que foi amante de Susette Gontard, esposa de um banqueiro, e que sua morte precipitou o poeta na loucura.

Sabemos que Hölderlin se referia a Susette como Diotima ou a Grega.

Sabemos que o poeta, no final de sua *aventura terrestre*, odiava o seu nome e preferia chamar-se Scardanelli.

Sabemos que de vez em quando escrevia, tocava piano, cantava, falava sozinho e tomava vinho a noite toda.

Destas certezas surge *Fala Scardanelli*.

Ao escrevê-lo o autor tentou o impossível: submergir na cabeça de um louco e imaginar sonhos, canções, cartas, monólogos e alucinações, não de Hölderlin, mas deste outro homem que o autor de *Hiperion* pensava ser.

Scardanelli fala de uma paixão. E as palavras da Grega são o eco de que necessitam todas as paixões.

PALABRAS DE LA GRIEGA

*He conocido a la criatura nocturna.
En plena oscuridad me asalta el azul
de la mirada que la contiene.
Su territorio empieza donde el mío termina.
Cuando aletean los gallos,
el amanecer abre sus venas con brillo de arma blanca.
Para entrar en el sueño,
la criatura nocturna se despierta.
Por el valle que la conduce a otras regiones
llega a los crímenes de la primera edad.
Es densa la criatura nocturna.
De su voz cuelga el eco de fecundas parvadas.
Su piel sangra en la noche.
Llueve sobre puentes levadizos,
golpea el porvenir de las tinieblas.
En bosques de Tubinga su nombre
es oración y hoguera.
Al pronunciarse sin motivo,
las niñas alimentan un aura de ceniza.
Al encenderse sin plenilunio,
los niños abandonan su espalda por el cuello.
Quiero cerrar los ojos para verla,
para decir, sobre las urnas del insomnio:
la criatura nocturna se desnuda
y flota sin cesar en el lenguaje.*

PALAVRAS DA GREGA

Conheci a criatura noturna.
Em plena escuridão o azul me assalta
do olhar que a contém.
Seu território começa onde o meu termina.
Quando os galos batem as asas,
o amanhecer abre suas veias com brilho de arma branca.
Para entrar no sonho,
a criatura noturna desperta.
Pelo vale que a conduz a outras regiões
chega aos crimes da primeira idade.
É densa a criatura noturna.
De sua voz pende o eco de fecundas ninhadas.
Sua pele sangra na noite.
Chove sobre pontes levadiças,
golpeia o porvir das trevas.
Nos bosques de Tübingen seu nome
é oração e fogueira.
Ao pronunciarem-se sem motivo,
as meninas alimentam uma aura de cinzas.
Ao incendiarem-se sem plenilúnio,
os meninos abandonam suas costas pelo pescoço
Quero fechar os olhos para vê-la,
para dizer, sobre as urnas da insônia:
a criatura noturna desnuda-se
e bóia sem cessar na linguagem.

HABLA SCARDANELLI

*He conocido a la criatura diurna,
la piedra negra de las puestas de sol:
veta de los temblores del mercurio,
gruta donde relumbra la dureza del sílex.
He conocido a la que no puede dormir:
Los desahuciados habitantes de su garganta
se lo impiden a gritos.
Dejen de respirar: ella necesita del aire para el canto.
No tocar las entrañas del día:
ella las utiliza para pulir sus uñas.
Olviden, en el más frutal de los misterios,
el lento crecimiento de su lengua.
Anulen la visión hundida en el ex-libris donde se perfila,
eviten el zumbido de los tábanos
y la atracción de páginas recientes.
Que no vuele. Hay dardos palpitanes en el cielo.
Que nunca se desnude. Los muros no detienen el ansia de los locos.
Que la tormenta empiece. Los graznidos del corazón se funden a
[los truenos.*

SUEÑA SCARDANELLI

*Imposible dormir con luna llena, piensa la Griega, sentada
en la penumbra de su sala. En habitaciones cercanas al jardín
duermen sus hijos y el esposo, ajenos al desasosiego que provocan
la plenitud y la luz blanca.*

*Imposible dormir con luna llena, murmura la Griega y el
agua de la pecera entra en ebullición.*

*El pez, asediado por el resplandor, se agita, pega contra el
cristal, cae retorciéndose sobre el mantel.*

*La Griega lo toma entre sus manos; lo gevueve a las aguas
mercurial es. Pero salta otra vez buscando el aire; en diástole sus
branquias se deforman, abre la boca, se hace daño, se aquietta. Ya
convertido en pulpo yace a los pies de la mujer insomne.*

*Imposible dormir con luna llena, canta la Griega, y después
de sentarse en el sillón, cubre su rostro con una máscara de cera.*

FALA SCARDANELLI

Conheci a criatura diurna,
a pedra negra dos crepúsculos:
listra dos tremores de mercúrio,
gruta onde reluz a dureza do sílex.
Conheci aquela que não pode dormir.
Os desesperançados habitantes de sua garganta
impedem-na a gritos.
Deixem de respirar: ela necessita do ar para o canto.
Não toquem as entranhas do dia:
ela as utiliza para polir suas unhas.
Esqueçam, no mais frutífero dos mistérios,
o lento crescimento de sua língua.
Anulem a visão fundida no ex-libris onde se perfila,
evitem o zumbido dos mosquitos
e a atração das páginas recentes.
Que não voe. Há dardos palpitações no céu.
Que nunca se desnude. Os muros não detêm a ânsia dos loucos.
Que a tormenta comece. Os grasnidos do coração fundem-se
[aos trovões.

SONHA SCARDANELLI

Impossível dormir com lua cheia, pensa a Grega, sentada na penumbra de sua sala. Em aposentos próximos ao jardim dormem seus filhos e o esposo, alheios ao desassossego que provocam a plenitude e a luz branca.

Impossível dormir com lua cheia, murmura a Grega e a água do aquário entra em ebulição.

O peixe, assediado pelo resplendor, agita-se, gruda no vidro, cai retorcendo-se sobre a toalha.

A Grega segura-o em suas mãos; devolve-o às águas mercuriais. Mas salta outra vez buscando ar; em diástole suas brânquias deformam-se, abre a boca, machuca-se, aquieta-se. Já convertido em polvo jaz aos pés da mulher insone.

Impossível dormir com lua cheia, canta a Grega, e depois de sentar-se na poltrona, cobre o rosto com uma máscara de cera.

CANTA SCARDANELLI

*Las hojas de los álamos descienden.
Alguien te escribe así, Naturaleza.*

*Los colores del suelo se concentran.
Alguien te pinta así, Naturaleza.*

*Los truenos en el alba se adelgazan.
Alguien te canta así, Naturaleza.*

*Los insectos en vuelo se dispersan.
Alguien te olvida así, Naturaleza.*

ESCRIBE SCARDANELLI

*Prohíbe al llanto diluir la fuerza de los deseos más íntimos.
Trae contigo tijeras para cortar de raíz hasta el otoño si es preciso.*

Le he ordenado a mi lengua convertirse en río para que en sus ondas sumerjas tu cabello. Le he dicho transfórmate en montaña para subir a ella y en esquila, con el fin de escucharla antes de los sermones.

Si una serpiente te rodea los tobillos, no imagines el vértigo de la caída: es mi lengua.

Cuando el banquero Gontard te dé un lienzo que se anude a tu cuello, no creas en la liberación por asfixia: es mi lengua.

Impide la presencia de la duda. Corta esa prolongación rosada si te oprime también el pensamiento.

Córtala, písala, muérdela. Arrójala sin miedo a la gavilla de poetas callejeros.

No importa. Porque a mi voz, al no ser músculo de agradable temperatura, no podrás silenciarla ni en la más jubilosa de tus ensoñaciones. ¿Por qué habrías de privarme de alabanzas?

*Deja a Scardanelli lo único sagrado que los dioses le dieron.
Mi lengua tiene vida propia.*

Después de muerto he de seguir cantando.

CANTA SCARDANELLI

As folhas dos álamos caem.
Alguém te escreve assim, Natureza.

As cores do solo concentram-se.
Alguém te pinta assim, Natureza.

Os trovões na alba afinam-se.
Alguém te canta assim, Natureza.

Os insetos em vôo dispersam-se.
Alguém te esquece assim, Natureza.

ESCREVE SCARDANELLI

Proíbe o pranto de diluir a força dos desejos mais íntimos.
Traz contigo tesouras para cortar pela raiz até o outono se for preciso.

Ordenei a minha língua que se converta em rio para que em suas ondas afundes teus cabelos. Disse-lhe transforma-te em montanha para subir até ela e em sineta, a fim de escutá-la antes dos sermões.

Se uma serpente se enlaça em teus tornozelos, não imagines a vertigem da queda: é minha língua.

Quando o banqueiro Gontard der-te um lenço que se amarre a teu pescoço, não creias na libertação por asfixia: é minha língua.

Impede a presença da dúvida. Corte essa prolongação rosada se te oprime também o pensamento.

Corta-a, pisa-a, morde-a. Arremesse-a sem medo a um bando de poetas andarilhos.

Não importa. Porque minha voz, por não ser músculo de agradável temperatura, não poderás silenciá-la nem na mais jubilosa de tuas ilusões. Por que me privarias de louvores?

Deixa para Scarnadelli o único sagrado que os deuses lhe deram.

Minha língua tem vida própria.

Depois de morto hei de seguir cantando.

JORDI SARSANEDAS

Tradução de Ronald Polito e Josep Domènech Ponsatí

L'ENLLUERNAMENT, AL CAP DEL CARRER

*Un cop vibrant de llum,
aliret de clarí.
La càrrega-enllà-d'un tos daurat:
la glòria banyabaixa,
sense perdó; ni odi.
A l'altra mà, la pau
i la clemència d'ombres xineses:
arbres potser o vianants:
qualsevol de nosaltres,
des d'un altre dia,
des d'un altre any,
un altre nom de pila
i el cap d'estopa. O no:
formigues dins el bloc
d'aquest ambre increïble
que brolla i s'atorrenta.
Això, quan el carrer
emboca el cel a migjorn.
Si ens encara a ponent
-l'avenc solar tothora;
els cabells, rossos, del món
esbullats per la història-
de sobte ens hi sorprèn
l'acer opac, estúpid,
la moto i l'estrapada
negra de la mentida.*

O DESLUMBRAMENTO, NO FIM DA RUA

Um golpe vibrante de luz,
guincho de clarim.
A carga – além – de um cachaço dourado:
a glória macambúzia,
sem perdão; nem ódio.
Na outra mão, a paz
e a clemência de sombras chinesas:
árvores talvez ou transeuntes:
qualquer um de nós,
desde um outro dia,
desde um outro ano,
um outro nome de pia
e a cabeça-de-vento. Ou não:
formigas dentro do bloco
deste âmbar incrível
que brota e forma torrente.
Isto, quando a rua
emboca o céu ao meio-dia.
Se nos enfrenta ao poente
– o abismo solar sempre;
os cabelos, louros, do mundo
espalhados pela história –
de repente nos surpreende
o aço opaco, estúpido,
a moto e a estrapada
negra da mentira.

AMBRE

Tabards de nit gruixuda
i un pas de sorges percutint
l'atri sense horitzó,
el tedi, la condemna.
Llavi que besa i torna
– enyorós de sal, la sal perduda –
i mor i neix entre els pins i la fosca.
Tenim per referència imprescriptible
la boira negra d'un llarg hivern feixuc:
Llenega i s'arrossega,
se'ns esmuny sang endins.

Qui diu mesos, diu anys:
tota una vida viscuda o un malson.

I ara et despunta als dits
una auroral pedreta de virtut.
Al palmell de la mà ara et floreix l'almoïna,
l'inesperat viàtic d'una claror de mel
amb les ales plegades del silenci.
Cristall o aire, el respiraries?
El silenci t'escolta, si tinguessis paraules.

A la fotja lluminosa, elitres,
els entreixats sumaris d'uns insectes,
la crisàlide d'un Mozart de viola.
Jardí fins a l'horitzó, primavera,
només silenci, entre fulla i fulla.

Per a tu i per a mi,
darrere la fosca i el calfred,
una llum, humil o augusta, s'encastella
en la minúcia o la vastitud significada,
com si al capdavall pogués tenir sentit
alguna conclusiva pertinència
de valentia i victòria.

ÂMBAR

Tabardos de noite espessa
e um passo de magalas percutindo
o átrio sem horizonte,
o tédio, a condenação.
Lábio que beija e volta
– saudoso de sal, o sal perdido –
e morre e nasce entre os pinheiros e o escuro.
Temos por referência imprescritível
o nevoeiro negro de um longo inverno pesado:
escorrega e se arrasta,
desliza em nós sangue adentro.

Quem diz meses, diz anos:
toda uma vida vivida ou um pesadelo.

E agora desponta em teus dedos
uma auroral pedrinha de virtude.
Na palma da mão agora te floresce a esmola,
o inesperado viático de um clarão de mel
com as asas pregadas do silêncio.
Cristal ou ar, o respirarias?
O silêncio te escuta, se tu tivesses palavras.

Na poça luminosa, élitros,
Os *entreixats* sumários de uns insetos,
a crisálida de um Mozart de viola.
Jardim até o horizonte, primavera,
só silêncio, entre folha e folha.

Para ti e para mim,
por trás do escuro e do arrepio,
uma luz, humilde ou augusta, se encastela
na minúcia ou na vastidão significada,
como se enfim pudesse ter sentido
alguma conclusiva pertinência
de valentia e vitória.

Nota – *entreixat*: segundo o autor, trata-se de “catalanização” da palavra francesa *entrechat*, que significa “pulo de dança, no qual os pés batem no ar um contra o outro”.

*I no hi ha lliçó, és clar,
només els llavis segellats,
la força persuasiva del cos de llum encès
i el breu jardí de signes.*

OFRENA

*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée.
Stéphane Mallarmé*

*Gerdor salvatgina, ullal agut
que fereix, ho faria, sense remordiment.
Amb foc marca la llum,
confereix innocència
de llet tendral i d'herba
al sord desbordament de músculs i d'instint.*

*Per fer-ne soroll, escàndol salutífer,
l'art busca i rebusca
– la saviesa de no saber –
per entre esperances capil·lars,
el dring antiquíssim, radical,
de conviccions que ens justifiquen.*

*M'acosto a tu per un silenci
treballat, com si, en ofrena,
t'allargués una embosta de somnis i ferides.*

*Accepta-la. Que hi hagi
en algun indret, en algun moment,
entre algú i algú altre,
pa amb gust de pa,
vi amb gust de rosa.
Que sigui de debò
finalment la lluror que tremola
al clot de la mà amb què espero,
esperes, sempre al lllindar.*

E não há lição aí, é claro,
somente os lábios selados,
a força persuasiva do corpo de luz aceso
e o breve jardim de signos.

OFERENDA

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée.
Stéphane Mallarmé

Frescura selvática, canino agudo
que fere, o faria, sem remorso.
Com fogo marca a luz,
confere inocência
de leite fresco e de erva
ao surdo desbordamento de músculos e de instinto.

Para fazer ruído, escândalo saudável,
a arte busca e rebusca
– a sabedoria de não saber –
por entre esperanças capilares,
o tinido antiqüíssimo, radical,
de convicções que nos justificam.

Aproximo-me de ti por um silêncio
difícil, como se, em oferenda,
te prolongasse uma mancha de sonhos e feridas.

Aceita-a. Que haja
em algum lugar, em algum momento,
entre alguém e outro alguém,
pão com gosto de pão,
vinho com gosto de rosa.
Que seja real
finalmente a claridade que treme
no côncavo da mão com que espero,
tu esperas, sempre no limiar.

PARES PREGONS

Pères profonds, têtes inhabitées.
Paul Valéry

*Aquesta meva veu, tampoc no és meva,
que ve de més endins,
d'una gruixuda intimitat comunal.
No els veig, és clar, potser algun cop
els negaria, però hi són,
els pares pregons, estrat damunt estrat,
boles de vori tèrbol,
els poderosos caps desocupats.*

*Per a tu mateix, són més que tu mateix?
Des del capil·lar més fi,
des de l'instant primer de qualsevol argila,
hi tens venes i arrels.
Ni que volguessis podries desmentir-ho.
Per molt que t'entestis a fingir,
no t'hi basta l'empenta de la teva novetat,
miratge de tu mateix, espontani.
En tu,
tenen més pes, més cos, més consistència,
l'un rere l'altre, reflex de reflex, ressò.
Les teves paraules han pres forma
a la boca dels morts.
Parles amb paraules d'ells,
penses amb les seves idees,
estimes amb els seus sentiments
o odies.
Crides el seu dolor,
la por, l'esperança, el goig;
d'aquells, fins i tot, que no eren pas homes.
A la ratlla de l'aire, per accedir-hi, treus força,
tota la teva força, d'aquella gleva funeral.*

*Sempre parles des d'un oblit,
des d'un vel d'inconsciència damunt l'innominat
feix de vida enterrada dins el pit de la mort.
On és la identitat, un somiat cristall?*

PAIS PROFUNDOS

Pères profonds, têtes inhabitées.
Paul Valéry

Esta minha voz, tampouco é minha,
que vem mais de dentro,
de uma espessa intimidade comunal.
Não os vejo, é claro, talvez alguma vez
os negaria, mas aqui estão,
os pais profundos, estrato sobre estrato,
bolas de marfim turvo,
as poderosas cabeças desocupadas.

Para ti mesmo, são mais que tu mesmo?
Desde o capilar mais fino,
desde o primeiro instante de qualquer argila,
tu tens veias e raízes.
Nem que quisesses poderias desmenti-lo.
Por muito que teimes em fingir,
não te basta o impulso da tua novidade,
miragem de ti mesmo, espontânea.
Em ti,
têm mais peso, mais corpo, mais consistência,
um após outro, reflexo de reflexo, ressonância.
As tuas palavras tomaram forma
Na boca dos mortos.
Tu falas com palavras deles,
pensas com as suas idéias,
amas com os seus sentimentos
ou ódios.
Gritas a sua dor,
o medo, a esperança, o gozo;
daqueles, até mesmo, que não eram homens.
No risco do ar, para aceder, tu extrais força.
toda a tua força, daquela gleba fúnebre.

Sempre falas a partir de um esquecimento,
de um véu de inconsciência sobre o inominado
feixe de vida enterrada dentro do peito da morte.
Onde está a identidade, um sonhado cristal?

*Què pot assemblar-se a la puresa
quan a cada pas t'enfoneses – n'arrenques els peus –
al fang dels segles?*

*Fang des del primer jardí,
palla de tants segles de suar i segar.
La singularitat que ens sedueix
– si existeix, si existia –
la tenim tunicada de tàpia.*

ESCORRIALLES

*Avui no em val la soledat. La nego.
Com m'escaparia de la negació?*

*Em quedo sol, i,
sol, no sóc.
Només tinc, només em té
la comèdia d'entossudir-me.
Cedeixo
a l'addicció de fingir i de patir
la soledat natal,
i final, fent-la meva.
Ergo consciència? Ja m'agradaria
veure com el mirall emmiralla l'absència!
Viure-ho! Però s'encongeix i es fon.
A l'escapça del temps, posem que em quedi
la cua seccionada de l'esforç,
com d'una sargantana, fugissera.*

*No sóc. Sol, no sóc pas.
Tanmateix construeixo
amb brins de palla, amb fang,
l'indret, el topònim, el bisíl·lab
on recullo l'ombra de les hores,
mirades i passos de la gent.
Ànima de càntir i tanmateix ressò
del món sencer, sumptuós, i del cel.
Escorrialles del dubte.*

O que pode assemelhar-se à pureza
quando a cada passo te afundas – arrancas os pés dela –
na lama dos séculos?

Lama desde o primeiro jardim,
palha de tantos séculos de suar e segar.
A singularidade que nos seduz
– se existe, se existia –
a temos com túnica de taipa.

ESCORRALHAS

Hoje não me serve a solidão. Nego-a.
Como eu escaparia da negação?

Fico só, e,
só, não sou.
Só tenho, só me tem
a comédia de obstinar-me.
Cedo
à adição de fingir e de sofrer
a solidão natal,
e final, fazendo-a minha.
Ergo consciência? Já me agradaria
ver como o espelho reflete a ausência!
Vivê-lo! Mas se retrai e se dissolve.
Na cisão do tempo, supomos que me fique
a cauda seccionada do esforço,
como de uma lagartixa, fugidia.

Não sou. Só, não sou.
No entanto construo
com fios de palha, com barro,
o lugar, o topônimo, o bissílabo
onde recolho a sombra das horas,
olhares e passos das pessoas.
Alma-de-cântaro e não obstante ressonância
do mundo inteiro, suntuoso, e do céu.
Escorralhas da dúvida.

EM DIUEN, M'IMPORTUNEN

*Em diuen, m'importunen: aquesta llengua és moridora,
la teva, la meva, prou que ho sé,
la llengua del meu poble.*

És moridora.

*Allò que val, però, és que hi respiro,
que em suporta, que em duu.*

*La mort, que quedi clar, no desmenteix la vida,
l'acota i prou.*

*Ella, cada paraula, cada nom, cada verb,
cada inflexió*

*vibra i dóna ànima fins als deserts de sal,
fins i tot als ermots de l'anatomia.*

*Quantes coses no foren mai si ella no les digués,
res ni ningú.*

*L'empenta de burxar, d'empènyer
dies i anys enllà, segles, edats,
i no només genètica.*

*Penso en la cultura de la vora del foc,
rialles i contalles,
el tió que xiula i el gos a ran de peus,
rosta i trinxat, te i porcellana.*

Aquesta filla és la teva mare.

Dóna-li la mà.

*Ella et duu, ella t'empeny
segles i segles.*

CHAMAM-ME, IMPORTUNAM-ME

Chamam-me, importunam-me: esta língua é mortal,
a tua, a minha, bem o sei,
a língua de meu povo.
É mortal.

O que importa, porém, é que nela respiro,
que me suporta, que me conduz.
A morte, que fique claro, não desmente a vida,
a enverga e pronto.
Ela, cada palavra, cada nome, cada verbo,
cada inflexão
vibra e dá ânimo até aos desertos de sal,
até mesmo aos ermos da anatomia.
Quantas coisas não seriam nunca se ela não as dissesse,
nada nem ninguém.

O impulso de atçar, de empurrar
dias e anos para além, séculos, idades,
e não somente genética.
Penso na cultura da beira do fogo,
risadas e narrativas,
o tronco que assobia e o cão rente aos pés,
torresmo e *trinxat*, chá e porcelana.

Esta filha é a tua mãe.
Dá-lhe a mão.
Ela te conduz, ela te impele
séculos e séculos.

Nota – *trinxat*: iguaria feita com uma espécie de couve, batata e toucinho.

Jordi Sarsanedas (Barcelona, 1924), poeta, tradutor e prosador. Licenciado em Letras pela Universitat de Tolosa de Llenguadoc, foi leitor durante dois cursos na Glasgow University e viveu quatro anos na Itália (1958-1961). Durante muitos anos foi professor de língua e literatura francesas no Institut Francès de Barcelona e no Liceu Francès. Também foi diretor adjunto da Escola Aula. Destacou-se também no campo da gestão cultural em trabalhos como a direção da revista *Serra d'Or* (1963-1994), a presidência do centro catalão Pen Club e da Institució de les Lletres Catalanes. Por sua trajetória intelectual e literária foi-lhe concedido o Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, 1994. Obras suas no campo da prosa: *Contra la nit d'Oboixangó* (1952) [Contra a noite de Oboixangó], *Mites* (1954) [Mitoses], *El martell* (1956) [O martelo], *Plou i fa sol* (1959) [Chove e faz sol], *El balcó* (1969) [O balcão], *La noia a la sorra* (1981) [A moça na areia] e *De Famagusta a Antofagasta* (1994) [De Famagusta a Antofagasta]. No que diz respeito à poesia, cabe destacar *Fins a un cert punt: poesia: 1954-1989* (1989) [Até a um certo ponto: poesia: 1954-1989], *Cor meu, el món* (1999) [Coração meu, o mundo], *Lenlluernament, al cap del carrer* (2001) [O deslumbramento, no fim da rua] e *Com una tornada, sí* (2003) [Como uma volta, sim].

Todos os poemas aqui traduzidos pertencem ao livro *Lenlluernament, al cap del carrer*.

MARIO MELÉNDEZ

Tradução de Eduardo Sterzi

PRECAUCIONES DE ÚLTIMA HORA

*Debo cuidarme de los gusanos
cuando me entierren
lo más seguro
es que hablen mal de mí
que escupan sobre mis poemas
y orinen las flores frescas
que adornarán mi tumba
llegado sea el caso
que hasta devoren mis huesos
me arranquen los intestinos
o en el colmo de la injusticia
se roben mi diente de oro
y todo esto porque en vida
jamás escribí sobre ellos*

PRECAUÇÕES DE ÚLTIMA HORA

Devo cuidar-me dos vermes
quando me enterrem
o mais seguro
é que falem mal de mim
que cusпам sobre meus poemas
e urinem nas flores frescas
que adornarão minha tumba
se for o caso
que até devorem meus ossos
me arranquem os intestinos
ou no cúmulo da injustiça
roubem meu dente de ouro
e tudo isto porque em vida
jamais escrevi sobre eles

LA ÚLTIMA CENA

*Y el gusano mordió mi cuerpo
y dando gracias
lo repartió entre los suyos diciendo
“Hermanos
este es el cuerpo de un poeta
tomad y comed todos de él
pero hacedlo con respeto
cuidad de no dañar sus cabellos
o sus ojos o sus labios
los guardaremos como reliquia
y cobraremos entrada por verlos”*

*Mientras esto ocurría
algunos arreglaban las flores
otros medían la hondura de la fosa
y los más osados insultaban a los deudos
o simplemente dormían a la sombra de un espino*

*Pero una vez acabado el banquete
el mismo gusano tomó mi sangre
y dando gracias también
la repartió entre los suyos diciendo
“Hermanos
esta es la sangre de un poeta
sangre que será entregada a vosotros
para el regocijo de vuestras almas
bebamos todos hasta caer borrachos
y recuerden
el último en quedar de pie
reunirá los restos del difunto”*

*Y el último en quedar de pie
no solamente reunió los restos del difunto
los ojos, los labios, los cabellos
y una parte apreciable del estómago
y los muslos que no fueron devorados
junto con las ropas
y uno que otro objeto de valor*

A ÚLTIMA CEIA

E o verme mordeu meu corpo
e dando graças
o repartiu entre os seus dizendo
“Irmãos
este é o corpo de um poeta
tomai e comei todos dele
mas fazei-o com respeito
cuidai de não danificar seus cabelos
ou seus olhos ou seus lábios
guardá-los-emos como relíquia
e cobraremos entrada para vê-los”

Enquanto isso ocorria
alguns arrumavam as flores
outros mediam a fundura da fossa
e os mais ousados insultavam os parentes
ou simplesmente dormiam à sombra de um espinho

Mas uma vez acabado o banquete
o mesmo verme tomou meu sangue
e dando graças também
o repartiu entre os seus dizendo
“Irmãos
este é o sangue de um poeta
sangue que será entregue a vós
para o regozijo de vossas almas
bebamos todos até cair bêbados
e recordai
o último a ficar de pé
reunirá os restos do defunto”

E o último a ficar de pé
não somente reuniu os restos do defunto
os olhos, os lábios, os cabelos
e uma parte apreciável do estômago
e os músculos que não foram devorados
junto com as roupas
e um que outro objeto de valor

sino que además escribió con sangre
con la misma sangre derramada
escribió sobre la lápida
“Aquí yace Mario Meléndez
un poeta
las palabras no vinieron a despedirlo
desde ahora los gusanos hablaremos por él”

LA OTRA

Caperucita nunca imaginó que El Lobo la dejaría por otra.
Nunca hizo caso de los consejos que en materia amorosa le
[daba
La Abuelita. Por lo que una mañana El Lobo le dijo:
[“Caperucita,
quiero terminar contigo. Ya no me excita perseguirte por el
[bosque;
ya no me agrada disfrazarme de abuelita para que tú me digas
tus tonterías de siempre, que si tengo las orejas grandes y esos
colmillos tan filudos, y yo, como un estúpido, responda que son
para oírte, olerte y verte mejor. No Caperucita, lo nuestro ya
no tiene remedio”. Entonces Caperucita, desconcertada por
[aquella
confesión, se echó a correr tan lejos como pudo pensando en la
clase de mujer que había conquistado el corazón de su amante.
“Es ella, tiene que ser ella”, repetía la niña, mientras buscaba
desesperadamente la casa de la anciana. “Abuelita”, gritó al fin,
cuando hubo contemplado la figura que yacía en el lecho,
[“¿Cómo
pudiste hacerme esto? tú, la amiga en quien yo más confiaba”.
“Lo siento”, dijo la otra, “nunca pensé quedar embarazada a
[mi edad,
y menos de alguien tan poco inteligente e imaginativo. No
[obstante,
él es un lobo responsable, que no dudó por un minuto en
[ofrecerme
matrimonio al conocer la noticia. Lo siento, Caperucita, tendrás
que buscarte otro. Después de todo, no es este el único lobo
en el mundo, ¿o no?”.

senão que ademais escreveu com sangue
com o mesmo sangue derramado
escreveu sobre a lápide
“Aqui jaz Mario Meléndez
um poeta
as palavras não vieram despedir-se
desde agora os vermes falaremos por ele”

A OUTRA

Chapeuzinho nunca imaginou que O Lobo a deixaria por outra. Nunca fez caso dos conselhos que em matéria amorosa lhe dava A Vovozinha. Pelo que uma manhã O Lobo lhe disse:

[“Chapeuzinho,
quero terminar contigo. Já não me excita perseguir-te pelo

[bosque;
já não me agrada disfarçar-me de vovozinha para que tu me digas
tuas tolices de sempre, que tenho as orelhas grandes e esses
dentes tão afiados, e eu, como um estúpido, responda que são
para ouvir-te, cheirar-te ou ver-te melhor. Não Chapeuzinho,

[o nosso já
não tem remédio”. Então Chapeuzinho, desconcertada por aquela
confissão, se lançou a correr tão longe como pôde pensando no
tipo de mulher que havia conquistado o coração de seu amante.
“É ela, tem que ser ela”, repetia a menina, enquanto buscava
desesperadamente a casa da anciã. “Vovozinha”, gritou ao fim,
quando contemplou a figura que jazia no leito, “Como
pudeste fazer-me isto? tu, a amiga em quem eu mais confiava”.
“Sinto muito”, disse a outra, “nunca pensei em ficar grávida

[com minha idade,
e menos ainda de alguém tão pouco inteligente e imaginativo.

[Não obstante,
ele é um lobo responsável, que não hesitou por um minuto em

[oferecer-me
matrimônio ao saber da notícia. Sinto muito, Chapeuzinho, terás
que buscar outro. Depois de tudo, não é este o único lobo
no mundo, ou não?”

REVELACIONES

*En el lecho vacío de Dios
todas las putas son vírgenes
por última vez*

ARTE POÉTICA

*Una vaca pasta en nuestra memoria
la sangre escapa de las ubres
el paisaje es muerto de un disparo*

*La vaca insiste con su rutina
su cola espanta el aburrimiento
el paisaje resucita en cámara lenta*

*La vaca abandona el paisaje
continuamos escuchando los mugidos
nuestra memoria pasta ahora
en esa inmensa soledad*

*El paisaje deja nuestra memoria
las palabras cambian de nombre
nos quedamos llorando
sobre la página en blanco*

*La vaca pasta ahora en el vacío
las palabras están montadas sobre ella
el lenguaje se burla de nosotros*

REVELAÇÕES

No leito vazio de Deus
todas as putas são virgens
pela última vez

ARTE POÉTICA

Uma vaca pasta em nossa memória
o sangue escapa dos ubres
a paisagem é morta por um disparo

A vaca insiste com sua rotina
sua cauda espanta o tédio
a paisagem ressuscita em câmera lenta

A vaca abandona a paisagem
continuamos escutando os mugidos
nossa memória pasta agora
nessa imensa solidão

A paisagem deixa nossa memória
as palavras mudam de nome
ficamos chorando
sobre a página em branco

A vaca pasta agora no vazio
as palavras estão montadas sobre ela
a linguagem zomba de nós

MI GATO QUIERE SER POETA

Mi gato quiere ser poeta
y para ello
revisa todos los días mis originales
y los libros que tengo en casa
Él cree que no me doy cuenta
es demasiado orgulloso
para dejar que le ayude
Lleva consigo unos borradores
en los que anota con cuidado
cada cosa que hago y que digo
Ayer no más, en uno de mis recitales
apareció de incógnito entre la gente
vestía camisa a cuadros
y mis viejos zapatos rojos
que no veía hace tiempo
Al terminar la función
se acercó con mi libro en la mano
quería que lo autografiara
y para ello me dio un nombre falso
un tal Silvestre Gatica
Yo le reconocí de inmediato
por sus grandes bigotes y su cola peluda
pero no dije nada
y preferí seguirle la corriente
Luego me deslizó bajo el brazo
uno de sus manuscritos
“Léalos cuando pueda, Maestro” me dijo
y se despidió entre elogios y parabienes
Y sucedió que anoche
y como no lograba dormir
levanté con desgano aquel obsequio
para darle una mirada
Era un poema de amor
un hermoso poema de amor
dedicado a Susana
la gatita siamés
que vivía a los pies del sitio
Parecía un texto perfecto

MEU GATO QUER SER POETA

Meu gato quer ser poeta
e para isso
revisa todos os dias meus originais
e os livros que tenho em casa
Ele crê que não me dou conta
é demasiado orgulhoso
para deixar que o ajude
Leva consigo uns rascunhos
em que anota com cuidado
cada coisa que faço e que digo
Ontem não mais, em um de meus recitais
apareceu incógnito entre as pessoas
vestia camisa xadrez
e meus velhos sapatos vermelhos
que não via faz tempo
Ao terminar a função
se aproximou com meu livro na mão
queria que o autografasse
e para isso me deu um nome falso
um tal Silvestre Gatica
Eu o reconheci de imediato
por seus grandes bigodes e sua cauda peluda
mas não disse nada
e preferi concordar
Logo me deslizou por baixo do braço
um de seus manuscritos
“Leia-os quando possa, Mestre” me disse
e se despediu entre elogios e parabéns
E aconteceu que ontem à noite
e como não conseguia dormir
ergui com tédio aquele obséquio
para passar-lhe os olhos
Era um poema de amor
um formoso poema de amor
dedicado a Susana
a gatinha siamesa
que vivia perto do lugar
Parecia um texto perfeito

tenía fuerza y ritmo e imaginación
y todos los elementos necesarios
para decir que era un gran poema
y sin duda era un gran poema
un poema como pocas veces había leído
Entonces me entró la rabia
y la envidia y la cólera
y me pilló la madrugada
con el texto entre las manos
sin atreverme a romperlo
o a hacerle correcciones
Que Dios me perdone por esto
pero no veo otra salida
mañana echaré mi gato a la calle
y publicaré el poema bajo mi nombre

tinha força e ritmo e imaginação
e todos os elementos necessários
para dizer que era um grande poema
e sem dúvida era um grande poema
um poema como poucas vezes havia lido
Então me entrou a raiva
e a inveja e a cólera
e me pegou a madrugada
com o texto entre as mãos
sem atrever-me a destruí-lo
ou a fazer-lhe correções
Que Deus me perdoe por isso
mas não vejo outra saída
amanhã lançarei meu gato à rua
e publicarei o poema sob meu nome

Mario Meléndez (Linares, 1971) estudou jornalismo na Universidad La República de Santiago. Entre seus livros estão: *Autocultura y juicio*, *Apuntes para una leyenda* e *Vuelo subterráneo*. Seus poemas apareceram em diversas revistas de literatura hispano-americana e em antologias chilenas e estrangeiras. Foi incluído, em 2004, em três antologias de revistas digitais: *Grandes Poetas del Siglo XXI* (Ciberjob, Espanha), *Poemas Clásicos de Hispanoamérica* (Agonía, Espanha), e *Grandes Autores Latinoamericanos* (Los Poetas, Estados Unidos). Dirige uma oficina literária no Presídio de Talca. Deste trabalho resultou o livro *Los rostros del olvido*, em dois volumes, em que se reúnem poemas dos internos.

LAWRENCE FLORES PEREIRA

ANTÍGONA, DE SÓFOCLES:

A RECONFIGURAÇÃO MUSICAL DOS COROS TRÁGICOS

A tragédia, como a própria personagem Antígona, não aceita amigos só em palavra. Ela quer fidelidade total – poesia, coro, tom, ritmo, sentido, imagem. Era preciso trazer a tragédia de volta ao domínio da arte e dos artistas, depois de um rico percurso em que, influenciada pela erudição moderna, nossa compreensão dela se enriquecera e complexificara. Ponto crucial era criar uma tradução direta do grego que fosse pronunciável no teatro. Tinha de ter os rigores da poesia e do verso. Ser complexa, com os ricos jogos de sentido do original, *pulsante*, compreensível no palco, sem ser óbvia. Compreensível, mas notem bem: sem qualquer coloquialidade realista. Era imprescindível o conhecimento moderno sobre a tragédia antiga. Entretanto, era preciso também evitar os resíduos da erudição, esse refugio do trabalho. Enfim, uma tradução *poética*, mas também algo prosaica em sua poesia, e poética em sua prosa. Cada personagem tinha de ter suas próprias palavras. A voz de Creonte deveria soar, ao mesmo tempo, grandiosa e paranóica. Antígona deveria dar a ver sua altivez vibrante, seu amor estranho pelo irmão. Tirésias deveria trazer à luz as sombras de seu obscuro visionarismo. Hemon, perante seu pai, deveria soar primeiro respeitoso, depois persuasivo, para, ao final, lançar-se na mais perigosa *ira*. Ismena tinha de expressar em palavras sua fragilidade e submissão. E os perigos eram vários ao iniciar o empreendimento. Um perigo de que tentei me manter afastado: da solenidade inflada, do bacharelismo, da retórica vazia. E seu contrário também: o prosaico das traduções em prosa. Elas matam o fôlego dramático em fórmulas explicativas e didáticas, transformam a pulsação viva num avanço claudicante.

A nova tradução de Lawrence Flores Pereira para Antígona, com comentários e notas de Kathrin H. Rosenfield, será lançada em breve pela Topbooks. Foi encenada em Porto Alegre, a partir de agosto deste ano, sob a direção de Luciano Alabarse, com composição musical de Arthur de Faria.

São traduções apenas parcialmente fiéis. Nesse sentido, a organicidade poética e artística do texto foi também importante. Queria preparar um texto sólido e rigoroso, *vigiado sem cessar pelos zelos ciosos da erudição*. Mas não devia esquecer de criar um corpo orgânico que satisfizesse também o ator. Este, ao se familiarizar com os versos, deveria, com o tempo, assimilar as frases como um evento artístico reproduzível. Essa organicidade teria de ser rítmica. Mas isso não significava falas sem rugosidades, tonalidades e colorações. A questão básica era dar coloração sem cair no pitoresco. Foi necessário sublinhar, também, nas flutuações do discurso de cada personagem, as mudanças de tom, tão importantes para o teatro. Um exemplo: em longos relatos como o discurso do guarda há um curioso caso de ondulante modulação. O personagem é ligeiramente risível quando fala de suas vacilações. Ele torna-se solene ao narrar sua guarda (durante a qual assistiu ao surgimento sublime de alterações climáticas aterrorizadoras). Depois, é pusilânime quando se rejubila por ter se livrado do castigo capital prometido por Creonte. Isso em poucos versos, em verdadeiros saltos. Exige grande perícia do ator na sua interpretação. O ritmo e a coloração tímbrica que estão por detrás dessas passagens não constituem uma reconstituição *em detalhe* de um ritmo ou de um encaideamento do texto sofocliano. São uma reconfiguração das sugestões da forma, respondem às sugestões de conteúdo do original. Se é verdade que em grandes obras é impossível separar forma de conteúdo, então não só é válido como imprescindível confiar na intuição poética.

Os Coros

A tradução dos coros e, de modo geral, das partes “líricas” foi regida por princípios diversos dos que orientaram as partes dialogadas. Sua proximidade maior com o canto exige tensão concentrada. As entonações, essas marcas que caracterizam a fala dos indivíduos, com sua dimensão argumentativa, clara e translúcida, desaparecem quase inteiramente. Os períodos líricos soam mais metálicos e frios, a ritmação ganha contorno mais nítido. Graças à coerção das palavras, obrigadas a se comprimirem no espaço estrito de versos majoritariamente mais

curtos, a sintaxe produz efeitos nervosos, raros, tortuosos e complicados. É nos enrodilhados dessa sintaxe que avançam metáforas abissais, metonímias, figuras que prosperam e se deram umas sobre as outras. E embora os temas sofram transmutações nesse deslizamento de uma para outra imagem e mesmo desapareçam, o motivo permanece latente no fundo. O uso da alusão, por exemplo, que oculta ligeiramente os nomes dos heróis – como, por exemplo, os “malditos” mencionados no párodo – criam uma zona de indeterminação que não deve ser preenchida, mas mantida na sua vaga nebulosa. Assim com os acontecimentos mencionados: estão ocultos por uma densa névoa sintática e metafórica. A tradução dos coros está submetida ainda a outro imperativo: o *contraste*. Nossa intenção foi criar versos que o leitor diferenciasse imediatamente das partes dialogadas. Para tanto, não basta simplesmente substituir o dodecassílabo por versos mais curtos. Era necessário aprofundar a diferença, torná-la evidente. O “verso livre”, se assim se pode chamar uma seqüência de versos de oito, sete, dez sílabas ou ainda outras variedades, serviu-me de princípio orientador.

O Párodo: apanhar a constelação

O párodo de Antígona é, junto com o primeiro estásimo da mesma peça, um dos grandes momentos da tragédia antiga. Kathrin H. Rosenfield assinala que aqui não é tão importante o “estabelecimento dos fatos” quanto o efeito poético produzido pela atmosfera estilisticamente vaporosa. Hölderlin referiu-se a esse modo como um “rápido apanhar” (*rasches Begreifen*), no qual imagens, noções e figuras se concatenam ao sabor da composição, sem seguir uma ordem lógica. A lógica poética “não calculável”, como a denomina Kathrin Rosenfield, permite a condensação de pensamentos, exigindo um modo de compreensão específico. O processo de tradução de uma passagem assim deve *buscar refazer de algum modo esse procedimento*. O estilo hiperpoético, sintático, que concatena idéias disparatadas, concentra também sugestões implícitas na peça. Exemplo dessas junções “disparatadas” é o párodo de *Antígona*: inicia com a evocação do sol que desponta no horizonte como os “cílios do dourado dia” (*chruseas hameras blepharon*). Essa evocação

grandíloqua, repleta de boas esperanças, é frustrada, quando, numa série de imagens descrevendo o elevar-se do sol, a figura feroz do guerreiro argivo se funde ao do próprio astro. Não se trata de uma *transformação física*, mas de uma seriação de frases e figuras feita por meio de sobreposições sintáticas que confundem o sol e o guerreiro argivo. As seriações de imagens seguem. O guerreiro é confundido com a águia, a qual, por sua vez, confunde-se com um dragão. As imagens, por outro lado, são de pura verticalidade: é o sol que se ergue, a águia que paira no céu, o guerreiro que, já prestes a dar seu grito de vitória (*alalaxai*), é precipitado pelo raio de Zeus torre abaixo.

Esses aspectos, aliados ao desenho sônico, precisam ser reconstituídos na tradução. A reconstituição das *camadas sonoras ou rítmicas* não se faz por meio de uma imitação dos desenhos tímbricos, sonoros e rítmicos do original. Preferimos adotar um modo *reconfigurativo*. Não se trata de imitar, por exemplo, esta ou aquela passagem aliterativa, assonante (e assim por diante), mas antes reconfigurar, a partir das sugestões do conteúdo, as diversas figuras sonoras. Esta *forma de traduzir não se baseia numa arbitrariedade interpretativa*. Fundamenta-se na sugestão de um conjunto de elementos semânticos e estilísticos. Passagens como a imagem volante da águia-guerreiro com sua asa branca (*aetos eis gan hês huperepta / leukês chionos pterugi steganos*) são aliterados na tradução, sugerindo o vôo soberano da águia: “Envolto em asa de alva neve”. Onde há o furor guerreiro, buscamos marcar a ritmação e preferimos timbres mais violentos capazes de sublinhar o ritmo: “Com aprestos vários de guerra / E crinas vibrando nos cascos”. A verticalidade desse coro, com imagens de ascensão e queda, é sublinhada em combinações tímbricas e rítmicas (“já no topo das torres, prontos a gritar vitória”) que dão fecho a um desenvolvimento lento e solene. As sugestões vão mais longe. Seria impossível aqui descrevê-las todas.

SÓFOCLES

CORO DE ANTÍGONA

Raio solar, lume mais belo
que jamais luziu sobre
Tebas das Sete Portas,
Luziste, enfim, ó cílios
Do dourado dia, vindo por
Sobre as águas do Dirce,
Sobre o homem que apeou armado,
O argivo do branco escudo,
O prófugo em disparada
Por ti coa aguda brida fustigado;
Ele que, lançado por Polinice, após
Dúbias contendas, contra nossas plagas,
Qual águia guinchando
Estrídula para terra, revoou
Envolto em asa de alva neve,
Com aprestos vários de guerra
E crinas vibrando nos cascos.

E após pairar sobre os tetos,
Com lanças sanguinárias, a boca
Em volta se abrindo das Sete Portas,
Partiu, antes que as mandíbulas
Com nosso sangue se encharcassem
E com as tochas de Hefesto
A coroa das torres se tomasse.
E em torno ao dorso propagou-se
O estrondo de Ares, dura disputa
Pra o êmulo do dragão.
Pois Zeus detesta as pompas da língua
Grandiloqüa, e quando os vê
Chegando no vagalhão sublime,
Soberbos retinindo de ouro,

Com raio os precipita, já no topo
Das torres
Prontos a gritar vitória.

Mas cambaleia e cai no solo retumbando,
O porta-tocha, que, com surto enfurecido,
Vinha báquico bufando
Nas lufas dos tufões hostis.
Mas sua cota foi outra,
E aos outros outra cota Ares, ateando
O corcel mais fogoso, com o açoite distribuiu.
Pois sete chefes frente às sete portas,
Dispostos frente a frente deixaram
A Zeus afugentador um prêmio todo em bronze,
Salvo os dois malditos, que, gerados
Por mesmo pai e mesma mãe, ao erguerem
Contra si o dúbio poder das lanças, ganharam
Cada qual sua cota de uma morte em comum.

Pois já que veio a tão renomada vitória,
Feliz com o júbilo de Tebas cheia de carros,
Após as batalhas
Recentes, que venha o esquecimento,
Vamos, com bailados noite adentro,
Até os templos dos deuses, e que Baco,
Abalando Tebas, nos preceda.

OSVALDO MANUEL SILVESTRE

O VÍRUS DO GÉNERO OU ADÉLIA RELENDO CARLOS

*you'll think I'm dead, but I sail away
on a wave of mutilation*

Wave of Mutilation, The Pixies

1. Em 1976, em grande medida por intercessão de Carlos Drummond de Andrade, que lera o manuscrito e o sugerira ao seu futuro editor, é publicada no Brasil a colectânea poética *Bagagem*, da então desconhecida Adélia Prado. O livro, uma das obras mais notáveis da década brasileira de 70, abre com o poema «Com licença poética», cujos primeiros versos – «Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira.» – evidenciam o propósito, entre o reverente e o crítico, de reler o também primeiro poema dos publicados em livro por Drummond, o arqui-famoso «Poema de sete faces», incluído no volume *Alguma poesia*, de 1930: «Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos!, ser *gauche* na vida». Notemos, para começar, a inteligência do título do poema de Adélia. De facto, é como se a prerrogativa da «licença poética», em si constitutiva do próprio poético – e nenhum outro poeta brasileiro de Novecentos usou, como Drummond, dessa prerrogativa para se tornar conhecido, com a publicação em 1928, na *Revista de Antropofagia*, de «No meio do caminho» –, desculpasse a falta de maneiras, ou de reverência, com que o poema de Adélia revê a letra, o espírito e, em bem menor grau, o estatuto canónico do «Poema de sete faces». Porém, a hipótese de leitura mais justa, desde logo para a crítica brasileira (e admito que também para Adélia), será talvez uma outra, na qual as «boas maneiras» («Com licença») compensam da licença poética com que se enfrenta, e de certo modo afronta, o texto de Drummond. Digamos que «boas maneiras» e «licença poética» se anulam mutuamente, a bem de um revisionismo moderado, o qual, apesar dos ostensivos operadores de leitura que são aqui *sexo* e *género*, não afectaria, de facto, nem a letra nem o estatuto canónico do

texto de Drummond – projecto em rigor inviável, uma vez que o texto conta com todo o trabalho da escola brasileira para a sua sedimentação patrimonial e afectiva – anunciando antes, e apenas, algo como um episódio mais na narrativa da «emancipação feminina», produto d'«essa espécie ainda envergonhada», em palavras do próprio poema. E, assim, a inteligência estratégica de quem pede licença para fazer estragos é (foi) relida dentro de um imaginário paternal(ista), ratificado facticamente pela intercessão de Drummond em favor da obra junto de editores, que faria do poema de Adélia a oitava face do «Poema de sete faces». O Poeta visitado pelo anjo, o *pater familias* da poesia brasileira moderna, porque o é, e para que o seja, é, tem de ser, o lugar simbólico da anulação da diferença sexual, razão pela qual o «particularismo», entre o feminista e o feminino, activado pelo poema de Adélia pode ser absorvido por essa face (esse *topos*) inevitável da poesia brasileira a que damos o nome fatalmente impróprio de «Drummond» e a que o «Poema de sete faces» dá o nome ainda mais impróprio de «Carlos». Ora, o que pode Adélia face a Carlos?

2. Um breve parêntesis para abordar a questão do *género* e da diferença sexual. Faço-o por intermédio de palavras já clássicas, ou melhor: antigas, de Barbara Johnson: «The question of gender is the question of language», que traduzo por «A questão do *género* é a questão da linguagem». Traduzo pois «gender» por *género*, e sobre esta polémica questão gostaria de aduzir duas palavras. Se aceitarmos, com a crítica feminista pós-estruturalista, que nada há de natural no *género* (eu diria antes que não se conseguiu demonstrar convincentemente que haja), pelo que a diferença de *género* se joga bem mais na linguagem do que no seu referente, então a distinção fundadora da crítica feminista – a distinção entre sexo e *género* – não pode não activar uma crítica política da gramática e, desde logo, da forma como a gramaticalização do género o naturaliza numa equipolência ou sobreposição funcional com a categoria do sexo. Traduzo pois por *género*, mas com uma diferença inaudível: a diferença, que coloco sob a égide da figura derridiana da *différance* gramatológica, de um nome – *género* – que venho grafando em itálico, sugerindo nessa diferença material, ainda que silenciosa, o estatuto problemático da diferença sexual: uma

diferença não pensável fora da relação (constitutiva) com o género naturalizado pela gramática, uma diferença que desconstrói infundavelmente quer a oposição entre os sexos, quer a sua gramaticalização, quer enfim a forma como, mais do que seria desejável, a diferença de *género* tende a reproduzir, noutra plano, o binarismo da diferença (hetero)sexual. Não esqueço críticas como a de Rosi Braidotti, segundo a qual a diferença sexual não pode ser reduzida nem a uma diferença biológica nem a uma noção sociológica de *género*; ou a crítica, activada pela teoria lésbica e *queer*, ao perfil humanista do sujeito pressuposto pelo construtivismo das teorias do *género*, ou ainda à simetria de posições sexuais nelas implícita, simetria apenas contestável pela passagem a uma ordem simbólica na qual masculino e feminino, antes de qualquer configuração social, surgem já constituídos na linguagem, e num regime em que a diferença opera de modo não-dialéctico e assimétrico. Mas permito-me ressaltar a categoria de *género* com a ajuda, talvez improvável, de palavras de Judith Butler: «Se concebermos a sexualidade como ‘libertada’ do género, então a sexualidade que é ‘libertada’ do feminismo será aquela que suspende a referência ao masculino e ao feminino, reforçando a recusa a marcar essa diferença, o que é a via convencional pela qual o masculino alcançou o estatuto do ‘sexo’ que é uno»¹. Como Butler afirma também, a ruptura com o *género* implica um preço e, o que é mais, o seu eterno retorno espectral.

3. Retomo o poema de Adélia Prado no ponto em que ele aborda mais explicitamente estas questões, isto é, nos dois últimos versos: «Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou.» Notemos, para começar, a forma como Adélia lê *mal* Drummond, traduzindo «gauche» por «coxo». A tradução é duplamente incompetente, já que acaba por reduzir o carácter histórica e miticamente excêntrico do poeta a uma deficiência física. Ou seja, Adélia *misreads* Drummond de modo a reescrevê-lo em clave feminista, inscrevendo na aura maldita do poeta o *género* de uma épica negativa

1 Judith Butler, «Against Proper Objects», in *Feminism Meets Queer Theory*, Edited by Elizabeth Weed and Naomi Schor, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1997, p. 23.

que assim francamente rejeita. Notemos contudo a ironia de quem lê mal com absoluta competência versificatória, sobrepondo «coxo» a «gauche» em plena equivalência métrica e motivação fónica, e arrasando o anjo negro da poesia ocidental, e também brasileira, com um júbilo que diríamos infantil. Esse júbilo de quem, após a execução, se proclama enfaticamente desdobrável, dando contudo um passo à frente e dois à retaguarda de Rimbaud: «Eu sou». O sujeito desdobrável parece ser em Adélia uma reivindicação da diferença sexual enquanto insubmissão a qualquer tipo de determinismo: o sujeito que se desdobra regressa à identidade em aberta incoincidência (ontológica e histórica) consigo mesmo. Contudo, e eis-nos aqui numa complicação tipicamente feminista, se este desdobramento é o da mulher, como o texto proclama, então o *gênero* segue o modelo do sexo, caindo nos seus determinismos, esses determinismos que reencontramos no verso pós-moderno em que Adélia reescreve Pessoa, assim reescrevendo Drummond, o Drummond que a partir de *Claro Enigma*, em 1951, com o poema «Sonetinho do falso Fernando Pessoa», activara um longo diálogo com o poeta outronímico, diálogo depois adoptado pela poesia brasileira (quase) inteira. Refiro-me ao verso «Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.», verso que parece poder ser lido como uma revisão não tanto feminista mas feminina de Pessoa-Drummond, já que se afasta marcadamente da versão radical da «negative capability» do poeta que desembocará na heteronímia. Mais do que isso, coloca a escrita desta entidade autoral sob o signo de uma «sina», afectiva e pré-moderna, mas, sobretudo, como que pré-determinada por um *gênero* inteiramente pré-determinado pelo sexo, e pacificamente aceite nesses termos. Regressando neste ponto ao verso «Mulher é desdobrável. Eu sou», diríamos que esta versão sexuada do rimbaldiano «Je est un autre» não resolve, de facto, a questão de saber se a enunciadora-poeta é desdobrável porque é mulher ou se é mulher porque é desdobrável: digamos que o poema oscila entre as duas leituras, sendo que a sintaxe do verso favorece claramente a primeira (é desdobrável porque é mulher), com isso desfavorecendo uma crítica radical da identidade sexual. Como vimos, este ponto sai afinal reforçado da revisão de Pessoa-Drummond, por via de uma «sina» pré-marcada por sexo e *gênero*, numa ambivalência muito típica de Adélia Prado, autora sempre

disposta a lançar mão de um «essencialismo estratégico» (Gayatri Spivak), com consequências tipicamente ambivalentes para a sua política do *género*.

4. Até aqui, digamos, o rol das evidências. Resumindo: uma autora tentando aparentemente entrar por efracção no cânone, mas na verdade prestando a sua reverência nominal ao poeta canónico por excelência, o que se esclarece no título de um outro poema do mesmo livro: «Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade». Uma poeta lutando, pois, por acomodar, no seu texto, um texto maior da sua tradição poética, reescrevendo-o, não sem contradições, a partir de uma oscilação problemática mas produtiva entre sexo e *género*. Todos os resumos, porém, são políticos ou, se se preferir, são enunciações do estatuto, do poder e, já agora, da orientação sexual de quem resume. Notar-se-á que, resumido assim, o gesto revisionista de Adélia esgota-se numa encenação agonística cujo palco único é o poema «Com licença poética». Resumido assim, a resposta à pergunta «O que pode Adélia face a Carlos?» é relativamente fácil: apesar das aparências em contrário, pode muito pouco. É pois chegado o momento de propor que leiamos o revisionismo do poema «Com licença poética» no seu impacto retroactivo sobre o «Poema de sete faces». Por outras palavras, tentarei demonstrar em seguida de que modos o texto de Adélia inocula o vírus do *género* no poema de Drummond, o qual acaba por não sair incólume dessa contaminação – e esse, sim, seria o ponto crítico desta ocorrência revisionista.

Uma vez que vários passos do «Poema de sete faces» resistem a uma hermenêutica centrada na questão da diferença sexual – o que, antes de nos precipitar na conclusão de que tal leitura é forçosamente parcelar, deveria fazer-nos perceber o sucesso restrito de todos os modelos de leitura em função dos objectos com que se defrontam –, limitar-me-ei à leitura breve de alguns sintomas, cuja ocorrência tópica ainda assim os não inibe de produzir consequências mais amplas. Começo por «Carlos», caso raríssimo na tradição lírica ocidental de inscrição do nome do poeta no corpo do texto. Curiosamente, tal inscrição não suscitou até hoje a suspeita da radical impropriedade de um nome que aparece aqui como o nome próprio do Poeta maiusculado, visitado – e por isso prestigiado – pelo anjo

da desgraça. De facto, a que título pode «Carlos» ser o nome do poeta senão enquanto atribuição não apenas de um *género* mas, em rigor, de um ostensivo sexo masculino a esse filho de Orfeu? É curioso aliás notar que se este Carlos modernista é, como sempre na óptica individualista de Drummond, um sujeito «fora dos eixos», o eixo do masculino enquanto neutro desigual não sofre abalo visível. Recordemos que o poema não se fica por aqui, já que o nome Carlos virá a ser suplementado por Raimundo, esse alter ego do poeta Carlos e em cujo nome cabe o mundo, o que, se não é uma solução mas tão-só uma rima, não o impede de suplementar de novo o seu nome por um referente, ou o referente, identitário, a que aqui se dá o nome de «coração», esse no qual enfim cabe o mundo inteiro: «Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração». Este nome masculino suplementado numa (id)entidade na qual cabem mundo e poesia é o lugar crítico de uma reivindicação de universalidade para um discurso poético que, para a conseguir, deve ocultar a tão evidente pré-condição deste universalismo: o facto de ele ser produzido pelo poeta Carlos. Recordemos ainda dois outros sintomas: (i) os versos que traduzem arquetipicamente (estratégia recorrente em todo o poema) uma situação histórica e cultural em que os lugares de «homens» e «mulheres» estão fixados desde sempre no espaço supostamente arquetípico da casa, o mesmo é dizer, na desigualdade hierárquica da diferença sexual: «As casas espiam os homens / que correm atrás das mulheres». E (ii) a encenação, produzida na quarta estrofe do poema, do sujeito universal da civilização burguesa enquanto «homem de bigode»: «O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte. / Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos / o homem atrás dos óculos e do bigode». Sobrepondo Carlos a Raimundo e ambos a este «homem de bigode» (que podia bem ser uma versão do Carlos Drummond de Andrade de 1930, como as fotos da época evidenciam), é difícil continuar a aceitar a ocultação de sexo e *género* enquanto categorias estruturantes de várias das faces do «Poema de sete faces». De facto, se o «homem de bigode» é, em 1930, o símbolo da civilização burguesa, ele é-o antes de mais porque não é possível produzir, à mesma data, uma figura de mulher que contenha em si uma idêntica possibilidade de

simbolização: ou seja, o feminino é aqui o irrepresentável desta poderosa cena da representação, que é, ao mesmo tempo, e como sempre, uma cena de exclusão.

Contudo, e é este o ponto em que «Com licença poética» inocula o vírus do *gênero* no «Poema de sete faces», a partir do momento em que se afirma, quase meio século mais tarde, que «Vai ser coxo na vida é maldição pra homem», não podemos já deixar de ler o texto de Drummond como um texto escrito por um homem que, em 1930, via a poesia como um discurso desprovido de *gênero*, justamente porque o masculino é, em si, essa ausência de marcas e particularismos. Ora, se o «homem de bigode», de nome Carlos ou Raimundo, é um símbolo universal (e não há como pôr em causa que o foi), então somos forçados a concluir que todos os símbolos da humanidade são sexuados, o que implica pôr em causa as condições de possibilidade do próprio discurso universalista. Ao proclamar a condição «desdobrável» da mulher, Adélia infecta em vários planos o texto de Drummond com o vírus do *gênero*, desocultando nele essas marcas e fazendo com que, em consequência, o texto ganhe uma legibilidade muito mais problemática. Dizer a mulher «desdobrável» equivale a dizê-la a um tempo (re)produtiva e criticamente excedentária em relação à lógica e à racionalidade económica quer do social quer da relação sexual: de certo modo, é o mesmo que dizer que «não há relação sexual». Equivale ainda a proclamar que também o feminino pode ser enunciado enquanto universal, apesar das resistências da gramática, sem contudo perder as marcas do seu *gênero*. Mas equivale sobretudo a introduzir na cena da leitura e da reescrita agenciada pelos dois textos uma ironia suplementar (na medida em que, muito literalmente, a suplementa com uma ausência): a que deriva do facto de, ao contrário de Drummond, aquela que inocula o vírus do *gênero* não nos dizer o seu nome próprio, jogando assim o nome Carlos contra si mesmo, revelando e ao mesmo tempo libertando a poesia de uma imposição de sexo.

A questão estimulante, a um tempo hermenêutica e política, é talvez a de saber se este revisionismo abala a leitura humanista tradicional de Drummond e, mais do que isso, se põe em causa o universalismo da hermenêutica humanista tradicional. Ou seja, e permitam-me a brutalização pré-crítica, se a poeta de Adélia é «fêmea», o poeta de Drummond, relido por ela, passa

a ser «macho», e não *O Poeta*? Esta redescrição da minha leitura é contudo muito incorrecta, pois, como vimos antes, aquilo que o poema de Adélia consegue é, mais decisivamente, mostrar à evidência a impropriedade do uso do nome próprio no «Poema de sete faces», essa impropriedade a que ela foge ao não inscrever o seu nome na reescrita que faz de Drummond, preferindo descrever-se como sujeito «desdobrável». Diria antes assim: todo o discurso universalista vive de uma condição de possibilidade que é o recalçamento daquilo que o faz local, ou não-universal (é toda a questão da emergência do Outro na teoria pós-colonial e da provincialização do Ocidente, por exemplo). O poema de Drummond é muito exuberante nesse recalçamento, pois é claro que a visitaçã do anjo só pode vitimar, em 1930, um Carlos, e nunca uma Carlota, já que esta é, nessa data, demasiadamente mulher (é não-desdobrável, digamos), ao contrário de Carlos, que consegue ser e não ser homem (é, por definição, desdobrável, enquanto tropo – histórico – da gramaticalização de identidade e poder). Uma tal possibilidade é ainda, à data, impossível para a poética drummondiana: integra o lastro do seu impensável.

O universal é pois aqui um performativo que demarca o dizível do indizível, deixando a possibilidade de este vir a ser dito ao trabalho de uma recodificação das suas pré-condições. É talvez altura de lembrar aquele tópico literário e político do trabalho recente de Derrida, o qual nos diz da articulação do discurso literário, enquanto discurso em que *tudo pode ser dito*, com aquela democracia *à venir* em que, por definição, *tudo poderá ser dito*. Gostaria de pensar que, ao abordar a forma como Adélia Prado reescreve Carlos Drummond de Andrade, inscrevendo no nome deste a questão do *género* em toda a sua áspera historicidade, não estive a falar de outra coisa.

COMO UMA SOMBRA ATÉ AO PRINCÍPIO
(SOBRE O ENSAÍSMO DE ALBERTO PIMENTA)

*A pergunta que se põe é: não haverá uma
transparência estética de natureza diferente da
transparência racional? Esta pergunta, que só
pressentia em 1946, enuncio-a hoje.*

António José Saraiva, 1968, Prólogo à 3ª edição
de *Para a História da Cultura em Portugal* (1946)

Não é acidental a comum condição de estrangeirados, na contemporânea acepção do termo (que trabalhamos noutro local), de António José Saraiva e Alberto Pimenta. Como já Eduardo Lourenço – outro deles – escrevia em 1951 (na *Unicórnio* desse outro companheiro de viagem, José-Augusto França), tão importante como o destino do estrangeirado é a sua proveniência, isto é, tão importante como a sua adaptação ao exterior é o condicionamento que a sua origem introduz nesse estrangeiramento. Ora, António José Saraiva e Alberto Pimenta, ambos provindos de uma cultura de Letras e marcados por uma sensibilidade política de Esquerda não-alinhada com o comunismo soviético (não em 1968, pelo menos), são por isso nomes maiores da renovação teórica de uma cultura crítica portuguesa na transição da década de 1960 para a de 1970, ou seja, no estertor de um regime (e de uma oposição) e no surgimento de outro (e ressurgir de velhas fórmulas também, problema mais visível em Saraiva, diga-se).

NOTA DOS EDITORES: publicamos o presente ensaio – escrito por ocasião do lançamento da segunda edição do livro *O silêncio dos poetas* (Lisboa: Cotovia, 2003) – no intuito, primeiramente, de noticiar ao leitor brasileiro, por meio de uma avaliação crítica, a produção ensaística de Alberto Pimenta e, juntamente, inspirar algum editor entre nós a lançar por aqui também essa outra face de sua obra, o que entendemos oportuno quando Pimenta acaba de ter editada a primeira antologia de sua poesia no Brasil, *A encomenda do silêncio* (SP: Odradek, 2003), e relançado o seu *Discurso sobre o Filho-da-Putá* (RJ: Achiamé, 2003).

Em 2003 a Cotovia publica a segunda edição de *O silêncio dos poetas*. A primeira edição datava de 1978, na hoje extinta Regra do Jogo; na primeira o ensaio que intitula o volume era precedido de «Reflexões sobre a Função da Arte Literária», na nova edição junta-se-lhes «A dimensão poética das línguas», texto muito posterior (2001), e reviu-se o tom do conjunto, tido por excessivamente pedagógico pelo próprio autor – isto e mais é explicado no «Prólogo». Entre os textos da década de 1970 e o de 2001 nota-se a continuidade, mas também a diferença e, por isso, teremos também de lembrar como em 1995 a Cotovia publicou *A magia que tira os pecados do mundo*, outro volume de ensaios de Alberto Pimenta igualmente pouco citado. Em Portugal não é de estranhar, bem vistas as coisas; e como Alberto Pimenta é dos raros autores portugueses com real procura no exterior, não espanta que o melhor estudo crítico sobre a sua Obra surja do Brasil (cf. o ensaio de Pádua Fernandes em Ciberkiosk – www.ciberkiosk.pt).

Respondendo à pergunta de A. J. Saraiva em 1968, Alberto Pimenta esclarece-lhe os termos. Não se trata de transparência a buscar mas de emancipação a produzir. A expressão estética requer uma apreensão estética e esta diferencia-se das categorias poetológicas correntes desde logo por contestar a ideia de naturalidade assimilada à razão. A crítica à tradição (à estética clássica, numa problemática identificação de Platão e Aristóteles) prolonga-se portanto na crítica da modernidade, crítica da racionalização do mito no primeiro caso e da mitificação da razão no segundo. Esta crítica tem a marca de um estrangeiramento incomum entre portugueses e pensamento com um rigor científico invulgar: o do estruturalismo linguístico alemão com inspiração filosófica adorniana (admitida, mesmo reclamada). Este quadro teórico, que remonta à década de 1970, não sofreu alterações relevantes: «O facto é que não houve entretanto, na poética praticada e na teorizada, nenhuma inovação de vulto. Fala-se insistentemente de um silêncio qualquer, mas está-se muito abafado pelo ruído global» (p. 13). O silêncio é a sombra a que fazemos referência no nosso título (segundo a sugestão de Alberto Pimenta à página 169), e no ensaísmo de Alberto Pimenta essa ausência é perseguida até ao seu princípio.

Também no prólogo que acabámos de citar se lê: «A arte tem também o carácter duplo dos símbolos: é e representa.

Mas sucede que o que representa tem o interesse específico de ser representado do modo que é e não doutro» (p. 11). Na crítica literária e artística portuguesa, este poderia ser o mote certo para uma reedição das velhas e ainda hoje requentadas polémicas de tipo «presencista/neorealista», mas não assim com Alberto Pimenta. Em «Reflexões sobre a Função da Arte Literária» (cf. p. 22) fica desde logo claro que esta dupla identidade dos símbolos é «o único problema que se põe, o único problema que a arte apresenta cuja resolução oferece interesse real. Mais ainda: na base da organização íntima destes dois níveis está esse terceiro (o momento subjectivo)», momento identificado no início do texto por uma referência à *Teoria Estética* de Adorno. O momento subjectivo, num entendimento etimológico de «estética», «significa que a tentativa de apreensão das obras especificamente estéticas através de um apriorismo conceptual está condenado de antemão ao fracasso. Não se pode continuar a *tentar entender uma coisa como aquilo que ela já não quer ser*; não é possível ver por trás da destruição da linguagem algo que não seja a destruição da linguagem» (pp. 43-44). Esta segunda edição lembra o leitor que ocorre no ano do centenário do nascimento de Adorno; mas estas linhas, assumindo a subjectividade da experiência literária mesmo na forma mais problemática, evoca também um ensaio de outro centenário de 2003, Eric Blair (*aka* George Orwell), «Poetry and the Microphone», em que as consequências dessa subjectividade são pensadas de forma muito diferente desta. Mas divagamos.

A arte literária, liberta da função propriamente humana de interpretar e transformar o mundo, manifesta-se então como destruição da língua convencionada e emancipadora de uma linguagem irreduzível a formas não apenas categoriais, mas também sensíveis, de existência. O silêncio debaixo do ruído (em *O silêncio dos poetas*), ou as sombras que mudam com o passar do tempo (dada a centralidade do tempo em *A magia que tira os pecados do mundo*). Em rigor, também o tempo já está em consideração aqui, desde a década de 1970. Ao abdicar de uma metodologia unificada para toda a arte literária (cf. p. 52), a filologia sucumbe e «os métodos devem passar a ser outros» (cf. p. 54). Este passar a ser leva à troca da noção de processo (analisável) da arte literária pela noção de uma arte literária como estrutura autónoma na qual o tempo se integra, como constituinte não decomponível – «simultaneidades sem fim (nem princípio)», como também se lê (p. 55). E de imediato: «Trata-se de ver o presente como futuro

implícito no passado, mas também como o presente que é, único que pode ser» (*idem*, e de novo Adorno).

Em «O silêncio dos poetas», o ensaio que constitui a parte de leão do livro, encontramos os dois momentos em que esta estrutura se desenvolve: a uma explicitação do confronto entre epistemologia e estética sucede-se uma apreensão de tipo estético, isto é, um conhecimento estético que se define por operar sem modelos fixos de conceptualização (cf. por exemplo p. 136). Ou seja, a crítica à racionalização da arte pela teoria literária, incluindo nesta a mimetização do mitos, não procura «uma categoria qualquer de irracionalismo», mas sim «um processo de autoconsciência selectiva a que darei o nome de *razão estética*» (p. 154). Na esteira de Adorno, aliás, já era claro: «A apreensão de uma obra de expressão estética deverá ser um processo também estético e simultaneamente racional. *Só nesta dupla atitude pode perceber-se o antagonismo entre a consciência sensorial e o medium conceptual da sua expressão, entre a experiência actual e a memória linguística que a exprime, entre o desejo de despragmatizar os símbolos da totalidade e a necessidade de servir-se deles como veículo*» (p. 153).

É da tensão entre aquela subjectividade estética e esta necessidade linguística que decorre a arte literária moderna e, de acordo com Alberto Pimenta, também o seu «programa» poético – o silêncio. Recusa integral do mito e da ideologia, o silêncio radicaliza a liberdade individualista tipicamente moderna. A liberdade (recorde-se de novo estarmos a ler textos teóricos portugueses da década de 1970) surge em diversos momentos (cf. p. 178), o mais revelador deles sendo quando é um novo espaço público que se discute: «Na presente situação acontece que a produção intencionalmente *actual* de arte literária (mas é a *actual* aquela que conta) já não é *his master's voice*, mas apenas, e só, a voz do indivíduo. Por isso mesmo, o que melhor a caracteriza é o haver entre ela e o observador uma relação de liberdade, um espaço vazio para preencher com a qualidade própria de toda a experiência nova. Perante a produção estética, o observador deve descobrir a sua liberdade produtiva e aperceber-se de que toda a «realidade» é experiência e não conceito substantivo, é trânsito, é modificação e modificabilidade. Nada é: tudo está a ser, e tudo portanto pode ser tudo» (pp. 187-188). Este devir interno da razão estética tem portanto consequências sociais bem além do silêncio entendido como mera ausência de sentido (reservas à hermenêutica são também recorrentes).

Ao relacionar-se livremente com o seu público, a arte poética pretendida realiza afirmativamente (isto é, subjectivando a tensão antes descrita) o programa da razão estética: «mediante a recusa da seriedade triste, a arte poética se encaminha para a mais radical e coerente forma de menosprezo de todas as atitudes e de todas as relações totalitárias que, como se sabe, não passam sem as suas palavras (de ordem)» (p. 220). Os casos considerados por Alberto Pimenta, sobretudo nas secções 5 e 6 do ensaio, conduzem a arte ao limite do silêncio. «Dos signos passivamente omitidos passamos aos signos omitidos activamente, isto é, riscados, inutilizados, destruídos (...)» (p. 254).

O programa, e o seu cumprimento, da ilimitação da experiência estética por uma limitação da linguagem (fórmula defeituosa, esta, mas minha), conheceu as suas realizações sobretudo na Obra poética e performativa de Alberto Pimenta. Discuti-lo, e mesmo assim apenas como caso concreto (e bem, apreendendo-o esteticamente), exigiria visitar toda essa obra e, também, os ensaios publicados em 1995, provavelmente o ensaísmo mais irredutível a uma análise crítica que se escreveu em Portugal desde *O aprendiz de feiticeiro* (Carlos de Oliveira). Quem for capaz fá-lo-á, espera-se. Já a nova edição de *O silêncio dos poetas* permite, pela força do ensaio de 2001 que inclui, perceber a emancipação produzida na escrita de Alberto Pimenta por essa razão estética. Se entendermos aquela relação de liberdade entre obra e público como extensível ao próprio autor (e como não o fazer?), será caso para dizer que «A dimensão poética das línguas» é o primeiro grande texto ensaístico do século XXI português. O seu tema não é intuitivo, como a resposta pela poesia ao mundo tende a ser; ele exige uma dedução pela qual a metáfora poética, que desvia o dito para o indizível, conduza a uma leitura da poesia como *réplica* única, isto é, em que o *desvio* que a poesia introduz na linguagem resulte num *envio* da destruição poética da língua para a sua condição de possibilidade, a tensão entre o subjectivo e a necessidade já pensada em 1978. «A língua trazia já isso em si, o poeta revelou-o, ultrapassando assim a dimensão da enunciação trivial» (p. 104). Aqui, sem espanto, bom seria poder empreender uma leitura da crítica de Pimenta à enunciação trivial da metáfora, feita em *A magia que tira os pecados do mundo*. Na impossibilidade disso, espero que momentânea, fica a conclusão (p. 105) com um dos ecos pessoanos de Alberto Pimenta: «Para mim (claro, para mim!), esta é e não é a dimensão poética das línguas».

VERA LINS

PALAVRA, PENSAMENTO E IMAGEM
EM ARMANDO FREITAS FILHO

Junto com a obra reunida, *Máquina de escrever*, o poeta lança um novo livro, *Numeral/Nominal*, que se divide em dois e parece indicar dois percursos um pouco diferentes. A relação com as artes visuais, que já o tornou companheiro em livros do pintor Rubens Gerchman e da gravadora Anna Letycia, é uma constante na sua obra, que se vê aqui especialmente em *Nominal*. Mas, por isso mesmo, o primeiro, *Numeral*, em que não há referências explícitas às artes plásticas, me lembrou as telas de um pintor polonês, Roman Opalka (1931-1965), que se vêem em todos os museus de arte contemporânea europeus. São uma série de quadros em que o artista numerava em cinza ao infinito, numa reflexão sobre o tempo e a morte. Opalka diz que, para apreender o tempo, deve-se tomar a morte como real dimensão da vida. “A existência do ser não é plenitude, mas um estado onde falta qualquer coisa: o ser é definido pela morte que lhe falta.”

Em *Numeral*, os poemas são numerados e datados, e o poeta, em entrevista, afirma que não acabam no número 31, “continuarão nos outros livros que me for dado fazer até eu não poder numerar mais”. Neles a linguagem se defronta com a morte numa impossibilidade que a ancora cada vez mais num corpo que grita e olha. Escrever e pensar é estar em perigo, atos extremos. Agamben, em *A linguagem e a morte*,¹ mostra a relação do pensamento com a angústia, a forma “stare in pensiero” significa estar em suspenso. Esse jogo da palavra *pensar* com sofrimento e dificuldade está nos versos de Armando do poema que abre o novo livro: “Penso: dependurado, curativo”. A tradução livre de *Angst* para “dor de gancho” fala disso. Aqui, em *Numeral*, o pensamento caminha com coração e suor e se

1 AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1991.

anota no corpo ou qualquer pedaço de papel. Mas caminha em marcha-ré, ao contrário, ao revés. É um pensamento que se une ao grito, buscando algo atrás dele, um imaginário radical, magma de onde tudo provém:

Pulso monossilábico embora
ao fundo por trás do pensamento –
cantante – o mar aberto, imerso em mim.

Procura-se escrever desse lugar onde pensamento e corpo se encontram, mas antes do já feito, no lugar da respiração. A idéia de infinito dá o alcance desse pensamento que se volta para a natureza, um texto a ser lido: “No meio, porém, o mar não pára / tendo como pé-direito, o céu”. Busca-se uma escrita cósmica, “roçar do rosto dos astros”, mirando as constelações de Mallarmé.

Essa marcha ao revés lembra o caminho de Wallace Stevens com o verso “a palmeira no final da mente” no poema “Mera-mente ser”.² E o que Merleau-Ponty identifica ao pensamento do pintor.³ Aqui, no livro de Armando Freitas Filho, o corpo é toda linguagem. Escreve-se como o pintor, que, para Merleau-Ponty pinta com o corpo, que é um trançado de visão e movimento. A origem de qualquer saber está no encontro do corpo com o mundo. O pintor pensa com o corpo, há um pensamento da visão, uma ruminação do mundo sem outra técnica do que a criada pelos seus olhos e sua mão. Ao contrário do que afirmam o pensamento cartesiano e a ciência moderna, qualidade, luz, cor, profundidade estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe.

Esse corpo, do poeta, acolhe uma natureza que é mar, montanha, luz e horizonte, no sentido de abertura ao infinito, mas também um céu cruel “sob o cerco de céu e cruel” que lembra o “céu sem hinos” de Wallace Stevens (“O homem do violão azul”) ou o céu pesado como tampa de um dos poemas *Spleen* de Baudelaire.

2 STEVENS, Wallace. *Poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

3 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 2002.

Na segunda parte, *Nominal*, esse corpo se move pelo mundo que para Merleau-Ponty é feito do mesmo estofado do corpo. O pintor é trespassado pelo universo e sua interrogação é a daquele que não sabe a uma visão que sabe tudo, que nós não fazemos, que se faz em nós, lembrando o que diz Rimbaud na “Carta do Vidente”: “algo se pensa em mim”.

Este pensar com o corpo reúne o sensível e o intelectual. Lembra o que os românticos alemães chamavam de intuição intelectual. Para eles o que se denomina criação poética se dá pela imaginação produtora numa instância pré-conceitual ou pré-objetiva com as idéias estéticas, que não se deixam apreender em conceitos, mas reúnem poesia e pensamento. O conceito de intuição intelectual reconcilia o sensível e o intelectual pela imaginação. Novalis diz num fragmento: “Na intuição intelectual está a chave da vida”.⁴ Uma reconciliação que aparece no verso de Pessoa, “o que em mim sente está pensando”, que reúne a intuição e a consciência dela. Essa tentativa de se captar em ação aparece aqui em vários poemas. Como nesse último, em terceira pessoa, o número 31:

Escrevia a um palmo de si.
Às vezes nem isso. Às vezes
por dentro, sem se separar
da sua sombra, sequer do suor
do corpo. Mesmo estando na máquina

Em *Nominal*, o mundo que atravessa o poeta é o da busca pelo computador, pelo programa da *internet*, em que os objetos de Duchamp se encontram com os da loja de utilidades. Escrever se torna ler, juntando citações de Mallarmé, Torquato Neto, e inúmeros outros, com os acontecimentos recentes – a queda das torres, o futebol, o centenário de Drummond, Marilyn Monroe. O poeta se torna *pop* como Andy Warhol. Mas a escrita, o tempo e o corpo continuam entrelaçados.

O que tem de sofrimento, dificuldade e obstáculo no pensamento e na linguagem traz enigmas, construídos pela sintaxe, as aliterações e a polissemia de suas palavras, longe do verso

4 NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 157.

claro (“da linha feliz ou de lágrimas”). Para Agamben, a experiência poética e a experiência filosófica repousam sobre uma experiência negativa comum do deslocar da linguagem, indizível e inapreensível. A palavra é não dita no que se diz, um fundamento informulável é dado na poesia no elemento métrico-musical, lugar de uma memória e uma repetição. A tentativa aqui é de chegar a esse lugar informulável que passa pelo corpo de quem escreve e da escrita. Busca-se algo que existe, mas se recusa à significação. Pode-se lembrar mais um fragmento de Novalis: “Muitas coisas são delicadas demais para serem pensadas, várias ainda para serem pronunciadas”.⁵ Como é dito no poema número 18, de *Numeral*:

Impensado, porém presente
sem o peso da palavra, da imagem.
Emissão apenas de pulsos mudos
puxando até secar, fixando aí toda
a impressão primal da presença
pouco antes da cor do corpo, do alfabeto

Por isso o pensamento como *pendere*, estar em suspenso, tormento, e a escrita como produção artesanal, em que espírito, olho e mão se conectam.

Num momento em que assistimos a uma redução do alcance do pensável, pela reiteração midiática do conhecido, reproduzido em novas embalagens que disfarçam a mesma mercadoria, aqui, nestes poemas de Armando Freitas Filho, tenta-se alargar o pensamento num corpo que transita entre o conhecido e o desconhecido, com esforço – suor e raiva.

4 Idem. p. 51.

COLEÇÃO
leitura
crítica

A COLEÇÃO LEITURA CRÍTICA É DEDICADA AO DEBATE SOBRE TEMAS E AUTORES RELEVANTES À CULTURA CONTEMPORÂNEA, EM SUAS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES.



PRÓXIMOS LANÇAMENTOS:

- DO CÉU DO FUTURO: QUATRO ENSAIOS SOBRE AUGUSTO DE CAMPOS, DE EDUARDO STERZI, FLORA SUSSEKIND, JERÔNIMO TEIXEIRA E JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA
- LITERATURA NO CINEMA, DE JOÃO BATISTA DE BRITO
- PÓS-TUDO: POESIA BRASILEIRA EM DEBATE (1970-1990), ORG. DE IURI PEREIRA

INFORMAÇÕES:

Livraria Unimarco

Rua Clóvis Bueno de Azevedo, 176
Ipiranga • 04266-040 • São Paulo • SP
Tel.: 3491-0500 r. 5570

100 anos
UNIMARCO
e d i t o r a

Unimarco Editora

Av. Nazaré, 900
Ipiranga • 04262-100 • São Paulo • SP
Tel.: (11) 3471-5700 r. 5776
unimarco@smarcos.br
www.unimarco.com.br

